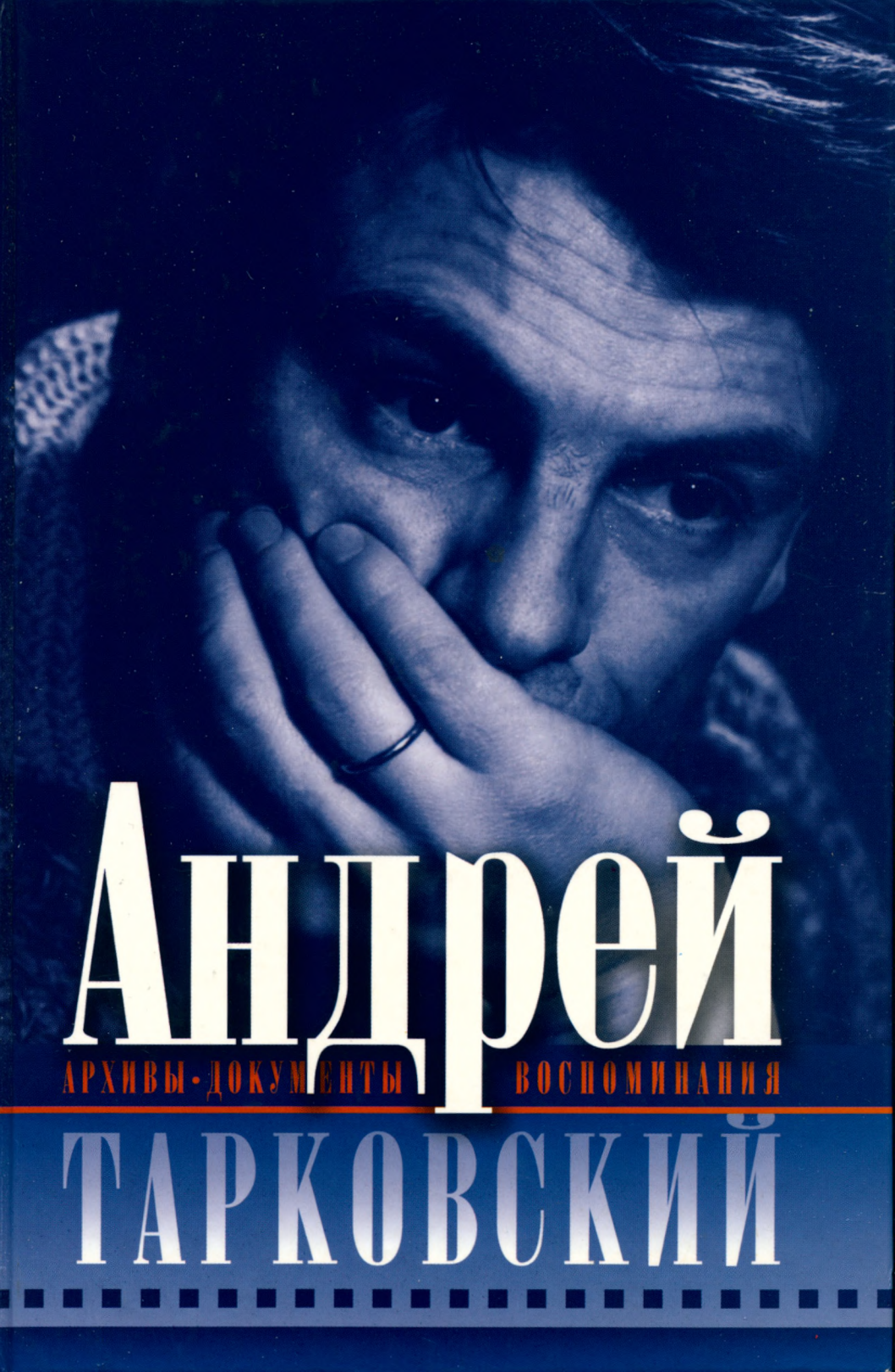


АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ



Андрей

АРХИВЫ · ДОКУМЕНТЫ

ВОСПОМИНАНИЯ

ТАРКОВСКИЙ



ЭКСМО

**Андрей
ТАРКОВСКИЙ**



АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

АРХИВЫ
ДОКУМЕНТЫ
ВОСПОМИНАНИЯ

Автор-составитель

П. Д. Волкова



«ПОДКОВА»

ЭКСМО-ПРЕСС

МОСКВА

2002

Андрей ТАРКОВСКИЙ

МОСКВА

Издательский Дом «Подкова»,
издательство «Эксмо-пресс»,
2002. — 464 с.

ISBN 5-04-010282-8

УДК 882

ББК 84 (2 Рос-Рус)

Т 88

Центральное место в книге, посвященной жизни и творчеству Андрея Тарковского занимают его записки «Запечатленное время», впервые публикующиеся полностью. В них режиссер размышляет о проблемах времени, ритма, монтажа, о музыке и актере в кино, о своем понимании сути кинематографического творчества, пытающегося запечатлеть ускользающее время.

Кроме записок в издание вошли воспоминания первой жены Андрея Тарковского — актрисы Ирмы Рауш-Тарковской, писателя Андрея Битова, художника Михаила Ромадина и других. Здесь же читатель найдет множество редких фотографий, значительная часть которых воспроизводится впервые. Книга поможет узнать много новых подробностей о жизни и творчестве великого режиссера всем почитателям его таланта.

© П. Волкова, 2002

© Издательский Дом «Подкова», 2002

© Д. Ершов, оформление и макет, 2002

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ		7
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	<i>П. Волкова</i>	
	Стать самим собой	9
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	<i>А. Тарковский</i>	
	Запечатленное время	95
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	<i>И. Рауш-Тарковская</i>	
	«А стол один и прадеду и внуку...»	351
	«Дело» об Андрее	361
	<i>А. Битов</i>	
	Об Андрее Тарковском	379
	<i>М. Ромадин</i>	
	Сон Андрея	389
	<i>М. Розовский</i>	
	Летняя ночь. Швеция	393
	<i>Г. Померанц</i>	
	У дверей замка	449

*Издательский Дом «Подкова» и
фонд Андрея Тарковского
выражает благодарность
за содействие в издании книги:*

Киноведы и кинокритику

Сурковой О.Е.

•

Предпринимателю и меценату

Лучинскому С.П.

•

Директору кинопроизводства

Огородниковой Т.Ю.

•

Сотрудникам Высших курсов

режиссеров и сценаристов

•

А также

всем друзьям фонда Тарковского

за предоставленные

фотодокументы, воспоминания

связанные с личностью

Андрея Тарковского

ВСТУПЛЕНИЕ

Вторая книга двухтомника «Арсений и Андрей» целиком посвящена Андрею Арсеньевичу. Вот почему мы сочли наилучшим предоставить слово самому Тарковскому. «Запечатленное время» — книга, создававшаяся им постепенно, дает представление о сложном литературном жанре, где кинотеория слетается с дневниковой интимностью. Это единственная в своем роде литература, как единственным был его кинематограф. Предлагаемая нами работа приобретена у Ольги Евгеньевны Сурковой, киноведа и кинокритика. Она постоянно работала с Тарковским почти двадцать лет, с 1965 по 1984 год, и принимала самое непосредственное участие в работе над тем текстом «Запечатленного времени», который мы предлагаем читателю.

В 1991 году «Киноцентр» издал «Книгу сопоставлений» О. Е. Сурковой, написанную в форме диалогов, куда вошли и многие фрагменты настоящего текста. Однако наш вариант совершенно иной по содержанию, это — монолог Андрея Тарковского, рассуждающего о проблемах кинематографического искусства. Мы слышим голос автора, как будто записанный на магнитофонную пленку.

Голоса людей, звучащие в третьей части настоящей книги, очень точно, как нам кажется, дополняют сказан-

В С Т У П Л Е Н И Е

ное им самим. О Тарковском вспоминают люди разных творческих профессий — писатель, художник, драматург, актриса. И то, что они сумели увидеть, понять, запомнить, помогает и нам понять сложную личность режиссера, и его творчество.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

П. Д. Волкова

СТАТЬ
САМИМ СОБОЙ

*Но из декабря
Брошусь к Вам, живущим
Вне календаря,
Наравне с грядущим*

Арсений Тарковский

И во всех зеркалах отразился...

Анна Ахматова

*Состояние творчества есть
состояние сновидения, когда
ты вдруг, повинуясь неизвест-
ной необходимости, поджига-
ешь свой дом...*

Марина Цветаева

I

Состояние творчества есть состояние наваждения. Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель — не тебя, а *того*. Кто он? То, что через тебя хочет быть»*.

Они оба были поэтами, отец и сын. Отец писал стихи. Сын создал поэтическую форму в кинематографе. Его фильмы бессмысленно пересказывать, и, подобно поэзии, они всякий раз выстраиваются в нас заново.

В серой бесцветной жути утра ли, вечера ли кружились в воздухе и падали на мокрый асфальт, перемешиваясь с каким-то строительным мусором, листы бумаги. Кружился, оседая где попало, бывший когда-то связным, а теперь утративший смысл текст. Все обесценивалось. Люди метались, плакали, застывали соляными столпами. Наступала немота. Такой мы увидели с экранов ТВ картину трагедии в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года. И вспомнился точно такой же эпизод трансового состояния Александра в «Жертвоприношении». Обе картинки совпали. Тарковский мог бы сказать, подобно булгаковскому Мастеру, «угадал. Как я угадал». Только в эпизоде «Жертвы» была лестница, подобная той, что написана в картине Леонардо «Поклонение волхвов», и тоже ведущая «в никуда». Эрланд Йозефсон (испол-

* М. Цветаева. Световой ливень. М., 2001, с. 121.

нитель роли Александра) в беседе 13 декабря 1989 года вспоминал:

Наконец он нашел место... но это был не мост, а лестница... Самое удивительное, что камеру на съемках этой сцены поставили в десяти метрах от того места, где впоследствии убили Улофа Пальме. Такая удивительная вещь... А тогда я спросил Тарковского: «Почему мы снимаем именно здесь?» Он ответил: «Потому что именно здесь рано или поздно произойдет какая-нибудь катастрофа».

Нет нужды логически обосновывать феноменальность художника. Это память-знание, пра-память с пред-знанием.

*И не надо мне летать на ТУ,
чтобы где угодно очутиться –
одолеть любую высоту...*

А. Ахматова

При поступлении во ВГИК (1954) Андрей написал автобиографию. Это первое письменное, официальное осмысление своей биографии как творческой.

Отец мой – Тарковский Арсений Александрович, поэт, переводчик, член Союза советских писателей, инвалид Отечественной войны, орденноносец...

...Музыке я учился в районной музыкальной школе Ленинского района г. Москвы, живописи – в Художественной школе 1905 г...

...В течение учебы я участвовал в школьной самодеятельности (затем и в институтской). Играл роли Нецветаева в пьесе Барянова «На той стороне», графа Ламперти в пьесе Петрова «Остров мира», Левко в «Майской ночи» и другие менее значительные. В 1951 г. я поступил в Институт восто-

коведения, где проучился полтора года. Однако во время обучения я часто думал о том, что несколько поспешно сделал выбор своей профессии. Я недостаточно знал еще жизнь.

И, заметьте, ни слова о вступлении в комсомол или общественной работе, т.е. все то, что принято было писать в автобиографиях в начале 50-х годов. Много позднее в Берлине, в 1973 году, в беседе с Германом Херлинхаузом Тарковский объяснил свой уход из института:

В тысяча девятьсот пятьдесят втором, кажется... Поступил в Институт востоковедения, полтора года там проучился и ушел – в ужасе от той профессии. Я понял, что не буду заниматься этим никогда в жизни. Дело в том, что занятие арабским языком было настолько мучительным, лишенным какого бы то ни было чувства для меня. Поскольку странный язык очень. Там грамматические формы образуются математическим путем.*

Занятие, лишенное чувства, «математический путь»... Его путь лежал в прямо противоположном направлении. Но ничего из упомянутого в той автобиографии не потерялось в дальнейшем пути. Ни музыка, ни живопись, ни восток, ни поиски «другого языка».

Меня сильно увлек кинематограф, литература, а главное – люди нашей страны, ее природа и жизнь.

Завершается этот удивительный документ такими словами:

Сейчас мною овладела мечта стать хорошим режиссером советского кино.

Мечта его исполнилась, и цену заплатил, соответственно, с лихвой.

* Киноведческие записки, 1992, № 14, с. 34.

После ухода в 1953 году из Института востоковедения Андрей по настоянию Марии Ивановны (чтоб не болтался) зачислился коллектором на работу в институт «Нигризолюто» и уехал на год в экспедицию в Туруханский край.

Год я работал в экспедиции в тайге, прошел сотни километров. Экспедиции я обязан многими интересными впечатлениями. Все это укрепило меня в желании стать кинорежиссером.

В экспедиции Андрей вел записи, делал зарисовки сибирских пейзажей и не подозревал, что восьмьюдесятью годами раньше его дед Александр Карлович Тарковский, ссыльный народоволец тоже в этих местах вел записи своих наблюдений*.

В эту же экспедицию старшим техником-дозиметристом поехал сотрудник института Анатолий Александрович Белкин. Он вел дневник экспедиции, в которой работали двадцать два человека. Андрей, «щупленький и очень подвижный молодой человек», привлекал внимание неординарностью. Кроме того, он был совершенно бесстрашен, образован, играл на гитаре, притом замкнут и дистанцирован.

Мы – Андрей, Леонид и я – решили втроем осмотреть все красоты этого необыкновенного заповедника. Это было как в сказке. Не доходя до первой горы Слон, начинался подъем, заросший лесом, в основном лиственницей. Кругом нагромождения огромных гранитных валунов. На одном из таких валунов, на который мы с большим усилием взобрались, мы сфотографировались (у Андрея был свой фотоаппарат). Наконец мы дошли до первой ступени для восхождения на гору Слон. Конечно, экипировка у нас не альпинистская, только у Андрея на ногах здоровые ботинки на тол-

* Их мы публикуем в первой книге настоящего издания.

стой подошве (заграничного производства). Дошли до половины подъема, и тут первое препятствие. Надо пройти метра три на безопасный подъем, прижавшись животом и обхватив руками выступ, по маленькому карнизу. Мы с Леонидом отказываемся от этой опасной затеи. Андрей снял свои модные ботинки и сумел пройти этот опасный участок. Через несколько минут он был уже на вершине.

К слову сказать, в это время была объявлена амнистия после смерти Сталина. В крае было беспокойно. У Андрея украли все его вещи, включая фотоаппарат и легендарные «заграничные ботинки».

Записки об Андрее фрагментарны, т.к. они работали в разных группах.

С Андреем я встретился 10 сентября уже в Туруханске. Он со своей группой прибыл в Туруханск немного раньше. После работы в тайге мы все мечтали сходить в баню и хорошенько отмываться. После бани мы с Андреем решили посмотреть, как проходят выборы в местные Советы. Выборы проводились в небольшом деревянном доме. В помещении небольшая сцена, на сцене пианино, на противоположной стороне сцены за ширмой был устроен буфет. Под руководством массовика-затейника были танцы под радиолу. Мы после работы в тайге выглядели не лучшим образом: рваные телогрейки, резиновые сапоги, заросшие щеки. Андрей невозмутимо подошел к массовику и прошептал что-то на ушко. После чего массовик поднялся на сцену, выключил радиолу и объявил, что сейчас выступит гость из Москвы Андрей Тарковский. Для меня это было очень неожиданно и в то же время интересно, с чем он выступит, в каком жанре. Андрей взошел на сцену, снял свою телогрейку, небрежно бросил ее в угол сцены, подошел к пианино, пальчиками пробежал по всей клавиатуре, как бы проверяя ее, сел на стул и

стал играть. Я не могу оценить его профессионализм, как музыканта, но я понял, что Андрей разносторонне образованный человек. Андрей исполнял попуфры из мелодий Лещенко, Утесова, современные танцевальные мелодии тех лет. Никто не танцевал. Все слушали с интересом и вниманием гостя из Москвы Андрея Тарковского. Импровизированный концерт длился минут тридцать, когда Андрей кончил, раздались горячие аплодисменты. Вот так закончилось знакомство с местными выборами.

Позже по впечатлениям туруханской экспедиции была написана вступительная работа во ВГИК «Концентрат», которую он потом переделал и ставил на сценической площадке.

В июле 1954 года Андрей сдал экзамены и был принят в институт кинематографии на режиссерский факультет в мастерскую Михаила Ильича Ромма. Среди пятнадцати зачисленных абитуриентов были Василий Шукшин, Юлий Файт, Дина Мусатова (впоследствии она сняла документальный фильм «Три Андрея»), Владимир Китайский, политэмигрантка из Греции Мария Бейку, Александр Гордон, Ирма Рауш. На втором курсе в группу пришел Александр Митта. В разных вариантах ходил анекдот о том, что приемная комиссия, горячо поздравив Ромма с удачным набором, просила двоих не зачислять: бандита и пижона. Не трудно догадаться, что первым был Шукшин, вторым — Тарковский.

Ромм потом напишет:

Опытный педагог всегда знает, что если в мастерской два-три очень ярких, талантливых человека, мастерская в порядке.

Невозможно переоценить значение личности Ромма для тех, кто пришел во ВГИК в послевоенные годы в военных шинелях. Его авторитет был абсолютным. Автор фильмов «Пышка», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» были наде-

лен особой витальной силой, обаянием, способностью живо воспринимать все новые веяния. Он был современником для любого поколения своих учеников. И в 1962 году снял «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм» в 1966 году. Как режиссер, он шел от классики к дерзанию, т.е. не обычным, а обратным путем. Ромм учил их не столько профессии, сколько человеческому достоинству, порядочности. Он выручал их в житейской нужде и отстаивал, закрывал бесстрашно в иных непогодах. Для Андрея же был надежной защитой, хорошо понимая его талантливость и сложный нрав.

Годы учения во ВГИКе совпали с большими переменами в советском кинематографе. Бывшие фронтовики стали режиссерами: Василий Ордынский, Станислав Ростоцкий, Теодор Вульфович, Григорий Чухрай, Марлен Хуциев. Всего за два года, 1955–1956, было снято около пятидесяти фильмов, а в 1957 году Михаил Калатозов с Сергеем Урусевским сняли «Летят журавли», а Я. Сегель с Л. Кулиджановым «Дом, в котором я живу». Триумф в Каннах ленты «Летят журавли» был всемирным. Сергей Урусевский назван лучшим оператором мира. Приходило новое поколение художников, театральных режиссеров, поэтов. И среди них были фронтовики. Например, Эрнст Неизвестный и Булат Окуджава. Началась смена поколений, смена вех. Новые идеи — новый язык. Еще начало «оттепели». Еще только-только... начала оживать творческая жизнь в стране после долгой отделенности, обделенности и абсолютного незнания того, что происходит вокруг. Так что Андрей вопреки мнению многих не появился гомункулусом из реторты алхимика. Но на первых курсах был тем, кто сам себя еще до конца не знал, но о нем уже давно знали боги.

Студенческая жизнь шла своим чередом, и по-разному складывались судьбы однокурсников. Многие вспоминают талантливого, нежного поэта, человека будто с содранной

кожей Владимира Китайского. Он был лидером на первых курсах, работал с Геней Шпаликовым и так же, как и он, закончил с собой. Гречанка Мария Бейку в соавторстве с Александром Гордоном и Андреем снимала первый курсовой фильм по рассказу Хемингуэя «Убийцы». Супермен с бородой и в свитере толстой вязки. Он был кумиром, легендой целого поколения. Но после «Убийц» Мария как режиссер больше не работала. Она уехала на родину и стала тем первым человеком, который связал греческую и русскую культуры через новый Театр на Таганке, «Современник» и многие другие. Неоднократно устраивала в Афинах просмотры фильмов Андрея. По сей день она свято чтит Андрея, Ирму, всех друзей своей молодости.

После «Убийц» Александр Гордон с Андреем Тарковским снимали картину о курских подрывниках «Сегодня увольнения не будет», именно в той картине впервые снялся в кино ленинградский актер Олег Борисов.

В 1957 году Андрей женился на однокурснице — стройной, немногословной, талантливой, красивой Ирме Рауш. В 1962 году у них родился сын Арсений, названный именем деда. По стопам родителей он предусмотрительно не пошел, а стал ученым, врачом-хирургом.

Еще с первых появлений в доме «на Щипке» Мария Ивановна отметила свое сходство с Ирмой. Это сходство обсуждается в фильме «Зеркало», и не случайно Маргарита Терехова играет две роли: Матери и Натальи (жены героя). Игра зеркал. Любовь к обеим, похожим и разным, и невозможность обрести гармонию отношений. Сейчас, когда Ирма Яковлевна стала старше, она еще больше похожа на Марию Ивановну.

Ирма Рауш-Тарковская — режиссер детского кино, писатель, актриса. У Андрея она снялась дважды: в роли Матери в «Ивановом детстве» и в роли Дурочки в «Андрее Руб-

леве». Она единственная из плеяды актеров Тарковского, кто был удостоен высокой международной награды «Хрустальная звезда» французской Академии театра и киноискусств. Тарковский назвал ее своей идеальной актрисой.

Поженившись, Андрей с Ирмой стали жить самостоятельно, то снимая комнаты, то ненадолго возвращаясь. Но период жизни «на Щипке» закончился. А через некоторое время в дом переехал Саша Гордон, который стал мужем сестры Андрея — Марины.

Учебную практику Андрей с молодой женой проходил на Одесской киностудии вместе с Василием Шукшиным. Вася особенно дружил с Ирмой. Они хорошо понимали друг друга, что для обоих было редкостью. Актерский талант Шукшина был к тому времени широко признан ВГИКом. Впервые Шукшин появился на экране в «Убийцах» по Хемингуэю, где герой, лежа на кровати в ожидании убийц, курит и гасит о стену окурки. Тем временем в Одессе готовился к съемкам фильма «Два Федора» Марлена Мартыновича Хуциева. Компания подружилась с уже известным режиссером. Все дружно переживали кинопробы Шукшина на роль Федора-старшего. Он снялся в фильме, и это была его первая большая актерская работа.

Жизнь меж тем становилась судьбой. Ромм познакомил Тарковского со своим студентом следующего набора Андронном Кончаловским. В 1959 году они стали соавторами, единомышленниками, творческим тандемом. Совместно написали сценарий дипломной работы Андрея «Каток и скрипка», который был снят на Мосфильме в 1960 году. Память сохранила телефонный разговор с моей подругой Аней Мартинсон, работавшей на фильме художником. Она сказала, что будет работать с Тарковским на фильме «Каток и скрипка». Имя мы уже знали. «Кино Тарковского» еще не было, но была широкая известность: личность, поведение,

пижонство, собственный стиль. Ясно было, он — настоящее и будущее и на самом остром времени. Она регулярно информировала меня о ходе съемок. Оператором был Вадим Юсов. Это уникальный триумвират. На первом просмотре поразило необычное световое пространство, раскрепощенность, распахнутость, ощущение свободы. Каток покрывал новым асфальтом улицы, поднимались вверх небоскребы. Здравствуй, новая жизнь! Но особенно врезались в память фрагменты, не связанные с развитием сюжета. Помноженное на самое себя изображение в витрине в осколках зеркал и зеркало, отражающее лицо маленького мальчика, внимательно изучающего себя. Некий лишний «элемент», без которого фильм теряет загадочность, тайну, глубину. «По мне, в поэзии все быть должно некстати — не так, как у людей.»

Года три тому назад в Дрездене во время выставки устроители просили показать «Каток и скрипку». Обсуждение после просмотра возникло спонтанно, и речь шла только о человеческой драме. Финал — не-встреча юного скрипача и водителя катка. Неожиданный трагический, ибо непоправимый, финал эмоционально порастил закаленный во всех современных зрительских баталиях зал, и никто не говорил о зеркалах, дроблении, свете... В первом, вовсе не наивном фильме, уже был Тарковский. Он не любил фильм «Каток и скрипка», но таков факт. Появился режиссер Тарковский вместе с поклонниками и недоброжелателями.

II

Завершился целый цикл жизни. Завершился процесс, который можно назвать самоопределением. Процесс этот состоял из обучения во ВГИКе, из работы над дипломной короткометражкой и, наконец, из восьмимесячного труда над первым большим фильмом.

Так в 1964 году в разгаре работы «Страсти по Андрею» осмысливает Тарковский первый этап творческой жизни, названный «циклом самоопределения», куда входит «Иваново детство». Фильм, завоевавший признание и «Золотого льва Сан-Марко».

Вспоминает Ростислав Николаевич Юренев:

Я позвонил Арсению, поздравил. Он отвечал с нескрываемой грустью: «Значит, тебе понравилось то, что натворил мой мальчик? Да и мне, не скрою, тоже понравилось. Только боюсь, как бы ему не вышел боком этот лев, не оказался бы змием или драконом. Да и не загордился бы Андрей. Впрочем, ты знаешь, как меня всю жизнь это самое «признание» обходило... Так пусть хоть ему...»

Андрей не загордился, как видно из его жизни. А вот «признания» и «змиев с драконами» хватило с лихвой.

Возможность снять первый полнометражный фильм пришла случайно, но, как писали в старину, «судьба приходит в обличье случая». На Мосфильме был закрыт фильм по повести В. Богомолова «Иван». Сценарий писал М. Папава, режиссер Эдуард Абалов. Обсуждение отснятого материала повергло членов художественного совета в уныние, и съемки были приостановлены, а деньги из бюджета меж тем потрачены. И тут помог Ромм.

Со мной советовались, кому можно было бы поручить с отатком денег и в очень короткий срок сделать ее заново или закончить то, что начато. Я порекомендовал Тарковского. Тарковский прочитал повесть и уже через несколько дней сказал:

– Мне пришло в голову решение картины. Если студия и объединение пойдут на это, я буду снимать, если нет – мне там делать нечего.

Я спросил его:

– В чем твое решение?

Он говорит:

– Иван видит сны. Что ему снится? Ему снится та жизнь, которой он лишен, обыкновенное детство. В снах должно быть обыкновенное счастливое детство. В жизни – та страшная нелепость, которая происходит, когда ребенок вынужден воевать.

Как видите, решение картины излагается буквально в двух строках, занимает всего несколько секунд.*

Андрей полностью сменил весь творческий состав съемочной группы. Сложился тот, который переключался на «Страсти по Андрею». Сценарий писали А. Кончаловский и А. Тарковский. Оператор В.Юсов. Композитор Вячеслав Овчинников.

Запущен фильм в августе 1961 года, а в августе 1962 года подписан акт о приемке. Фильм получил первую категорию, а на премьере в Доме кино Михаил Ильич Ромм сказал: «Запомните это имя». Потом был Венецианский фестиваль. Неожиданный шок – Гран-при фестиваля «Золотой лев Сан-Марко». Головокружительный успех фильма и молодого Андрея Тарковского. Потом золото сыпалось и сыпалось на международных фестивалях. Андрей путешествовал по миру, ездил в Индию. Всюду признание, шум, успех. На том Венецианском фестивале по секции «детских и юношеских фильмов» за фильм «Мальчик и голубь» получил первую премию Андрон Михалков-Кончаловский. Его путь не только сценариста, но и кинорежиссера тоже начался в 1962 году.

Однако триумф триумфом, а начальство в Москве не дремало. Уже упомянутый Р.Н. Юренев вспоминает, как он полу-

* М. Ромм. Один из лучших. Мир и фильмы А. Тарковского
М., 1991, с. 340.

чил повестку с требованием явиться в зал Московского горкома КПСС, и там секретарь по идеологии сделал доклад, в котором обрушился на «Иваново детство». Он говорил о мистике, пацифизме, клевете в картине на героическую Отечественную войну. После доклада Юренев, по его признанию:

...хотел удрать домой, но тут его встретил бледный Михаил Ильич Ромм. «Куда вы? Подождите, должен выступать Тарковский».

Выглядывая из монументальной кафедры, Андрей казался совсем юным, худеньким, беззащитным. Но речь свою начал спокойно, подчеркивая вежливостью свое человеческое достоинство. Только временами нервно подергивал своей тонкой шей.

Андрей говорил, что не считает картину идеальной и, возможно, при дальнейшей над ней работе многое переделал бы.

Но что в картине изменить нельзя, так это глубокой любви к родине, к памяти погибших героев войны, неколебимой уверенности в духовной красоте человека.

Время идет, но картина не старится. Иначе расставляются акценты. «Иваново детство» (как и все последующие работы режиссера) имеет широкий радиус действия. Фильм «больше» того, о чем он рассказывает. Уже в 1964 году Андрей писал:

...что меня взволновало до глубины души, это характер мальчишки. Он сразу представился мне как разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси». Маленький мальчик, потерявший детство в одну секунду. Его жизнь раскололась на сновиденье, т.е. то, что было до войны, и участие в войне, что тоже «не реальность». Отмщение за мать, за погасший свет, за отнятый смех. Можно ска-

зять, что «содранность кожи», напряженная сверхчувствительность, не детская развитость свойственны «Ивану снов», так же как «Ивану-разведчику». Просто резко поменялись полюса, жизнь опрокинулась. Дети – герои всех фильмов Андрея Тарковского. Но это дети особенные. Их внутренний мир богат и не наивен, он развит от раннего детства. «Ребенок – это прежде всего эстет: он реагирует на внешность, на видимость, на очертания формы». И в этом смысле «дети его кинематографа» – автопортреты его памяти о себе. В них тайна его детского мира, снов детства. «Все сны (их четыре) связаны вполне конкретными ассоциациями. Первый сон, например, весь от начала до конца, вплоть до реплики «Мама, там кукушка!» – одно из первых воспоминаний моего детства.*

И если сны – это прошлое, то военная реальность – «тот свет».

Здесь Стикст, который переходит в последний раз Иван; странно хлопающая дверь в никуда. Разрушенная стена церкви, не утратившая лика Богородицы – покровительницы России.

Березовую рощу нашли в Подмосковье. Вадим Юсов рассказывает о съемках эпизода поцелуя надо рвом:

Мы, например, сделали специальное приспособление, чтобы снять кадр, когда Холин целует Машу над окопом: мы с камерой совершаем движение со дна окопа, практически из-под земли, до уровня глаз человека уже над окопом...

...иногда зрителю интересна и техника, но у Андрея это иначе – смысл сильнее техники, она как бы поглощается.

О том же эпизоде Тарковский писал, что этот эпизод – ассоциация с пушкинской строкой «есть упоение в бою и

* Иосиф Бродский. Поклониться тени. С-Пб., 2001, с. 33.

бездны мрачной на краю». А от рощи «попахивало чумой». Вадим Юсов своим талантом и изобретательностью сумел воплотить поэтико-мифологический мир Тарковского.

Эпизод с патефоном, книгой Дюрера и битвой Ивана с невидимыми врагами снят резко экспрессионистично в максимальном напряжении светотени. Атмосфера не реальности, но и не сна. Наваждение битвы. Битвы архангела Михаила с Сатаной. Юный воин уже не в единоборстве с фашистами. Он видится юным воином Михаилом в единоборстве с тьмой, поглощающей свет. Свет и тьма, рай и ад, и путь, соединяющий оба пространства — колодец. Из бездны колодца мы видим светлые лица — лики Сына и Матери. Иван протягивает руки к звезде, странным оптическим обманом сияющей на черной поверхности воды (в отличие от прозрачной чистой в ведре). Именно в эту секунду мир переворачивается, опрокидываясь «тем светом» (войной). Кончилось не детство — а сама жизнь. У Ивана нет «светлого будущего», и в Суворовское училище он не хочет. Отмстив, он переплывает Стикс.

Тонкой-тонкой нитью сплетается ксилографией Дюрера поэтическая ассоциация. Иван часть, вернее, сопричастность миру вечного Апокалипсиса. «Рыцарь, дьявол и смерть» — так может быть назван фильм.

Говоря о поэзии, я не воспринимаю ее как жанр. Поэзия — это мироощущение, особый характер отношения к действительности.

В этом случае поэзия становится философией, которая руководит человеком всю жизнь.*

Фильм «Иваново детство» уже был формой, найденной Тарковским, его почерком, его миром, «философией, которая руководит человеком всю жизнь».

* А. Тарковский. Говорят режиссеры. Мосфильм, 1964.

На дворе стоял 1962 год. Тарковский не только определил свой путь, назвал громко свое имя, но и определенно был лидером 60-х. Свобода самосознания, свобода в выборе стиля одежды, манеры поведения, друзей, взглядов.

В сентябре 1962 года министр культуры Екатерина Фурцева поздравляет студию с победой («Иваново детство»). Кадр из фильма — на «стене почета» студии Мосфильм рядом с классиками советского кино. Андрей с Ирмой получают собственную квартиру у Курского вокзала. Мебели нет, зато свое жилье, стены, крыша.

В «Манеже» рядом с кафе «Националь» открылась выставка «30 лет МОСХа». Первые работы «второго авангарда». Здесь Павел Никонов, Владимир Попков и только с диплома Эрик Булатов и многие, многие другие. Здесь и классики МОСХа, и даже (!) Роберт Фальк с дразнящей «бубнововалетной» обнаженной. Трудящиеся, как всегда, возмущены. В декабре, 12 числа, пожаловал со свитой сам Никита Сергеевич, и произошла историческая встреча «партии и правительства» с молодыми художниками. Знаменитый разговор об искусстве на уровне нецензурной лексики с Эрнстом Неизвестным по поводу его бронзовой серии «Война — это». «А вы откуда, молодой человек?» — «Я? Из лагеря», — ответил художник Юло Соостер. Затем в 1963 году эпохальная встреча правительства с интеллигенцией.

В марте 1963 в Голубой зал Кремля Никита Сергеевич Хрущев и члены Политбюро пригласили интеллигенцию. До этого началась травля Виктора Некрасова и старого уже Эренбурга. М.И.Ромм и Г.Н.Чухрай — докладчики. Докладчики не нравятся. Андрей Вознесенский читает стихи.

ХРУЩЕВ: Мы предложили Пастернаку, чтобы он уехал. Хотите, завтра получите паспорт, уезжайте к чертовой бабушке, поезжайте туда, к своим.

ВОЗНЕСЕНСКИЙ: *Я русский поэт. Зачем мне уезжать?*

ХРУЩЕВ: *Ишь ты какие! Думаете, что Сталин умер... Мы хотим знать, кто с нами, кто против нас. Никакой оттепели. Или лето, или мороз**.

В этом же ряду и упомянутый разнос на Ильинке «Иванова детства». Все это отнюдь не безобидно и касалось не только Тарковского. Пришло время «напомнить» интеллигенции в очередной раз, где ее место.

В ноябре 1963 года в газете «Вечерний Ленинград» статья «Окололитературный трутень» о поэте Иосифе Бродском. Поэта судят за тунеядство.

Очевидно, надо перестать нянчиться с окололитературным тунеядцем. Пусть окололитературные бездельники получают самый резкий отпор.

В феврале 1964 года Бродский был осужден, арестован и сослан (общий исторический привет от товарища Жданова). Когда, много лет спустя, будущего Нобелевского лауреата спросили о судебном процессе, он ответил как поэт:

Это было настолько менее важно, чем история с Мариной – все мои душевные силы ушли, чтобы справиться с этим несчастьем.

Мудрая Анна Андреевна Ахматова смотрела дальше всех и после оглашения приговора изрекла: «Какую биографию делают нашему рыжему!» Это был трагифарс, и довольно страшный. Все тот же тон, та же лексика, та же агрессия. «Момент выпадения из культуры», как скажет потом Мераб Мамардашвили.

* Андрей Вознесенский. На виртуальном ветру. М., 1998.

1965 год — своего рода веха. Процесс над Андреем Синявским и Юлием Даниэлем. Оба были осуждены за публикации за рубежом.

Андрей Данатович Синявский был одной из самых приметных фигур новой культурной жизни Москвы. Сотрудник Института мировой литературы, специалист по литературе и поэзии рубежа двух столетий, уже тогда занимался древнерусским искусством и писал книгу «Земля и небо в древнерусском искусстве». Ему Андрей Тарковский и Андрон Кончаловский принесли для консультации один из вариантов сценария «Андрей Рублев». В доме Синявского впервые стали записывать на пленку магнитофона «Днепр-2» песни Владимира Высоцкого (его студента по школе-студии МХАТ). Там, на Хлебном, 7, была одна из главных «московских кухонь», наши подлинные «университеты».

Мы опускаем здесь такое событие, как расправу над Борисом Пастернаком, стыд и позор отечественной культуры. Тяжбу математика Есенина-Вольпина с неким Колосовым и журналом «Огонек» по поводу недостойных публикаций о Маяковском и многое другое.

Но, однако, не все так однозначно. Параллельно этим событиям в 1964 году вахтанговские выпускники Юрия Петровича Любимова представили спектакль по пьесе Бертольда Брехта «Добрый человек из Сезуана» и получили студийный театр, будущую «Таганку». Познав гонения и славу, Любимов остается руководителем театра по сей день. Театр на Таганке — целая эпоха в жизни нашей культуры, нашей страны. Другой театр, «театр как мир».

III

В апреле 1965 года на Мосфильме в Творческом объединении писателей и киноработников был «запущен в произ-

водство» под руководством А. Алова и Вл. Наумова фильм «Страсти по Андрею». Режиссер Андрей Тарковский. Сценарий Михалков-Кончаловский и Тарковский – два Андрея, – писали с 1962 года.

Директор картины Тамара Георгиевна Огородникова вспоминает, что трудности начались с первого дня:

Пришлось дать письменную расписку, что мы уложимся в миллион рублей, выбросив Куликовскую битву. И после этого нас запустили.

Первые кадры мы снимали 14–15 апреля 1965 года. Между Владимиром и Суздаlem. Такая маленькая деревенька, и там банька, полотница белого холста всюду лежали.

Первый съемочный день был началом «Колокольной ямы» (художники Черняев, Новодережкин, Воронков). Оператор – В. Юсов. Композитор – Вяч. Овчинников. О составе творческой группы хотелось бы сказать несколько слов, потому что без той особой атмосферы, которая сложилась внутри всего коллектива, такой фильм снять было невозможно. Монтажер Людмила Фейгинова работала с Андреем от «Иванова детства» до «Сталкера». Звукооператор – жена Вадима Юсова Инна Зеленцова, ассистент режиссера Марина Волович, художники комбинированных съемок Павел Сафонов и Оксана Казакова, режиссер Иван Петров. Труд самозабвенный, не говоря уже, высокопрофессиональный. Они остались до конца преданными друзьями Андрею. О костюмах к фильму, созданных художником Лидией Нови, следует писать отдельно, как, впрочем, и о том, что значит для Тарковского костюм как образ в мельчайших своих деталях.

Директор фильма Тамара Огородникова была душой уникально сложившегося коллектива. Тарковский снимал ее в трех фильмах: «Страсти по Андрею», «Зеркало», «Солярис» – в мерцающих, таинственно связывающих внут-

ренный мир героев, женских образах. Он называл ее «мой талисман». На книжке, подаренной Т.Огородниковой, он написал: «Дорогой Тамаре Георгиевне в память о страданиях и в надежде на то, что она сумеет остаться такой, какой была, делая этот фильм. Март 1972 г.»

Что до актеров, назовем их «коллективно гениальным ансамблем», если такое возможно, оркестром, где каждый имеет свой голос, но все вместе исполняют одну тему. Впервые появился Анатолий Солоницын, особый для Тарковского актер с обостренной чувствительностью, самоуглубленный, нервный. Солоницын – актер всех фильмов Тарковского, снятых в России. Он нашел для него место даже в «Зеркале». Солоницын, Терехова, Кайдановский, Рауш-Тарковская, Гринько наиболее точно выражали искомый режиссером тип личности: силы и слабости с подмесом юродства. Анатолий Солоницын умер также от рака легких в 1981 году, свеча, сгоревшая на пиру. Сравнивая лишь с Мазиной «Дороги», Ирма Рауш-Тарковская снялась в роли Дурочки. Юрий Назаров – в роли двух князей, Ролан Быков – Скоморох. И нет ни одной случайной или проходной роли.

Постоянно и много вспоминают, что у Тарковского был, мягко говоря, трудный характер. Он вспыхивал, обижал, был жестким. Влюблялся и разлюблял. Но он удивительно умел сохранить свои творческие ансамбли, которые были ему преданы и ему доверяли. Он любил своих актеров, но никаких тесных дружб и амигошонства не допускал. Был близок и далек разом, и никто не может сказать «я с ним дружил», «я его хорошо знал» – ни близкие люди, ни коллеги.

И все же, как был снят, как получился этот фильм – тайна, тайна, всегда присущая искусству и не имеющая разгадки.

Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве, – создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей следовать...

*...одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал «памятниковой и музейной экзотики, ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре», т.е. никакой условной стилизации, которую мы так любим в исторических эскерсисах, будь то кино, живопись или литература. «Как было», а «как было»?**

Фильм начали снимать с «Колокола», хотя по сценарию «Колокол» — последняя новелла, а первая — «Скоморох». Но фильм начинается с «пролога» или «эпиграфа». Простой лапотный мужик, одержимый идеей полета, избрал воздушный шар и попытался осуществить ту вечную, живущую в тайниках сознания мечту — оторваться от земли, полетать над землей, увидеть мир сверху. Мужик летел, вцепившись в стропила шара над рекой, над городом. «Летю! Архип! Летю-у-у-у!» Стремительное приближение земли, падение, какая-то странная куча, и медленно — рапидом — в тумане преддуренной мглы, — перекатываючаяся через спину лошадь.

Мужика играет поэт Николай Глазков. Коля Глазков был частью Москвы 60-х годов, замечательный поэт, грустный, ироничный, конечно, пьющий.

Я на мир гляжу из-под столика. Век 20-й — век необычайный. Чем он интересней для историка — тем для современников печальней.

Коля Глазков (хоть и дожил до пожилого возраста) был не случайно выбран на роль мужика в эпизоде-прологе. Полет, парение над землей и катастрофа имеют отношение к особому чувству времени и в биографическом, и более широком

* А. Тарковский. Запечатленное время. — «Искусство кино», 1967, № 4.





смысле. Назовем его поэтическим эпиграфом. Всего в фильме 8 новелл. Их связывает фигура, проходящая через все новеллы, главный герой фильма Андрей Рублев. В новелле «Голгофа» Рублева нет, но вся часть — это переведенный на язык зрительных образов его монолог о России. Рублев — странник. Один или чаще «со товарищи» он бредет по Руси. Так и ходили в XV веке бригады художников или строителей. Строили, расписывали храмы там, куда пригласит город или князь. Странничество — центральная тема у Тарковского.

Оседлых среди его героев нет. Они всегда одеты для долгого пути. Андрей Рублев не снимает подрясника, Андрей Горчаков («Ностальгия») ни разу не снял пальто, Сталкер — кожаной куртки, Доменик («Ностальгия») не только куртки, но и шапочки. Хотя у них есть «дом», где они живут. В скольких домах жил сам Тарковский ... В Москве дом детства — Щипок, потом у Курского вокзала с Арсением и Ирмой, потом в каких-то квартирах, у друзей. Наконец, дом на улице Пудовкина, который он так и не обустроил до конца. А в дневниках жаловался, что там (у Пудовкина) пусто, «ни домовых, ни привидений». Хотя он очень старался все сделать по своему вкусу. Потом временные дома в Италии, Берлине, Лондоне, Стокгольме, Париже. Его вдова получила квартиру на rue Mozar (улице Моцарта) уже после его смерти. Не правда ли странно? Посмертный дом на улице Моцарта? В Париже Тарковский жил в квартире Кшиштофа Занусси, Марины Влади, в больнице. Он и умер в больнице, в одиночестве, и чужой человек Шарль де Брант собрал его в последний путь на русское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа в Париже*. Так странно складывается биография художника, неотделимая от историй его героев. Реальное земное стран-

* Надгробие было установлено в 1994 году «Фондом Андрея Тарковского в Москве» на пожертвование предпринимателя Сергея Кочкина и Инкомбанка.

ничество в творческой биографии Тарковского — это еще и путь духовных исканий, поиск ответов на вопросы, которые он задавал сам себе и нам, его зрителям.

Бесконечные переезды не мешали Андрею любить дом, уют, отдельную от всех, частную жизнь, красивые вещи. Он любил деревянные деревенские дома. Купленный совместно с Ларисой Тарковской в Рязанской области в деревне Мясное дом был постоянным предметом его забот. Об этом говорят записи в дневнике. Перечисляются все пункты необходимых работ: и утепление, и сарай, и колодец, и банька, и т.д. В одной из записей 1975 года — 17 пунктов. Он сам построил сарай и очень этим гордился. Желание построить и обустроить дом собственными руками, видимо, — обратная сторона странничества, но еще и наследственная черта. Арсений Александрович со страстью предавался устройству дома, дачи, бросался что-то мастерить, как только жизнь представляла такую возможность. А жизнь Тарковского-старшего не была вечным странствием «рыцаря печального образа» в отличие от его сына. Андрею в Мясном жить пришлось разве лишь второпях, понемногу.

Сколько в мире домов, где может быть установлена мемориальная доска, но «места обитания» его души не было нигде, может быть, в детстве на Щипке. Там уже нет того дома. Вспомним, Крис Кельвин унес свой дом на космическую станцию «Солярис».

В 1910-х годах Чаплин почувствовал интонацию одиночества человека в новом веке. Лишь мечта о доме и пустое небо над головой. Фигура маленького грустного застенчивого человека на дороге как символ XX века.

В России эта тема стала особой. «Коммуналка» — дом неполноценный. Эвакуация — временный, со страхом не вернуться. Но был еще ГУЛАГ, вечное ожидание смерти. Потом — эмиграция, чужой дом. Чувство бездомности: «Я пью

за разоренный дом», — написала Анна Ахматова; «Быт — лишенный быта» у Арсения Тарковского. Примеров множество. И лучше Цветаевой не скажешь:

Современность поэта во стольких-то ударах сердца в секунду, дающих точную пульсацию века — вплоть до его болезней (NB! мы в стихах все задыхаемся!), во внесмысловом, почти физическом созвучии сердцу эпохи — и мое включающему, и в моем — моим — бьющемся.

«Поэт и время»

Древнерусская история и иконопись, христианство в России были общим увлечением в 60-х годах. Труд отца Павла Флоренского «Столп и утверждение истины» стал подлинным духовным открытием. Начали публиковать книги по древнерусскому искусству В.Н. Лазарева и М.В. Алпатова. Михаил Владимирович Алпатов консультировал Тарковского и много говорил с ним об иконе. Личность гениального инока была магнитом. Его странничество, образованность, выстаивание в лихолетье, крепость характера и духовная мощь — то, что искало молодое поколение художников. Изучение отечественной истории, философии, особенно древнерусской живописи и живописи серебряного века было открытием эпохи. Творчество и судьбы героев прошлого переплетались.

Чувство времени, угадывание не умом, а всем своим художественным нутром «главного». В этом гений Андрея Тарковского. И в этом современность «Страстей по Андрею» и всех последующих фильмов Тарковского.

Фильм «Страсти по Андрею» можно назвать «сферическим», т.е. многофокусным, любая тема — центр: и русская ландшафтность, и русская история с княжьем своеволием и княжыми распрями; народ, в котором смешались язычество и православие.

Перед нами все типы личностей художников и форм искусства. Площадной театр карнавально-смеховой культуры – Скоморох. Велеречивый и бездарный Кирилл. Гениальный самородок – колокольный мастер Бориска. И двое бессмертных, таких похожих и таких разных – Феофан Грек и Андрей Рублев.

Многопространственность, многолинейность фильма давно определена как жанр «киноромана»*. Добавим, исторического киноромана. Сквозная и центральная фигура – инок-иконописец Андрей Рублев. Но если чуть сдвинуть центр сферы, то сквозной темой становится история народа. Со дня окончания работы над фильмом прошло тридцать шесть лет, с момента его выхода на экран в России – тридцать один год. За это время много воды утекло. Из года 1966-го год 2000 виден не был никому. Сегодня мы можем утверждать – это единственный исторический кинороман. Историческая трагедия России, осмысленная авторами сценария и режиссером, бесконечно продлена во времени. Нет, это не «наложение» 60-х годов XX века на XV. Это осознание бесконечной повторяемости исторических кругов: распри и беззаконие, нетерпимость к инаковерию, инакомыслию. Обращение к России XV века показало, как мало изменяется ее история, все те же варварство и гениальность, лень и тяжелый труд, и все – до последней черты.

Известный русский историк литературы профессор Леонид Пинский в 1972 году, сразу после выхода фильма на экраны, написал:

Это национальная картина – как «Мертвые души» и «Карамазовы» в русской литературе (в русской живописи нет

* Эта мысль высказана и проанализирована Леонидом Нехорошевым, кинодраматургом, другом Андрея в исследовании «Андрей Рублев: «Спасение души»». М., 1991.

столь национального создания). Меня поражает абсолютная свобода от ходячих наших предрассудков...

..Ничего не понимаю. Как могла быть задумана такая вещь, как могли ее ставить, как можно было ее «пропустить» – куда начальство смотрело – ничего не понимаю.*

Начальство ничего «не просмотрело», но об этом от-дельно. Хотя действительно, постановка такого фильма – некое чудо. Сколь бы ни были образованы авторы – с помощью одного лишь интеллекта такие произведения не создаются. Некая духовная одаренность, сверхзнание, сверхчувствительность невидимо правят искусством. Какие-то детали, волнующие автора, проблемы, через все творчество проходящие, обращенные к нам вопросы, не имеющие окончательного ответа.

Отдельная тема – немота и косноязычие. В «Рублеве»: молчание – эпитимия Рублева; немота Дурочки; заикание Бориски; вырванный язык Скомороха. В противоположность – непрерывный речевой поток Кирилла. В прологе «Зеркала» – сеанс излечения от заикания. Дочь Сталкера не произносит ни единого слова. Пусть временно, но лишен возможности говорить Мальш в «Жертвоприношении».

Обет молчания – распространенная практика иночества. (Во время съемок фильма Тарковский попросил Солоницына месяц молчать.) Вырвать язык лицедею в мире запрета карнавально-смеховой культуры тоже не уникально. Но здесь речь идет не об отдельных мотивациях, а о самом важном для Тарковского: о свободе и самопознании в поисках идеального примера нравственного поведения. Молчанием Андрей Рублев отгородился от мира социума, обрвав все внешние контакты, погрузился в мир внутреннего

* «Из писем Пинского». Киноведческие записки, 1992, № 14, с. 167.

духовного пространства. Какая работа шла в том внутреннем диалоге с собой, с Богом...

Тарковский не руководствовался современными исследованиями физиологов и психологов о связи сознания и речи, о многомерности внутреннего пространства. Но еще академик Иван Павлов утверждал, что «есть отдельные личности с таким потенциалом внутреннего пространства, о котором они подчас не знают сами. Но именно им доступно панорамированное образное сознание «от горизонта до горизонта». Именно «они (эти художники) охватывают действительность целиком, не разделяя ее на части». «В сильной форме панорамными бывают все образы: и прошлого, и настоящего, и будущего». К такому типу личностей относится и Андрей Тарковский, и его герой. Согласно исследованиям, подобное художественное мышление тяготеет к «внутренней» (не социальной) речи, в отличие от «внешней» (коммуникативной).

Внутренняя речь гораздо теснее связана с мышлением, что даже позволило некоторым авторам (Карл Юнг) заключить, что «мышление – это внутренняя речь». Внутренний диалог или внутренняя речь преимущественно разговор с самим собой, с другим Я в себе. «Другое Я в себе – это духовное Я. Духовное Я – это существенное ядро личности, к которому мы обращаемся как к Совести, как к творческой интуиции».*

В том же ряду и музыкальное пространство фильма. Для фильмов Тарковского звуковая среда не просто «музыка в фильме», а именно еще одно пространство, еще одна глубина. С Вячеславом Овчинниковым он снимал три фильма и три с Эдуардом Артемьевым.

* Сборник «Многомерная психика. Внутренний мир личности»
М.Бахтин «Проблемы поэтики Достоевского». М, 2001, с. 162–163

Овчинников вспоминает, как он ходил на лекции по кино, изучал саму профессиональную природу кинематографа.

Я дал себе труд изучить технику записи и придумал много в звуковом ряду. Андрей знал, что мне мешать не стоит. Я буду делать то, что хочу. Мы не актеры, не звезды, но музыка – нервная система картины. Звуковой ряд – невидим.

Я тогда начал работу над ораторией «Сергий Радонежский». У меня была тогда идея национального подхода к искусству. «От мира и не от мира сего». Через икону идет связь с Богом. Андрей любил мою музыку, и мы много говорили о музыке. Я подарил ему музыку из «Радонежского». Она звучит на вступительной теме фильма, «Ночь Ивана Куликоской битвы» и в финале. Я дал ему эту тему специально для Куликовской битвы, но он Куликовскую битву не снимал и поставил этот фрагмент на финал, а мне не сказал.

В фильме есть еще музыка из «Иванова детства». Остальное досочинял. Музыка подкладывал вместе с Люсей Фейгиновой. Музыка к «Голгофе» интересна звуковой фактурой.

Когда Андрей показал фильм, мне он очень понравился. Я вынул деньги и дал ему премию. Мы все были без денег. Он говорил со мной о работе над фильмом, о Бормане.

Тарковский и Овчинников больше вместе не работали, но оставались в хороших отношениях.

Когда он приглашал Эдуарда Артемьева работать на «Сталкере», то объяснил, что Овчинников его вполне устраивает как композитор, а причины расхождения в другом: Вячеслав Александрович говорит, что ему не понравилось то, что фрагмент, предназначенный для Куликовской битвы, был положен на финал.

Я тогда был тенденциозен, но время прошло, и нет ему равных. Свечку, которую он пронес, нельзя гасить.

Молчание Рублева добровольно прерывается после встречи с колокольных дел мастером Бориской. Бориска – комок нервов, экстатичный художник, сгусток творческой воли. Интуиция гения, ничего не получившего в наследство, т.е. без школы, без творческого завещания отцов. Он заикается, не может обрести полноты и свободы языка. Бориска – практически самоучка, самородок. Но именно он создал колокол, прозвучавший набатом, вселенским звоном, вселенским стоном и вселенской радостью. Звонарь раскачивает тяжелый язык колокола. «Пойдем в Троицу, пойдем работать. Какой праздник для людей ... Какую радость сотворил и еще плачет...»

«Колокольная яма» снималась первой, хотя новелла «Колокол» в фильме последняя. В первой части новелла «Скоморох». Народ как бы теряет свой язык, способность речи, чтобы она обернулась набатом.

Юродство – еще одна форма свободы. В России оно – некоторого рода оппозиция: абсолютной свободы – абсолютному всевластию. Юродивый нищ. Ему нечего терять. Это Диоген по-русски, только надо принять во внимание стужу и отсутствие навыков античной демократии. Юродивый не просто свободен и социально, и внутренне. Он слышит голос Всевышнего. Он способен державного царя называть Иродом.

Немая Дурочка – юродивая, взрослый ребенок. Она свободна, сирота, ничья совершенно. Как пишет французский психолог Ж. Пиаже:

...ребенок аутичное существо, самодостаточный отшельник, который живет сам по себе, мало общаясь с внешним миром.

При этом она чувствительна ко всем проявлениям внешнего мира и умеет мгновенно сориентироваться, принимая всегда нужное решение. Ей не нужна речь, она как

зверек. В финале фильма в толпе во время праздника мы видим преображенную, в белых красивых одеждах, сияющую Дурочку, которую держит за руку татарчонок. Дурочка Ирмы Рауш-Тарковской, как и Скоморох Ролана Быкова, непревзойденные шедевры актерского мастерства. В своих воспоминаниях Ролан Быков подробно рассказывает, как они с Тарковским работали над ролью Скомороха. Быков искал подлинные тексты древних песен, а когда нашел, ахнул — один мат, «не смешной, не остроумный. Я расстроился. ... А потом подумал — ну и зритель тогда был, ведь иначе не поймешь». Весь эпизод Быков сделал сам: и песню, и танец, и музыку, и слова. «Там, где матерное слово, то коза заблелая, то люди засмеялись...» Работа была сложной физически. В.И. Юсов, обаятельно улыбаясь, говорил: «У нас широкий экран. Ты должен прыгать из нижнего угла кадра, пролетать по верху и уходить в другой нижний край»*.

В воспоминаниях Быкова описан еще один примечательный эпизод.

Все было готово к нашим съемкам, но оператор В.И. Юсов посмотрел «в глазок» кинокамеры и увидел, что поле, которое виднелось из-за окошечка сарая, недостаточно темное, сероватое. Я тороплюсь, говорю: «Давайте снимать!» Юсов: «Подожди, сейчас поле сделаем почернее...» «Как ты поле сделаешь почернее?!» Иду я к Андрею. «Как же целое поле сделать черным?» «Сделаем, сделаем», — говорит Андрей и тем временем занимается кадром. И тогда я увидел трактора, которые пришли пахать поле, чтобы оно было черным... Картина «Андрей Рублев» делалась убежденными художниками, которые не шли ни на какие компромиссы в ущерб замыслу.

* «О Тарковском», 1989, с.173

На вопрос анкеты в 1974 году «Что вы цените в мужчинах?» Андрей коротко ответил — «Творчество».

Иногда кажется, что не все писавшие о «Рублеве» досматривали фильм до конца. Сценарий назывался не «Андрей Рублев», т.е. главным была не история художника-иконописца начала XV века, а «Страсти по Андрею». Страсти — тернистый путь самопознания, греха, раскаяния и милосердия. Это путь преображения Духа, становящегося Светом. Это путь художника и поэта в России. Финал фильма — сияющие чистыми красками доски икон — образы бессмертного искусства — воплощенной гармонии и абсолютной красоты. Переход от монохромности всего фильма к цветному финалу.

*— Считаете ли вы качеством русского характера страдание?
— Да, считаю. И не только русского: немца, японца, китайца и т.д. Это всеобъемлющее качество. Не считаю, что это свойство только русских. То, что гармонично, достигается только путем каких-то столкновений, конфликтов. Гармонию порождает хаос, и достоинство человека в том, чтобы урегулировать его для того, чтобы стать убедительным, иначе добиться гармонии невозможно».*

Не хотелось велеречивости, но такова эта история. За свой труд Андрей испил до дна горькую чашу. Власть предрешающие мордовали по полной программе. И дело даже не в многочисленных поправках и замечаниях. Эти замечания делали практически всем. Можно ли представить сегодня, что «Балладу о солдате» Григория Чухрая не хотели выпускать на экран. Кому-то не доставало военного пафоса. 1967 год можно назвать трагическим для русского кино. «На полку» один за другим ложатся фильмы: кроме «Андрея Рублева», «Похождения зубного врача» Элема Климова, «История Аси Клячиной» Андрона Кончаловского, «Ко-

миссар» Александра Аскольдова, «Короткие встречи» Кирры Муратовой, «Ангел» Андрея Смирнова, «Родина электричества» Ларисы Шепитько и многие другие. Андрей был не одинок. Но так, как над ним, не издевались ни над кем. Он становился все более подозрительным. Бесконечное перенапряжение спровоцировало его болезнь и смерть*.

Фильму было предъявлено тридцать семь поправок различного толка, притом, что коллеги по кинематографу на заседании худсовета 31 мая 1967 года пытались, кто как мог, защитить Андрея и его картину, и прежде всего — снова Михаил Ильич Ромм. На заседании он сказал, что заключение по картине Комитета по делам кинематографии «производило убийственное впечатление, потому что оно говорило о том, что безнадежны попытки спасти картину. В документе констатируется общая идейная порочность картины».

Любопытный документ оставил Отар Тенейшвили, представитель «Совэкспортфильма» в Париже.

Каннские и парижские тайны фильма «Андрей Рублев» — история того, на что шли кинематографические власти, чтобы не допустить показа фильма в Каннах. Фильм все-таки был показан вне конкурса, имел потрясающий успех, получил приз ФИПРЕССИ, а до этого за баснословные деньги был продан немецкой фирме «ДИС».

Фильм показывали в Париже в 1969 году, но не в Москве. В газете «Монд» киножурналист Жан де Баронсесели писал:

Этот шедевр русского искусства потрясает нас своим мастерством. Кроме того, он раскрывает суть человека, который создал Великое.

* В приложении мы приводим полный текст письма председателю Комитета по делам кинематографии А.В. Романову.

На Всесоюзном совещании кинематографистов осенью 1969 года в присутствии руководителей идеологического фронта выступал режиссер Сергей Юткевич, который вначале предложил Сергею Параджанову ... помочь перемонтировать «Цвет граната» (и «помог» впоследствии) для того, чтобы он стал понятен зрителю, а затем обронил такую фразу: «Я только что из Парижа, и там в кинотеатре “Кюжас” демонстрируется фильм “Андрей Рублев”, хотя в нашей стране он не выпущен на экраны. А между тем мне мой друг коммунист Мишель Курно говорил, что он не любит фильм Тарковского “Андрей Рублев” за то, что Тарковский не любит русский народ». (В отличие от французского коммуниста Мишеля Курно.) Идеологическое начальство выполняло свою карательную функцию всегда. Но травля таланта – это еще и зависть, как правильно отметил Андрон Кончаловский, «к талантливому, успешному, масштабному, личностному, неординарному, ко всему тому, что выбивается из стадности, из уравниловки, одинаковости и равнозначности во всем».

Было напечатано минимальное количество копий, фильм шел по окраинам Москвы. Но у Тарковского всегда были горячие поклонники, зрители, люди, которые ему помогали, и он их ценил. В письме главному редактору журнала «Искусство кино» Е.Д. Суркову Тарковский пишет:

Показывали «Рублева» в клубе «Правды» 3 сеанса, платных, по линии проката.

Простая публика смотрит удивительно, внимательно и благодарна. Предчувствую успех у зрителей. А там – кто знает?»

В «Мартирологе» Андрей делает запись:

1978 год. «Рублев» включен в список 100 лучших фильмов мира.

IV

Разговор по Рублеву. Боже, какой уровень. Манину за то, что он сказал, я должен непрерывно говорить спасибо. Инфляция эмоций. От мелочей до убийств мы испытываем одинаковые эмоции. Как представить себя перед будущим. Вот о чем надо думать.

Хотел бы показать «Рублева» Солженицыну и Шостаковичу.*

7 авг. 18ч. 25м. Лара родила Андрюшу. Никто не поздравил, кроме Тamarы Георгиевны. Люди становятся страшными и теряют чувствительность.

Нет денег. Начались долги.

Томас Манн гениальный писатель. Читал «Смерть в Венеции», хотя сюжет абсолютный абсурд. Как можно снять фильм по Томасу Манну. Это невозможно. Думаю о «Белом дне».

Что можно было бы поставить в кино:

1. Кагал (о суде над Борманом)**.
2. О физике-диктаторе (вариант версий).
3. Дом с башенкой (по повести Фридриха Горенштейна).
4. Аукалки (о девушке, которую укусила собака, и она стала лаять).
5. Дезертиры.
6. «Иосиф и его братья»***.
7. «Матренин двор» по Солженицыну.
8. О Достоевском.
9. «Белый день». Скорее!
10. «Подросток» Достоевского (по сценарию А. Мишафина).
11. Жанна д'Арк в 1970 году.

* Солженицын смотрел фильм в 1984 году. Он ему не понравился.

** Видимо, его давняя идея, т.к. по воспоминаниям композитора Овчинникова Андрей обсуждал с ним музыку к фильму.

*** В других списках он называет «Волшебную гору» и «Доктора Фаустуса».

12. «Чума» по Камю.
13. «Двое видели лисицу».

Сценарии:

1. *Последняя охота, или Столкновение.*
2. *Катастрофа.*
3. *О летающем человеке по Беляеву («Светлый ветер» по сценарию Ф. Горенштейна.).*

По хорошим временам я мог бы быть миллионером. Снимая по две картины в год с 1960-го я мог бы снять уже 20 фильмов. С нашими идиотами снимешь! – Есть на свете дураки, а это сплошной.*

Перечень фильмов со временем изменялся. Кроме «Подростка» Достоевского мечтой была постановка «Идиота», потом добавлялись «Гофманиана», «Гамлет», «Антоний Падуанский» и даже фильм о Рудольфе Штейнере, антропософе, создателе Гетенаума – центра гармонического развития человека.

Творческими планами Тарковский заполнял жизнь до краев и до конца, потому что его жизнь была творчеством в абсолютном смысле слова. Любая страница дневника – перекресток, скрещение всех путей внутренней жизни, реальных событий, забот, планов, мира внешнего с миром внутренним.

Художник всегда на перекрестке истории, мечты, быта и всегда «на сломе».

1967 год. Начало работы с Александром Мишариным над сценарием, окончательное название которого «Зеркало». Но «Зеркало» будет потом, а сперва «Солярис». Сценарий написан в 1968 году совместно с писателем Фридрихом Горенштейном** по повести Станислава Ле-

* Фрагменты дневника. 1970, Journal (1970–1986). Paris.

** Фридрих Горенштейн – писатель, сценарист. Окончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Умер 2 марта 2002 г. в Берлине.

ма. А в промежутке — поездки, зарабатывание денег, работа в Кишиневе с Александром Гордоном на фильме «Сергей Лазо» и даже роль белогвардейца в этом фильме, которая ему очень удалась. А еще жизнь Москвы. Самый расцвет «главных» споров на «московских кухнях», т.е. у друзей, в мастерских художников, на Большом Каретном. «Тот полжизни потерял, кто в Большом Каретном не бывал, ей-богу...»

Михаил Ромадин вспоминает, что значили в то время книги о художниках в издании «Скира». Приобретение такой книги было событием, все о нем знали. Между прочим, там, у Ромадиных, Андрей впервые познакомился с китайской классикой — «Книгой перемен» (в переводе Шуцко-го), выпущенной первым изданием в 1960 году. Роль этой книги, как и японской поэзии, философии «дзен», для творчества и развития Андрея очень важна. Это поэтическая философия связей далеких-близких, Космоса и Человека, сложной взаимозависимости. Это тема «пути». Тема «Соляриса» — тоже тема пути.

*И пока на земле я работал, приняв
Дар студеной воды и пахучего хлеба,
Надо мною стояло бездонное небо,
Звезды падали мне на рукав*.*

В «Солярисе» Тарковский все больше устремляется к внутренней речи, во внутреннее пространство: «Заключите меня в скорлупу грецкого ореха, и я стану обладателем Вселенной» («Гамлет»).

Психолог Крис Кельвин прибывает на Станцию планеты «Солярис», где работает космическая лаборатория, изучающая «мыслящую субстанцию» — Океан. Кельвин приез-

* Арсений Тарковский. Благословенный свет. С-Пб., 1993, с. 125.

жает как бы с ревизией и, если необходимо, закрыть лабораторию. Но это лишь условная фабула фильма, о которой зрители постепенно и как-то естественно забывают, включаясь в те странные события, которые происходят на Станции. Океан — субстанция, способная материализовать мысли и помыслы человека в буквальном воплощении. Станция кроме трех (включая Кельвина) землян населена фантомами-двойниками, теми, что порождаются нашей психикой, памятью, воображением.

Для фильма «Солярис» он предложил создать атмосферу, подобную той, что мы видим в картине художника раннего итальянского Возрождения Витторе Карпаччо. На картине Карпаччо «Из жития св. Урсулы» — набережная Венеции, корабли. На переднем плане много людей. Но самое главное то, что все персонажи погружены как бы внутрь себя, не смотрят ни друг на друга, ни на пейзаж, никак не взаимодействуют с окружающим миром.*

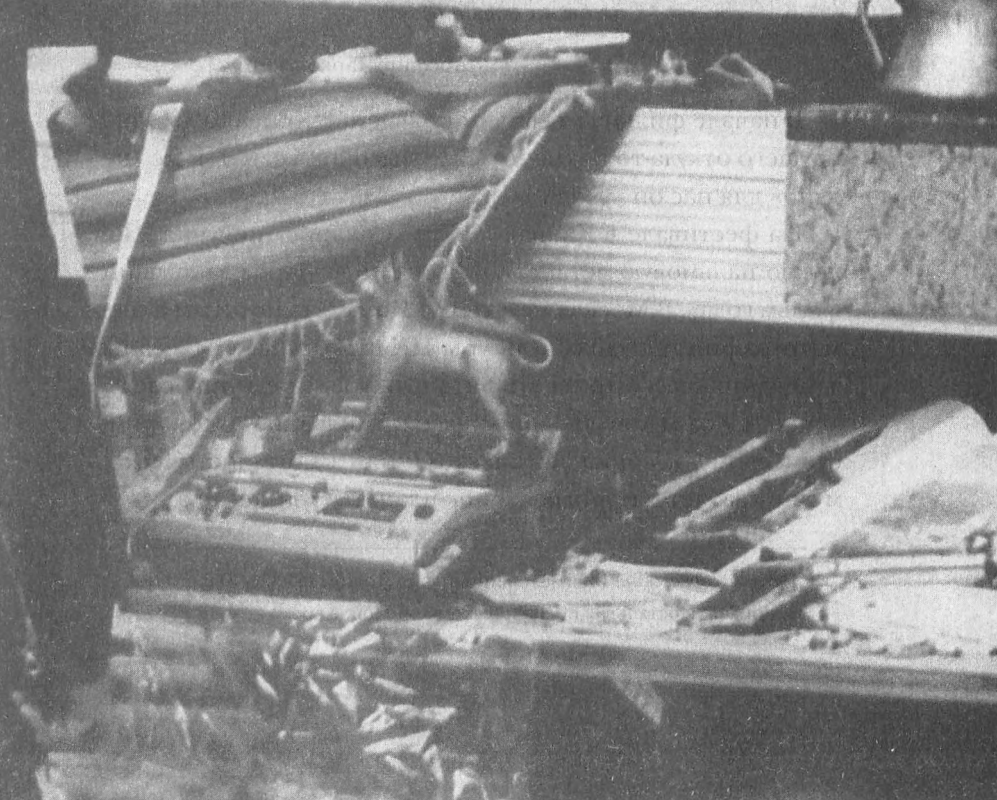
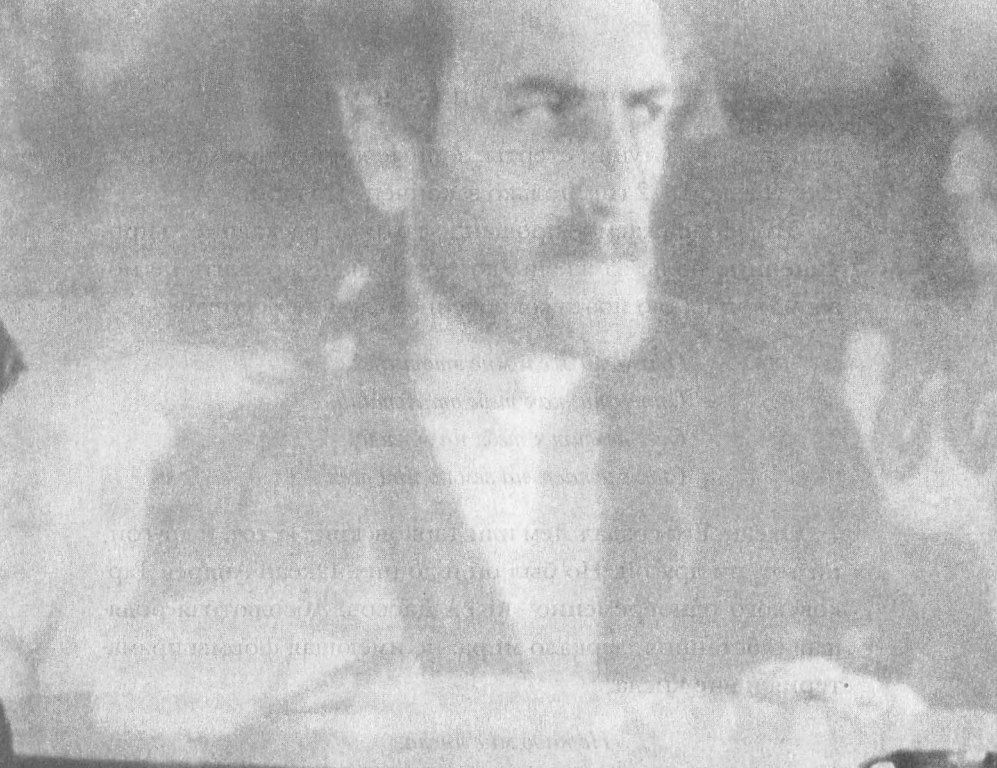
В дневниках Андрей пишет:

Общество — это мера защиты и самозащиты. Человек должен жить один по своей натуре, среди животных и растений, в контакте с ними. Больше и больше вижу необходимость полного изменения жизни. Начать новую жизнь. Что для этого нужно? Прежде всего ощутить себя свободным и независимым, верить, любить, отрицать этот мир, который слишком незначительный. Жить для другого мира, но как и где?

Крис Кельвин остался на Станции. Прощаясь с отцом и прося у него прощения, он упал на колени, «припав к лону Отца своего», подобно блудному сыну, ища покровительст-

* Михаил Ромдин. Кино и живопись. О Тарковском, 1989, с. 168.





ва и защиты. Ступни стерты, земные дороги пройдены, но еще только 1972 год. Только закончен «Солярис».

Это воображаемое прощание с отцом, раскаяние за причиненную боль, за жизнь, которую иначе прожить не может. Творчество поэта сокровеннее слов и поступков.

*Отпусти же и мне этот грех.
Отпусти, как тебе отпустили,
Снег лежит у тебя на могиле.
Снег слетает на землю при всех*.*

Океан. Его создал Лем или Тарковский? И тот, и другой, ни тот, ни другой. Но был он и до них. Океан Андрея Тарковского одновременно «ВСЁ» Даосов. Абсолютная родящая субстанция, зеркало мира, не имеющая формы праматерия и вне числа.

*Не надо мне числа,
я был и есть и буду.*

Арсений Тарковский

В начале фильма мы видим появление Криса Кельвина, идущего откуда-то в тумане между высоких трав. Так же «не явно» для нас он «уходит».

На фестивале в Каннах (1972) «Солярис» получил «Золотую пальмовую ветвь», а в Лондоне — «Приз за лучший фильм года». В Москве меж тем от Комитета по делам кинематографии и Отдела культуры ЦК фильму были сделаны замечания, всего тридцать пять пунктов. Среди них следующие: к какому лагерю принадлежит Кельвин — к коммунистическому, к социалистическому или капиталистическому; не хватает натуральных съемок планеты будущего**.

* *Арсений Тарковский*. Благословенный свет. С-Пб., 1993, с. 312.

** Н. Зоркая. Ностальгия по Тарковскому. — «Новое время», № 14, с. 37

Тарковский с Юсовым явили нам в натуральных съемках непознаваемое лицо Океана. Как рассказывает Вадим Иванович, Океан был намешан в тазу. Рецепт искали долго и потом нашли как смесь алюминиевых опилок с соляной кислотой. Стоять около таза не следовало, но на то и Юсов. Его кадры всегда создают образы совершенной достоверности, законченности, красоты и одухотворенности. Его вода прозрачна и таинственна, а туманы легки и даль неоглядна.

От Андрея он ушел после «Соляриса» сам, ему не понравился один из первых вариантов сценария «Зеркала», который в итоге был изменен. У Вадима Ивановича достало мужества и благородства, чтобы сказать Тарковскому: «Это лучшая твоя картина».

Сценарий «Зеркала» написан вместе с Александром Мишариным. Кроме «Зеркала» общих заявок было много. В 1973 году «Проказа» или «Сардар», потом «Идиот» (по Достоевскому), «Смерть Ивана Ильича» (по Толстому), «Мастер и Маргарита» (по Булгакову), сценарий по Томасу Манну. На все был отказ. Осуществился только один сценарий, имевший много сменявшихся названий: «Военрук», «Исповедь», «Белый день», «Белый-белый день» и только в окончательном варианте — «Зеркало».

Знакомство с Мишариным состоялось в 1964 году. «Мы жили рядом, оба были в опале, оба сидели без денег... Мы виделись каждый день. У нас было много общего. Мы были записаны во все библиотеки Москвы. Андрей благоговел перед книгой, у него была библиотека маленькая, но избранная. Взять, попросить у него книгу — было невозможно». Какая картина на какой стене в Третьяковке, знали наизусть. В Андрее все было замечательно намешано. Знакомства со шпаной Замоскворечья, «стиляжества», рафинированная классическая культура. То же и в дружбах, враждах.

Есть фотография, где на ступеньках дачи собрались Тарковские, Мишарин, Шмариновы. Художник Алексей Дементиевич Шмаринов (ныне академик Академии художеств) сделал графический лист «Андрей Рублев». Гравюра была создана после окончания фильма, и жест руки, закрывающей свечу, мы узнаем в финальных кадрах «Ностальгии», когда Андрей Горчаков пересекает с огарком свечи «бассейн Св. Екатерины».

Сценарий «Зеркала» в начале 1968 года писали в доме творчества «Репино», по словам Мишарина, «сказочно быстро»:

Андрей опасался нашего сценария, который был построен на жизни его матери и комментариях к этой жизни и был пронизан диалогом с матерью через анкету.

Надо знать Марию Ивановну, чтобы понять все сложности такой затеи. Тем более что одним из вариантов был замысел съемок скрытой камерой. Не такая это была женщина, чтобы поступиться своими принципами. В сценарии много исповедального, личного. Текст сценария «Зеркало», опубликованный в журнале «Киносценарии» № 6, 1994, отличается от окончательного экранного воплощения фильма и в деталях, и по сути. Сценарий прорежен анкетными вопросами, отвечать на которые должна была мать. Но эти вопросы не только матери, самому себе также.

- Вы умеете ненавидеть?
- Помните ли Вы зло?
- Если бы Вам дано было выполнение одного желания, было бы возможно, что это месть?
- Вы часто видите сны?
- Расскажите, пожалуйста, один из снов, который произвел на Вас неизгладимое впечатление?
- Вы мнительны?
- Как Вы относитесь к полетам в космос?

– Есть ли у Вас в характере странности, которые трудно объяснить?

Вопросов очень много. Из диалогов и действия фильма они ушли совсем, но остались за кадром.

Фильм «Зеркало» посвящен матери, которую Андрей очень любил, был привязан к ней, восхищался ее мужеством. Мать была нравственным ядром его жизни. Более того, на религиозном уровне она — духовный центр мира, а вот на житейском — и трудно, и никчемные ссоры, несбалансированность отношений. Не менее, а, возможно, и более сложные отношения с отцом. Андрей не просто любил стихи отца. Они напывали его до глубины колодца, они — часть его идеологии, они постоянно звучат в фильмах. Их читает Арсений Тарковский в «Зеркале», их сочиняет мифологический Дикобраз.

С томиком стихов Арсения Тарковского ходит Евгения. Она их читает, чтобы лучше понять страну, откуда родом этот странный русский. В эпизоде наваждения Горчакова чуть тлеют страницы заветного томика от горящего огрызка свечи, той, которую пронесет Андрей через бассейн, как через мировую сферу.

*Я свеча, я сгорел на пиру.
Соберите мой воск поутру.*

Генетика еще не все. Она не портрет — но проект человека.

*И новая душа плодиться стала,
Как хромосома на стекле предметном.
Я собственной томился теснотой,
Хотя и раздвигался, будто город,
И слободами громоздился.
Я
Мост перекинул через речку.*

Арсений Тарковский

Фильм начинается с пролога: сеанса излечения от заикания. Врач-психолог заставляет поверить мальчика, что он может говорить «легко и свободно». Он сначала заставляет мальчика как бы окаменеть, а потом, фиксируя его внимание, надавливает точки на голове. Зажим здесь, в голове. Если мы его снимем, освободимся внутренне, то будем жить не заикаясь. Наша речь станет свободной на пути обретения себя и самопознания. Речь есть внешняя проекция сознания как пространства внутреннего.

Киноэпиграф декларирует необходимость свободы речи. Свобода мысли, речи и видения — необходимые условия искусства, как и дыхание. Внешней речью общения мы можем назвать свободную ассоциативную форму фильма. В «Зеркале» звучит закадровый голос так и не появившегося главного героя. Его текст — речь внутри внутреннего пространства фильма. В финале обсуждается причина его смерти при таинственных, не проясненных до конца обстоятельствах. По одному из вариантов Алексей был болен раком. Таков диагноз его болезни в первом варианте сценария. Александр («Жертвоприношение») также, по одной из версий, болен раком. И в одном, и в другом случае прямой намек на болезнь отпал, он делал бы художественную ткань проще, но в эпизоде смерти в «Зеркале» снимался сам Андрей. Между фильмами тринадцать лет. Эббо Демант утверждает, что Тарковский «испытывал тягу к антропософии, к ее учению о жизни и болезнях. Его рак — так он это воспринимал — был болезнью жизни». В нем бродила тень предчувствия смерти от рака. Но в фильме говорится о другом. «Оставьте меня. Я просто хотел быть счастливым». — «Счастлив? Нет, никогда. Человек живет не для того, чтобы быть счастливым. Есть вещи гораздо более важные, чем счастье». Этот текст не из «Зеркала». Но это текст Андрея.

Наш соотечественник, ученый В. Налимов, личность во всех отношениях неординарная, сделал предположение о том, что всем явлениям присущ творческий процесс, который может быть описан «единой моделью на всех уровнях существования Вселенной, начиная от космического уровня и кончая уровнем человеческой деятельности»*.

То, о чем написал Налимов, касается зеркала (сознания), его универсальных свойств отражения всех процессов как творческих.

Однако фильм еще и исповедь. Поэтому очень важно, как расставить акценты. Речь идет о «Исповеди» или «Зеркале»? «Исповедь» — покаяние и еще нечто очень интимное, где зеркало памяти единственная уникальная возможность остановить прошлое, мгновения. Там, в прошлом, в нашем далеком детстве, несмотря на все диссонансы, и войны, и разлады в семье, царила госпожа гармония, и память стала сном, а сны детства — реальностью памяти. И это самое прошлое снято с единственной неповторимой красотой неуловимого совершенства, аромата всего фильма «Зеркало».

Долго и мучительно складывались эпизоды картины. Окончательно выстроилась последовательность, когда появился эпиграф «Я могу говорить». Тарковский перебрал множество монтажных вариантов. Наконец, собрались «осколки в единое целое», и «в этом отношении “Зеркало” наиболее близко моей концепции кино»**. Осколки памяти, собранные в отражении уникальной художественной формы.

В одном из интервью*** Тарковский на вопрос о биографичности фильма ответил:

* В.В. Налимов. О спонтанности сознания. М., «Прометей», 1989.

** Л. Фейгинова. Пять фильмов с Тарковским.

*** «Искусство кино», 1980, № 2, с. 109–110.

Все эпизоды имели место в моей жизни, в жизни нашей семьи. Все до одного. Единственный эпизод, который был придуман, – это эпизод болезни главного героя, которого мы видим на экране... Именно таким его состоянием определяется то, что он вспоминает.

Исповедь и есть осмысление воспоминанием всей ленты жизни в обратном порядке, в строгой оценке самого себя. Но какое замечание о единственно придуманном эпизоде! Сегодня мы знаем, что и этот эпизод не придуман. Так странно пророчески оговариваются поэты. Иосиф Бродский, безмерно любивший Венецию, с грустью заметил, что никогда не будет похоронен на кладбище острова Сан Микеле в Венеции. Но могила его именно там, где он хотел и не чаял найти вечный покой.

Воспоминания хороши конкретностью, как чувства искренностью.

Дом в Тучкове на хуторе Горчакова, где жила Мария Ивановна с детьми в 1935–1936 годах, был точно реконструирован по фотографиям и по памяти, включая обстановку. От старого дома ничего уже не осталось, и было, кажется, куплено два дома на снос, чтобы получить старые доски. Когда привезли в Тучково Марию Ивановну показать дом, она была потрясена. Все производило нужное впечатление. Требовательность и придирчивость в работе у Тарковского была дотошной. Марианна Чугунова*, преданный Андрею Арсеньевичу человек, много что может вспомнить о своей работе на фильмах Тарковского. Например, как на «Сталкере» рвала желтые цветочки, чтобы в кадре не было желтого цвета. Как на съемках «Зеркала», где Мать ведет детей через гречишное поле – засевали гречишное поле.

* *Марианна Алексеевна Чугунова работала у Тарковского помощником режиссера на трех фильмах: «Солярис», «Зеркало», «Сталкер».*

Административная группа выезжала всю осень на сельхозработы: гречиху сеяли, картошку сажали, огороды копали, чтобы все вокруг уже выросло к съёмкам. У директора нашего, Вайсберга, целая бригада была, может быть, и с колхозом договаривались, но поле засеяли. А потом, говорят, что под Москвой гречиха не растёт: пожалуйста, прекрасно выросла!

Уместно вспомнить историю с Юрьевцем. Военное время Андрей и Марина провели в Юрьевце (о чем мы уже рассказывали). С Юрьевцем связаны и война, и школа, и катание на доске зимой с высокого берега к реке. Согласно фильму весь эпизод с блокадниками и военруком тоже происходит в Юрьевце, а с «Сережками» и докторшей в Завражье. Поехал Андрей на выбор природы в Юрьевец, а вернувшись, сделал запись в дневнике и сверху шлепнул этикетку от «жигулевского» пива. Вот и все.

Не стоило приезжать сюда. Никогда не возвращайтесь на развалины – будь то город, дом, где ты родился, или человек, с которым ты расстался». Не надо разрушать тонкой пленки сновидений. «Мне часто снится этот сон. Он повторяется почти буквально, разве что с самыми несущественными вариациями. Просто лишь дом, где я родился, я вижу по-разному: и в солнце, и в пасмурную погоду, и зимой, и летом...

Много было сказано и написано о ветрах и ливнях, о воде и земле, об огне и пожарах, о природе, живущей вместе с человеком и совершенно отдельно от него. Природа и среда обитания как бы некая отдельная сила. Какие ветры налетают вдруг, как бы случайно и незаконно, и «домашняя» природа подмосковья в «Зеркале» становится «планетарной» – «ветер, ветер на всем белом свете».





Тарковский никогда не упоминает имени Гёте. Однако по чувству и пониманию природы Гёте ближе всех:

*Она всё. Она сама себя награждает и наказывает, и раду-
ет, и мучит. Она сурова и кротка, любит и ужасает, не-
мощна и всемогуща...*

*...У нее нет речей и языка, но она создает тысячи языков и
сердец, которыми она говорит и чувствует*.*

Андрей часто рисует холм, дерево, одинокий крест по-
госта или часовенку. У земли, у деревьев глаза, природа буд-
то видит и слышит».

Фильм воспоминаний и сновидений снимал великий
оператор Георгий Иванович Рерберг. Легчайшую метафи-
зическую ткань памяти он перевел на язык изображения,
создавшего единую эстетику фильма, чувственную, пред-
метную и одухотворенную одновременно. Художником на
фильме был Николай Двигубский. Николай Львович рабо-
тал с Тарковским дважды: на «Зеркале» и на постановке
оперы «Борис Годунов» в Лондоне. Вся «вещная», предмет-
ная фактура фильма «schtilleibcn», т.е. тихая жизнь, оду-
шевленная жизнь предметов, какая-то материализованная
духовная субстанция. Она становится более плотной, чем
реальность физическая.

Чего стоит только один эпизод с таинственной незнаком-
кой, связывающей все нити жизни и времен, и предметов.
Она могла бы показаться плодом чистого воображения, если
бы не медленно исчезающее пятно на столике — след синей
чашки, из которой пила чай незнакомка, и если бы не пись-
мо Пушкина Чаадаеву о России, которое вслух читал Игнат.

Зато самая настоящая реальная бабушка, которую жда-
ли, оказалась незнакомкой. Не узнав Игната, она решила,

* И.-В. Гёте. Избранные сочинения по естествознанию. АН СССР, 1967.

что ошиблась дверью. В игре зеркал так странно все меняется местами, так свободно ведут себя вещи и люди.

Интерьеры дома детства, капающее молоко, тонкая девичья рука, прозрачная сквозь огонь, взлетающие белые занавески, коптящие свечи, капли дождя и пожар, тяжелый узел волос на затылке, ветер, единственный ветер фильмов Тарковского. Там, на глубине скрытых измерений внутреннего мира, запечатленное время теряет собственно время как единицу измерения и становится пространством. Вернее, совмещением пространств. Мать, ожидающая своего первенца, не отвечает на простой вопрос: мальчика она хочет или девочку. Она видит себя в возрасте Марии Ивановны, ведущей через гречишное поле Андрея и Марину в 1936 году. Так же оживает в нас история: война, Испания, челюскинцы, — безымянной частью которой мы являемся. Наша собственная жизнь, семья, мать, отец, первое неясное чувство и еще безмолвие внутренней жизни, и снов, и еще чего-то «чему точного нет названия». И все это в нас, в образах зримых, эпизодических, ибо сама память монтажна. «В этот момент я словно увидел себя со стороны...» И это еще одна точка: отражения в зеркалах «Зеркала».

Война. Алексей с сестрой и матерью все еще на даче. Осень, тревожно, холодно и неудобно. Неудобно еще оттого, что отец на фронте, что родители разошлись. Мальчик листает книгу о Леонардо да Винчи. Одна из страниц заложена сухим листом, его оставил кто-то давно. Алексей впервые прикасается к тайне Леонардо да Винчи. Тарковского личность Леонардо волновала до конца дней. В последнем интервью он называет только три имени: Лев Толстой, Бах и Леонардо.

Книгу Леонардо листает Алексей, листает ветер. Она открывается на «портрете женщины». Лицо, всплывающее из глубины веков, похоже на лицо его матери. Только жен-

щина с портрета Леонардо — ее божественный таинственный двойник. В зеркале картин Брейгеля отражается Поволжье, в портрете Леонардо — лицо матери. Однажды Андрей показал Мишарину фотографию. «О, какая Ирма здесь молодая». Он ответил: «Нет, это моя мать». В фильме Маргарита Терехова играет обеих. Трудно сказать о Тереховой — играет. В манере курить, говорить, в походке, взгляде, во всем ожили, воплотились и отразились в двух разных ипостасях Маргариты Тереховой — Мать и Наталья. Игната и Алексея тоже играет один мальчик. Еще один мотив двойничества.

Двойничество — не только подобие, но и встреча в зеркале с двойником внутреннего «я». «С той, которой была когда-то, в ожерелье из темных агатов, до долины Иосафата снова встретиться не хочу», — слова Ахматовой о себе, увиденной в зеркале «Поэмы без героя».

О «Зеркале» Тарковского в контексте мировой культуры мы предполагаем написать отдельную работу. Потому что сама эта тема — великий перекресток всех форм культуры. «8½» Федерико Феллини в большей мере, чем «Амаркорд», встреча с собой, воспоминание, вопрошение. Для Тарковского же тема исповеди и совести — одна из основных, потому что именно в ней тайна диссонанса, разрушения, погони за тенью, ускользающей гармонии. Вечных проблем человека.

Пространство, отраженное в зеркале, освещено свечным светом. Я поднимаю голову и вижу в теплом золотистом стекле чужое лицо. Молодое, красивое в своей наглой и прямодушной глупости, с пристальными светлыми глазами и расширенными зрачками. Оглянувшись, я вижу в стороне того, другого, того, с кем я поменялся своим лицом...

*...Зачем я это сделал?! Теперь уже ведь ничего не вернешь!
Уже поздно, слишком поздно.*

Черт — разрушитель в тебе самом.

Андрей Горчаков во сне открывает зеркальную дверцу шкафа, похожего на тот, который стоял на Щипке*. Но видит он не себя, а того, кто «с той стороны зеркального стекла» — Доминико.

Художественное совершенство фильма «Зеркала» сравнимо с любым шедевром изобразительного искусства, потому что, как и в живописи, вся плотность явного и глубинного смысла точно определена в единственно возможной форме, а любой остановленный кадр — завершенная художественная композиция. В одном из интервью Тарковский называет астрономическое количество монтажных вариантов, прежде чем фильм обрел свою нынешнюю форму. В этом процессе создания тоже леонардовское упорство «постепенного приближения к истине».

В 1969 году Сергей Иосифович Параджанов начал писать сценарий под названием «Исповедь». О своей семье, о детстве, о старом Тбилиси, где он жил наверху над фаникулером. Сергей Параджанов вспоминает, что в 1969 году был сильно болен двусторонним воспалением легких. Лежал в больнице, умирал. Он просил врачей, чтоб ему продлили жизнь хоть на шесть дней. За шесть дней он записал вчерне сценарий «Исповеди».

В конце я умираю у них на руках, и они, мои предки, меня хоронят ... Я должен вернуться в свое детство, чтобы умереть в нем.

Сергей Иосифович не успел снять фильм, хотя работал над ним долгие годы. Остались фотографии, рисунки,

* Есть две фотографии Льва Горнунга: Арсений Тарковский в зеркальном отражении и мальчик Андрей, улыбающийся, в белой рубашке, в том же ракурсе, что отец.

коллажи. При всей внешней схожести замысла фильмы были бы очень разными, как несхоже было их творчество, да и они сами. Но связь между обоими была глубокая, а тема исповеди не случайная.

В числе любимых режиссеров Андрей называет имена Параджанова и Отара Иоселиани.

В письме из лагеря Параджанов пишет:

Гафик, Тарковский мой друг! Был у нас в гостях, когда Ира испекла торт клубничный. Он снял фильмы «Андрей Рублев», «Солярис», «Иваново детство». Я считаю, что он гений. Он считает, что я гений. Но я считаю, что я в говне.

Параджанов даже пишет «коллажно», иронично. Безмерно талантливый, человек-карнавал, мифотворец. Если Тарковский весь, без остатка, отдавал себя созданию кинообразов, то Параджанов — всегда «больше» своего кино. Он художник и шоумен в смысле волшебной страсти к преобразованию людей на сценической площадке жизни, творению ситуаций. Андрей жил с глазами, повернутыми во внутрь. После суда над Параджановым в 1973 году «по просьбе Тарковского в Киев из Москвы приехал заслуженный юрист СССР, опытный адвокат Ю.Кисенешский». Ознакомившись с параджановским делом, он в тот же день покинул Киев, сказав друзьям и родственникам режиссера:

Не вижу состава преступления. Тут, извините, что-то другое ... Дело шито белыми нитками.*

Андрей еще не однократно писал и подписывал письма в его защиту. Оба они и Параджанов, и Тарковский отдали дань классической судьбе художника в России. Один — эмигрант, другой — лагерник. И оба умерли от рака (болезни

* Сергей Параджанов. Исповедь. С-Пб, с. 399.

жизни). Перед смертью обоим было дано видеть, что трудились они не напрасно.

*Своим учителем я считаю абсолютно молодого и удивительного режиссера Тарковского, который даже не понял, насколько он был гениален в «Ивановом детстве» и какое удивительное наследие он открыл...**

В начале 1982 года, незадолго до отъезда в Италию, Андрей с семьей приехал к нему в Тбилиси. Сергей любил одаривать людей. В тот приезд он подарил Тарковскому дорожное кольцо. После смерти это кольцо носила его вдова Лариса Павловна. По делам, связанным с установкой надгробия, я была в Париже. Однажды очень уже поздно мы вышли из дома Шарля де Бранта (директора Фонда Тарковского в Париже) на набережную Сены напротив Нотр-Дам. Было очень темно, по реке шел пароход с туристами, и возбужденная Лариса Павловна стала их приветствовать, размахивая руками. Кольцо соскочило с пальца, стукнулось об асфальт и исчезло. Чиркая спичками, зажигалками, мы ползали в поисках кольца. Увы, безуспешно. И тут из темноты абсолютно безлюдных улиц возникло существо, то ли мальчик, то ли девочка с очаровательным серьезным личиком. Он или она, одним словом Ангел, держал двумя тоненькими пальцами колечко. И со словами: «Вы это искали?» — вновь исчез в темноте и пустоте улицы. История эта достоверная, опущены только некоторые красочные детали поведения участников.

В 1974 году состоялась премьера «Зеркала» в Доме кино. История с приемкой фильма повторилась по уже известному сценарию. Фильму присвоена II категория. Это значит, что ни денег, ни проката, ни фестивалей. Каннский фести-

* Сергей Параджанов. Исповедь. С-Пб., с. 621.

валь предсказывал фильму «Золотую пальмовую ветвь». Без объяснений предложение фестивального комитета было отвергнуто. Фестивальный комитет не принимает ни одного советского фильма. Все присылаемые приглашения от Тарковского скрываются. «Зеркало» тихо продают за большие деньги во Францию и Германию. Прессы нет. Основная мысль внутренних обсуждений — «Не понятно». Через пятнадцать лет после окончания работы над фильмом и смерти режиссера председатель Госкино СССР Филипп Тимофеевич Ермаш, имя которого Тарковский употреблял лишь «с разными эпитетами», в статье «Он был художник» писал:

Возмущались и высшие эшелоны, возмущались и около них ходящие... Больше всего говорили о якобы зашифрованности чего-то, о туманности, о нарочитом эстетизме, о мистицизме и даже о вредности подобных произведений». Заодно тогда, для порядка, обсудили и «Романс о влюбленных», «Осень» и «Самый жаркий месяц». Еще положили на полку «Агонию».

«Чапаева» до сих пор сделать не могут, а вот «Зеркало» сделали.*

Можно, конечно, посочувствовать. Но в 1989 году Ермаш, хоть и не понимал до конца «на что он руку поднимал», но чувствовал, что время расставляет акценты по-своему и без него.

«Зеркало» показывали по киноклубам (почитателей у Андрея Арсеньевича было много всегда) и по окраинным кинотеатрам Москвы. А он летом уехал в Мясное и в перерыве между строительными работами писал сценарий «Гофманианы» для Таллиннфильма. Марианна Чугунова ходила в Ленинку, аккуратно переписывала книгу Мистлера

* Ф.Т. Ермаш. Он был художник. — «Экран», 12 сентября 1989 г., с. 4.

«Жизнь Гофмана» и отсылала в деревню. Андрей хорошо знал произведения Гофмана, и книги Мистлера было достаточно для написания полнометражного сценария. Теодор Амадей Гофман — причудливейшая личность, писатель, композитор, музыкант, художник, автор «Кота Мурра» и «Покровителя блох». Гофман, маленький некрасивый человек, был не только хорошо знаком Андрею Тарковскому, он был «внутри него», один из его двойников, думавший, как он и ... как мы. Через его творчество тоже проходит полемика между интеллектуалами вроде маэстро Абрахамаса или господина Левенгука с вдохновенным свободным гением Иоганном Крейслером. А знаменитый студент Ансельм («Золотой горшок»), не вписывающийся ни в один житейский угол, ушел в свою «зону» и остался в ней навсегда. Не говоря уже о «крошке Цахесе», ставшем нарицательным именем. Но в «Гофманиану» вошли другие гофмановские образы, а также его «зеркала и зазеркалья». У Гофмана было такое свойство: границы между его творчеством и частной жизнью не было никакой. У Теодора Амадея физически и «метафизически» болела спина, вследствие чего он не мог сгибаться, «спины не гнул — прямым ходил». Сценарий «Гофманиана», вероятнее всего, никогда не будет поставлен, коль скоро Тарковский сам этого не сделал.

И еще один проект — «Гамлет». Сперва в театре Ленкома (премьера в 1977 году) с Маргаритой Тереховой, Инной Чуриковой и Анатолием Солоницыным. Спектакль играли трижды, после чего по разным причинам он был снят. До последнего дня Андрей Арсеньевич хотел снимать фильм. Как и «Гофманиана», Гамлет был всегда рядом с ним и ждал своего воплощения. Датский принц отказывался от себя, от своей любви, своего будущего. Он должен был восстановить равновесие, разрушенное Клавдиевым преступлением иведением матери. Он мстил. Убивая, Гамлет становился

убийцей. «Так быть или не быть?» В последней, предсмертной записи в дневнике Тарковский упоминает Гамлета:

15 декабря 1986 года Гамлет. Весь день в постели, не поднимаясь. Боли в нижней части живота, в спине. Нервы тоже. Не могу пошевелить ногами. Какие-то узлы. Я очень слаб. Неужели умру? А Гамлет? Но сейчас уже больше нет сил на что-либо. Вот в чем вопрос...

Еще из неосуществленных был написанный с Фридрихом Горенштейном сценарий «Светлый ветер» о человеке, оторвавшемся от земли и полетевшем. Каноник Филипп из монастыря «Босых кармелиток» одержим страстью полета. Он летел над землей и видел землю с заветной верхней точки. В полете Филипп был счастлив и видел во сне Иисуса, державшего его за руку. Он летел, и «ветер дул по-прежнему, но это был уже иной ветер. Это был светлый ветер, от которого легко дышалось»*.

В опубликованном не снятом сценарии «Зеркала» герой от первого лица говорит (о возвращении из Юрьевца в Москву): «Воздух! Здесь он был плотный, как поднявшаяся пыль, освещенная солнцем.

И я серьезно подумал, что, наверное, никогда не смогу жить в Москве, потому что задохнусь».

В одном странном, «выпадающем» эпизоде «Зеркала» мы видим маленькую фигуру человека, повисшего в корзине над землей возле огромного шара аэростата. Одиночество и свобода.

*Человек должен подняться в эфир из глубины своей родной земли. Эфир – свободный воздух небес, открытое царство духа**.*

* Киносценарии, 1995, № 5, с. 56.

** М. Хайдегер. Разговор на проселочной дороге. М., 1991, с. 105.

V

В 1984 году в Лондоне проходила ретроспектива фильмов Андрея, и его пригласили выступить в церкви Сен-Джемс. Тогда он сказал «Слово об Апокалипсисе». Через текст Иоанна Богослова он пытался донести до аудитории то, что было для него главным, то, что его волнует. Он говорил об «ошибочности» нашей цивилизации, о разрыве между техническим прогрессом и нравственным уровнем человека. Как он был прав, соединяя Апокалипсис с мыслью о разрыве технического прогресса с нравственностью. Сегодня мир готов «клонировать» человека, не желая думать о последствиях этого эксперимента. Мы, как дикари, которые не знают, что делать с электронным микроскопом. Может быть, им забивать гвозди, разрушать стены? Он говорил:

Мы теряем то, что нам было дано с самого начала, – свободу выбора, свободу воли...

...Что такое Апокалипсис? Как я уже сказал, на мой взгляд, – это образ человеческой души с ее ответственностью и обязанностями.

Тарковский тогда готовился к съемкам «Жертвоприношения», а «Сталкер» уже позади. «Сталкер» был задуман в 1975 году, как говорят, из-за безденежья. Это особенно иронично звучит сейчас, «задним числом», если вспомнить всю историю фильма. Сначала все шло хорошо. Сценарий по повести братьев Стругацких «Пикник на обочине». 1) Фантастика. 2) Одна серия. 3) Очень интересная. Все ослабились после «Зеркала».

Леонид Нехорошев вспоминает:

Мы вздохнули облегченно: кажется, Тарковский «взялся за ум», и новая его работа, скорее всего, не грозит студии те-

*ми неприятностями, которые она испытывала с его последней картиной «Зеркало»...**

Фильм снимался под Таллинном, на заброшенной гидроэлектростанции, и в самом Таллинне, в павильоне. На роль Сталкера пришел идеальный для фильмов Тарковского Александр Кайдановский. Снимались Солоницын (профессор) и Гринько (ученый). Жена Сталкера — Алиса Фрейндлих. Оператор — Георгий Рерберг. Впоследствии его заменит Александр Княжинский. Художниками были последовательно Александр Боим, Шавкат Абдусаламов. Потом Андрей Тарковский стал сам художником фильма. Он приблизился к своей мечте: все делать самому. Снимать, быть художником, сценаристом, режиссером. Кажется, только такая монорежиссура может точно воплотить лишь ему одному видимую цель. Но так никогда не случилось, хотя быть режиссером и художником на «Сталкере» пришлось благодаря непредвиденности: пленочного брака при проявке уже отснятой части материала, около пяти тысяч метров. Уцененная пленка не выдерживала заданных параметров. Мысль производителей была ясна: Тарковский может снимать и на уцененной пленке.

Нужна была воля и упрямство Тарковского, чтобы начать весь фильм сначала. Но это уже был другой фильм. 1) Не фантастика. 2) Две серии. 3) Интересная? Смотря кому. Начальству, во всяком случае, не очень.

Стругацкие весь сценарий переписали заново.

По какому-то наитию я спросил:

— Слушай Андрей, а зачем тебе в фильме фантастика? Может выбросить ее к черту?

* Киносценарии, № 6, 1994. Леонид Нехорошев. Тесные врата. Свидетельства о Сталкере.

Он ухмыльнулся – ну чистый кот, слопавший хозяйского попугая.

*– Вот! Это ты сам предлагаешь! Не я! Я давно этого хочу, только боялся вам предложить, как бы вы не обиделись.**

Философская притча – такое определение жанра принято в отношении фильма «Сталкер». Мир, созданный Тарковским, его внутренним зрением. Такого мира на свете нет. Ни того, что перед «зоной», ни того, чем является «зона». И то, и другое – пространство вне нашего опыта, но после фильма ставшее нашим опытом. Светоживопись, изменчивость пространства, предметности. Все волшебным образом меняется на глазах, осязаемый мир неосязаем, предметы не подчиняются физическим законам. Метафизика сказки и сна. Время действия – один день, но по значительности он больше уже прожитой жизни и для Ученого, и для Профессора.

Когда Ученый и Профессор, каждый за своим «поспешающий», входят в «зону», куда нельзя ни с оружием, ни с алкоголем, начинается путь, называемый «инициацией».

Комната – она ведь, рядом, рукой подать, в десяти шагах. Но «Зона» так просто не пустит. Там, внутри «зоны», надо пройти через испытание «ловушками». Разве мы сейчас, после опыта «Сталкера», не напоминаем себе о том, что надо бы «бросить гайку». Речь идет о внутреннем решении. Мы знаем о «гайке», но Сталкера нет, а сами мы «всегда не готовы», как любил говорить Мераб Мамардашвили. Труден путь внутри «зоны». Диалоги героев, их перебранки, неслышимость друг друга, словесные атаки на Сталкера порой напоминают разговоры 70-х годов, споры «лириков и физиков». Это диалоги странные, потому они «не совпадают»; каждый вслух проговаривает свой собственный диа-

* А. Стругацкий. Каким я его знал. О Тарковском. 1982, с. 258.

лог. В одном из эпизодов Сталкер, осторожно ступая по узенькому опасному выступу, вслух произносит текст о силе и слабости, напоминая цитаты из трактата «дзен». Он говорит с нами и сам с собой, совершая в этот момент действие, явно опасное для жизни и никак не связанное с монологом-диалогом. Кстати, по действию эпизод напоминает описанное Белкиным путешествие Тарковского на гору Слон. Его память действительно ничего не теряет.

Чем старше я становлюсь, тем таинственнее для меня человек. Он словно ускользает от моих наблюдений. Это значит, моя система оценок рухнула, и я теряю способность судить о нем.

Из дневника Тарковского

В конце пути герои притчи или сказки оказываются у заветной двери. И тут разыгрывается подлинная драма. Они шли в «зону» каждый со своим. Но здесь, перед дверью, все они оказались равны в своей трусости и пустоте. Комната материализует лишь сокровенное в нас, наше подсознание, истинное. К цели пути, комнате, испытанные «зоной», приходят уже другими. С сознанием того, что они не могут туда войти. И кто из тех, кого мы знаем или кто знает нас, или из тех, кто решает за нас, готов туда войти? Ученый вообще шел в «зону» с бомбой, которую нес в рюкзаке. Он бормотал что-то по телефону о «четвертом бункере». Видимо, этот четвертый бункер — одна из подразумеваемых причин образования аномального явления «зоны». В год смерти Тарковского перед Майскими праздниками 1986 года в Чернобыле что-то произошло, только не с бункером, а с четвертым реактором. Но ученые не посоветовали отменить первомайскую демонстрацию. Это уже не «притча Тарковского», а это факты из нашей жизни.

По возвращении из «зоны», они разойдутся, чтобы не встретиться никогда. Профессор, возможно, станет «совестью науки», а писатель, по его же предположению, сопьется. Сталкер Кайдановского вернулся в сотрясаемый каждым проходящим поездом свой дом к жене и Мартышке. Жена всегда его ждет. Монолог Алисы Фрейндлих перед камерой, вставной эпизод, вдруг становится главным. Это монолог о любви, не имеющий двойного прочтения. Житейская история превращается в «житийную», частность обращается в притчу. Жена — единственная, кто может войти без страха в комнату, но ей не надо туда идти. Она предлагала Сталкеру, чтобы теперь он ее водил в «зону», но только для того, чтобы его успокоить. Ее любовь продолжает тему Хари и Матери — любви как спасения, гармонизирующего жизнь начала, охраны и заступничества. Иную женскую ипостась представляет дочь Сталкера. Молчаливая, внутренне сосредоточенная Мартышка читает Тютчева. В ней сокрыта великая сила и тайна. Девочка обезножена, она не может двигаться, бегать, играть со сверстниками. Вся ее энергия внутри нее. Как-то вполне естественно, она двигает предметы, и они повинуются энергии и силе взгляда. В начале и в конце фильма мы видим, как вибрирует вода в стакане и сам стакан от силовой механической волны идущего по рельсам поезда. Стакан, которым повелевает девочка, двигается плавно, и вода в нем невозмутимо спокойна. Выстраивается семейный триптих, центр которого может быть определен нами произвольно. Та же троичность во внутренней структуре всего фильма: мир перед «зоной», «зона», комната.

Сквозь мутную воду на кафельном полу бывшей лаборатории шприцы, пружины, вдруг репродукция Вседержителя из «Гентского алтаря» и еле заметный листок отрывного календаря с датой — 28 декабря — день смерти Андрея Арсеньевича.





Принимали фильм, как всегда, с большим трудом и унижениями. На дворе 1978 год. С Тарковским как бы надо считаться. Однако... Опять то же самое, что и раньше: и клепа на страну, и общая вредность для зрителей, непонятность и т. д. Аркадий Стругацкий вспоминает, как они с Андреем выступали перед кинопрокатчиками.

Вопросы показались мне странными. Вдруг в зале прозвучал сочный бас: «Да кто эту белиберду смотреть будет?»

На четверть миллиарда советских зрителей кинопрокат выпустил 106 копий фильма.

На всю Москву – три копии.

За первые месяцы в Москве «Сталкер» посмотрели два миллиона зрителей.

Сегодня копии всех фильмов Тарковского стали большой проблемой. Подошла пора реставрации негативов, но денег на это пока нет.

VI

В Москве судьба свела Андрея Арсеньевича с Тонино Гуэрра, итальянским кинорежиссером, поэтом, художником, дизайнером. Он работал с Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Теодором Терзопулосом, Андреем Тарковским и другими выдающимися кинорежиссерами.

После смерти Андрея Гуэрра в Тоскане в «Саду экзотических фруктов» поставил два памятника: Феллини и Тарковскому. Странная, таинственная дверь, ведущая в грот. Что за этой дверью – не знает никто. Таков реквием Гуэрры Андрею Тарковскому.

Оба – Тарковский и Гуэрра – обнаружили много общего во взглядах, особенно на природу и суть кинематографической поэтики. Тонино много говорил о своем ощущении

Италии, Андрей — о России, о русской культуре, о деревенском доме под Рязанью. Естественно, рождалась идея создания общего фильма. Сначала они хотели снять фильм-диалог обо всем: и о личном, интимном, и о поэзии и о кинематографе. Позднее, в 1982 году, такой документальный фильм был снят под названием «Время путешествий».

Сценарий будущего фильма «Ностальгия» был задуман о современном русском интеллигенте, который приезжает впервые в Италию. Он ищет материалы о крепостном композиторе графа Шереметева Сосновском. После долгого пребывания в Италии, после признания за границей Сосновский возвращается в Россию, но из крепости выкупиться не может. Он раб, он не свободен. Сосновский спился и повесился. Существовал реальный прототип Сосновского.

В фильме история Сосновского уходит на второй план, но тень, отброшенная его судьбой, маячит за спиной Андрея Горчакова, как Дикобраз за спиной Сталкера. На первом плане внутренний мир нашего современника, путешествие внутрь его психологии, питающей ее философии, тех литературных и культурных традиций, на которых покоится его духовная основа. Горчаков столь сосредоточен на себе, что его не интересует буквально ничего в окружающем мире: ни красота Италии, ни красавица-переводчица с гривой золотых, как у мадонн Боттичелли, волос. Все ее усилия понять странного и такого привлекательного для нее русского тщетны. Горчаков переживает трагический разлад (или распад?) личности. Он не в ладу с жизнью и самим собой. Это первый фильм, где Россия — лишь мираж памяти, небытие, сон. Сотканная из тумана некая страна с холмистым ландшафтом, с домом, похожим на дом в Мясном, собакой, женщинами, детьми. Они стоят как-то одиноко друг от друга, как потом в эпизоде самосожжения Доменико будут стоять какие-то зрители этого трагического фарса.

Когда Тарковский впервые просматривал отснятый материал, его поразила необычная темнота кадров. Отснятый материал был как бы «отпечатком» его, скрытого от всех, состояния души. Потрясало то, что пленка может воспринять эмоциональное состояние автора.

В марте 1982 года Андрей Арсеньевич уезжает в Италию для работы над новым фильмом совместного русско-итальянского производства. Провожая его, близкие не подозревали, что прощаются с ним навсегда. И он сам, кажется, не знал этого тоже. Фильм был окончен и представлен на фестивале в Каннах в 1983 году. Но как же случилось так, что пленка, став отпечатком души, рассказала о «Ностальгии» как личном жизненном переживании задолго до того, как Андрей заявил о своем невозвращении. «Я больше мертвецов о смерти знаю», — написал как-то Арсений Тарковский. Это — то знание до личного опыта, предзнание, о котором уже упоминалось и которым было наделено сознание режиссера Андрея Тарковского.

Образы фильма достаточно понятны. Щель гостиничного номера в Баньо-Виньони, из окна которого видна только стена противоположного дома. И сон-видение, где в малую лужу, как в зеркало, опрокинуто отражение сидящего на земле Андрея, дом на холме и православная церковь. Дверца зеркального шкафа с двойниковостью отраженных друг в друге Андрея и Доменико. Примеров много, они просты по смыслу. В контексте же фильма образы эти ткут тончайшую пряжу жизни души, бьющейся в силках непереносимого страдания, тоски по родине, по согласию с самим собой с горчайшей каплей того, что называется *Weldschmer* и без чего, по утверждению и Гёте и Шекспира, художника не бывает. Это и есть ностальгия. Фильм снят строго, с отказом от бытовых деталей. Это фильм — исповедь души современного человека, быть может, самое актуальное из всего, что завещано ки-

нематографом ХХI века. Мы живем с постоянной мечтой, ностальгией по совпадению с образами дома и детства, идиллическими мгновениями жизни. Ностальгия особенно смертельна для русских как болезнь «невозвращения». Однако Россия знает ее и без отъезда за границу. Да, Горчаков душевно болен, как болен датский принц или Мастер булгаковского романа. За пределами этого состояния другие реалии прочерчиваются слабо. Для Горчакова встреча с Доменико была единственным, что его интересовало: наивная прямота этого юродивого, его детская абсолютная вера в чудо зажженного огарка свечи, пронесенного через воду. Это магическое действие кажется надеждой, спасением Андрею Горчакову. Метафизика духовной зеркальности Андрея и Доменико, странные отношения этих людей приводят к непредсказуемым последствиям. Доменико сжигает себя на Капитолии, взобравшись на конный памятник Марка Аврелия. Сцена самосожжения пафосна и карикатурна одновременно. Доменико бессильно прокричал свое воззвание: «Люди должны вернуться к единству, а не оставаться разъединенными... нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутировать воду. Что же это за мир, если сумасшедший кричит вам, что вы должны стыдиться самих себя? А теперь — музыка!» Пылающий как факел Доменико падает на землю, воет собака, в динамиках в полную силу звучит «Реквием» Верди. Народ безмолвствует, стоя на ступенях Капитолия.

*Это мудрое безумье!
Обезумевшая мудрость!
Вздых предсмертный, так внезапно
Превращающийся в хохот.*

Генрих Гейне

Узнав в Риме от Евгении о случившемся, Андрей откладывает отъезд на родину и возвращается в Баньо-Виньоне.





Горчаков достает огарок свечи из кармана, зажигает его и, не с первой попытки, пронесит через бассейн, «сквозь воду», закрепляя все-таки огарок на краю парапета. Возможно ли забыть эту картину: горящую свечу в руках Янковского-Горчакова и напряжение всего его существа, устремленного к бьющемуся на ветру язычку пламени. Вячеслав Александрович Овчинников так и сказал:

Он (Тарковский) единственный, кто пронес эту свечу зажженной сквозь всю сферу бытия и укрепил ее на самом краю.

Первоначально роль Андрея Горчакова была предназначена для Анатолия Солоницына, но стал Горчаковым — Олег Янковский. И сегодня невозможно представить его иным, так же как мать в «Зеркале» не Тереховой, а Дурочку не Ирмой Рауш-Тарковской. Янковский смешно вспоминает, как режиссер готовил его к роли, соскребая налет московского благополучия и расслабленности, надолго оставив в одиночестве в чужой стране, без знания языка и без денег, пока бедный Олег Янковский не приблизился к искомой фактуре. «Ностальгия» необыкновенно красивый фильм, прозрачный, прозрачно-невесомый, изобразительно иррациональный. Будь то ритм архитектурной анфилады, уходящей в бесконечность. Или туманы снов, или размытая реальность, игра света во время диалога с девочкой, или дождь в жилище Доменико и странный сухой стук капель, падающих в бутылки. Благодати, которая всем дается, но не сквозь все тонкие горлышки проникающая внутрь «сосуда скудельного».

Андрей Тарковский любил «Ностальгию» не только как свою работу, но как отпечаток своей души, как поэму-притчу «глобальной печали по отношению к целостности бытия». Тарковский в разное время и по-разному говорил о том, что своего будущего знать не надо. Меж тем, сам того не желая, он его знал. Знал, снимая «Ностальгию». Знал и, как он сам

рассказывал, после спиритического сеанса у Рериха*, когда Борис Леонидович Пастернак, вызванный участниками сеанса, сказал, что Андрей снимет семь фильмов. Знал и многое другое внутренним своим внерациональным знанием. В момент смерти Андрей Горчаков видит родину. Одиночество, никого рядом, кроме собаки, разрушенный католический храм, православная церковь, деревенский дом. На финальных титрах — посвящение матери. Что он видел, сам Тарковский, наедине с собой в пустой больничной палате в момент смерти?

От Советского Союза на Каннский фестиваль 1983 представлен был единственный фильм «Ностальгия». Он претендовал на «Золотую пальмовую ветвь». Напряжение в момент заседания жюри фестиваля было невероятное. Но вместо «Пальмовой ветви» «Ностальгия» Тарковского получила три награды: «За творчество в целом», «Приз критики ФИПРЕССИ» и «Приз Экуменического жюри». Приз «За творчество в целом» на фестивале в Каннах был присужден сразу двум режиссерам: Роберу Брессону за фильм «Деньги» и Тарковскому за «Ностальгию». Глубоко ранило то, что Брессон, которого Тарковский ценил, как никого из режиссеров, здесь выступал как конкурент. «Я еще недостаточно владею собой, чтобы найти слова для того, что произошло. Все было ужасно». В том, что «Ностальгия» не получила «Золотую пальмовую ветвь», Тарковский винил Сергея Федоровича Бондарчука (которого, как ему казалось, специально сделали членом жюри) и Госкино СССР, т.е. Ермаша. История эта имела роковые и необратимые последствия.

Когда я здесь, на Западе, в Италии, делал для итальянского телевидения фильм «Ностальгия», у нас и в мыслях не

* Ю.Н. Рерих — ученый-востоковед. Сын философа и художника Николая Рериха. Научный сотрудник Института востоковедения Академии наук СССР.

было после этой работы остаться здесь, не возвратиться в Советский Союз. Наше руководство, в частности Госкино СССР, а еще конкретнее, фигура по имени Ермаш, сделало все, чтобы не только разорвать с нами отношения, но и лишить нас возможности возвратиться на Родину.*

В июле 1984 года на международной пресс-конференции в палаццо Себелини в Милане Андрей Арсеньевич Тарковский заявил о своем невозвращении в Советский Союз. На пресс-конференции было много журналистов из всех стран, пришли и Юрий Любимов, и Мстислав Ростропович. Они всегда и до последнего дня жизни поддерживали Андрея Арсеньевича и помогали ему, ценя его уникальное дарование и единственность неповторимой личности.

В дневнике Андрей Арсеньевич записывает: «Это самый отвратительный момент в моей жизни».

Со студии Мосфильм он был уволен «за неявку на работу без уважительной причины». Сын с бабушкой в Москве. «Ностальгия» запрещена к показу на Родине. Тяжелое напряжение в отношениях с родными. В письме к отцу Андрей просит Арсения Александровича посмотреть его фильм. Юрий Коваль, друживший с Арсением Александровичем, вспоминает о получении письма:

«Папа! Попроси Ермаша показать тебе “Ностальгию”». Арсений Александрович смеялся, читая мне эти строки: – «Кто нам покажет? Какой Ермаш?»

Если было бы возможным мне сейчас поговорить с Арсением Александровичем я все равно не посмел бы сказать: «Поэт! Никогда не предрекай себе ужасную участь, даже перевода Махтумжугли». Но это сказано не было. Арсений Александрович от меня этого не слышал, но читал это как пророк:

* Эббо Дамонт. Киносценарии, 2001, № 3, с. 44. Изгнание и смерть Андрея Тарковского.

– Мой сын не дождался меня!

*Видишь! Друг мой! Как было дело**.

Андрей Горчаков так никогда и не сел в машину, чтобы ехать в аэропорт. Он умер на чужбине, в Италии. Италия дала приют и Андрею Тарковскому. Он стал почетным гражданином Флоренции. Мэрия города Флоренции подарила ему квартиру, в которой Тарковский встретил Рождество 1985 года. Ему оставался год жизни.

С картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», находящейся в музее Уффици во Флоренции, начинается фильм «Жертвоприношение». Собственно, «Поклонение волхвов» как бы второй акт первого действия праздника-мистерии «Рождество». В этом событии соединяются две точки: начало и конец истории. Христос только-только появился на свет в пещере в яслях, волхвы-цари уже пришли с разных сторон света, чтобы поклониться «царю царей». Эти точки соединены в Рождестве. Отсюда начинается отсчет нового времени, новой эпохи, а исторически – новой эры. Но в любом случае – это начало нового цикла. Время, прожитое Тарковским вне России, – тоже «другой цикл жизни».

С 10 июля 1984 года, с международной пресс-конференции в Милане, до ночи с 28 на 29 декабря 1986 года, т.е. два с половиной года вне России, судя по «Мартирологу», по интервью, по воспоминаниям, он прожил в пространстве, которое описано в «Ностальгии» и «Жертвоприношении». Это пространство выдумать невозможно, но гений художника способен создать отпечаток происходящего на чувствительной киноплёнке.

Жить без денег во Флоренции невозможно. Надо работать, и он работает много, лихорадочно, плохо ориентируясь в реалиях чужой жизни, неведомых ее законах, страхов-

* Из письма Юрия Коваля Фазилю Искандеру.

ках, налогах и других досадных делах, от которых зависит любой человек.

В мире тем временем жизнь течет по своим законам. Давно прошли времена московских посиделок, о которых Юрий Коваль писал Фазилю Искандеру:

Это было в мастерской Лемпорта и Силиса. Выпивали. Приехал Юра Ильенко с Андреем. Снова поминки по Васе Шукшину. Андрей знал про меня через друзей: Файт, Норштейн, Шпаликов и я, конечно, видел «Рублева». Мне очень нравилось, что он такой, не гений. Очень красивый, это ясно, но – не гений. Гениями были все мы, что сидели с ним рядом. Я знал, что такое Андрей Тарковский, и это не мешало моей юношеской тогда гениальности.

Владимир Лемпорт и Николай Силис – московские скульпторы. В их мастерской около Триумфальной арки собиралось очень много народа. Художники, литераторы, «киношники», красивые девушки, ученые. Академик Аркадий Микдал учился у них технике эмали. Пили, трепались. Это был настоящий клуб.

Когда в 1989 году Общество Андрея Тарковского проводило в Москве Первые Международные чтения (к сожалению, и последние), посвященные памяти нашего великого соотечественника, мы решили учредить «Приз» за режиссуру и пошли, разумеется, «к ребятам». Так коротко мы их называли. Лемпорт и Силис сделали из бронзы удивительной красоты и изящества скульптуру «Дон Кихот, нюхающий цветок». Эта уникальная работа была торжественно вручена Юрию Норштейну. И только сегодня понятно, что эта, как бы случаем рожденная ситуация, была «тарковской». Есть отдельная тема: двойники Андрея Тарковского в культуре и искусстве. Одним из них, наиболижайшем, окажется «рыцарь печального образа» из Ламанча.

VII

Некоторое время Андрей с женой Ларисой живут в Берлине. В Берлине ему очень плохо, это явно не его город. «...В воздухе витает такое чувство, что война здесь не кончена». Для него этот психологический климат невыносим, но зато в издательстве «Ульштайна» выходит в немецком переводе «Запечатленное время».

В 1984 году Тарковский получает предложение из Швеции работать над фильмом по сценарию, который первоначально назывался «Ведьма».

Первый вариант картины носил название «Ведьма» и предполагался как повествование об удивительном исцелении больного раком.

Кстати, тогда в Стокгольме, в 1985 году, он встретил скульптора Эрнста Неизвестного, которого знал по Москве, той жизни, которая давно исчезла, но сделала людей близкими, как однополчане. В разговоре Андрей неожиданно попросил, чтобы Эрнст сделал для его могилы надгробие — «Распятие». Разговор не подлежал обсуждению, это было предсмертной волей. То, что «Распятие» Неизвестного не было установлено, виноват не скульптор. Вдова Тарковского отказалась от надгробия, хотя хорошо знала о желании Андрея Арсеньевича и даже упоминала об этом в своих интервью.

Основным продюсером «Жертвоприношения» стала Анна-Лена Вибум (Шведский киноинститут).^{*} А еще точнее Ингмар Бергман, покровительство и помощь которого так очевидны.

^{*} В производстве фильма «Жертвоприношение» принимали участие Шведский киноинститут, Шведское телевидение SVT, содействие оказывало Министерство культуры Франции, «Юсефсон и Нюквист ХБ» и др. страны.

Тарковский для меня – самый великий режиссер. Тот, кто придумал новый язык, соответствующий природе фильма, который видит жизнь, как отражение, видит фильм, как сон.

Как подлинно великий художник, Бергман отмечает самое главное – неповторимость киноязыка, способного транслировать не внешние наблюдения, но сокрытую неповторимую жизнь души и сознания. Время действия – один день, и это день рождения героя фильма господина Александра.

Как и сюжет «Поклонения волхвов», день рождения имеет свой «скрытый план», сакральный смысл. Любый день рождения – смерть и возрождение. Начало пового года жизни, возможность начать все сначала. С Александром, писателем, бывшим актером, игравшим Ричарда III и князя Мышкина, именно в этот день происходят невероятные события.

Утром он со своим маленьким сыном Малышом (так его зовут) сажает сухое дерево и рассказывает мальчику притчу о человеке, монахе, который ежедневно в одно и то же время, проделывал одно и то же действие: поливал сухое дерево. В конце концов дерево зацвело. Как и в сюжете «Поклонения», и в сакральной идее «дня рождения», – в притче о монахе соединены начало и конец. Мы, зрители, понимаем, что речь идет о завещании сыну, о наказе. Мальчик Малыш отмечен особыми для языка Тарковского чертами. Он молчит, хотя и есть внешняя причина – операция на гланды. На шее Малыша повязан бинтик – адрес в сторону Сталкера. В лесу, где Александр, гуляя, разговаривает с Малышом, он случайно толкает мальчика, и у него из носа идет кровь. Снова аналогия со Сталкером. В финале фильма, как бы лишенный всего после пожара дома, Малыш поливает водой дерево, потом ложится, смотрит на небо, на крону зацветающего дерева. «Жертвоприноше-

ние» — единственный фильм с явно светлым гармоничным финалом.

Для режиссера Тарковского очень важно то, что он обращается не столько ко всем, сколько к каждому. «Жертвоприношение» — открытый текст. Каждый свободно познает текст фильма на своем уровне, согласно собственному опыту. Смысл фильма понятен. В основе обновления лежит жертва, но не ритуальная и не массовая во имя назначенного светлого будущего, а иная, обращенная на себя самого. Прежде чем изменять мир, попробуй изменить себя самого. А для этого необходимо соединить части распадающегося сознания воедино. Дом, сожженный Александром, — это художественная максима. Тарковский очень любил средневековые рассказы о самураях, которые за одну жизнь проживали несколько жизней. Служат они при дворе феодала, добиваются успеха, уважения и почестей. На вершине достижений, отказавшись от всего, уходят и начинают жизнь иную, с нулевой отметки. Он рассказывал эти притчи часто в разное время. Александр, перед тем как поджечь свой дом, облекся в халат самурая со знаком «инь-ян» на спине и сложил из мебели ритуальный костер. День рождения — нулевая отметка. «Акт сознания — поступок раз и навсегда» сказано М. Мамардашвили.

Все, что происходило с Александром в трансовом состоянии, было «из жизни — ни той, и ни — той» (А. Ахматова). Все его поведение, безумное с точки зрения логики, поступки можно было бы принять и за видения сна, если бы не хромота. В хромоте скрыт намек на Иакова-богоборца, на некую библейскую отметину «жизни сначала». Это другая сторона смысла дня рождения. Речь уже идет не о твоей новой жизни через жертву и освобождение, но о спасении мира. О создании через разрушение. Идея эта давняя. В «Разговорах с Гёте» Эккермана Гёте неоднократно возвращается к одной и той же мысли:

Человек должен быть снова разрушен! Каждый выдающийся человек призван выполнить известную миссию. Раз он ее выполнил, то в этом виде он на земле уже больше не нужен, и провидение предназначает его для чего-нибудь другого...

...Я вижу наступление времени, когда человечество не будет уже более радовать Творца, и он должен будет снова все разрушить, чтобы обновить творение.

Каждый смотрит кино по-своему. Лично я люблю «Зеркало» и «Ностальгию». Но «Жертвоприношение» произвело совершенно особое впечатление. Предстал образ художника, достигшего абсолютной внутренней свободы. На острове он сжигает свой дом. Если еще знать, что значит «дом» для Андрея Арсеньевича. Это действительно самое главное во всех отношениях понятие. Показалось, что он знал все о себе уже тогда, когда приступал к работе.

В документальной ленте, снятой Донателло Боливо в Италии во время съемок «Ностальгии», Андрей говорит точно те же слова, которые Александр говорит Малышу под деревом в лесу: «Да не бойся, не бойся, Малыш. Нет никакой смерти. Есть, правда, страх смерти и очень он мерзкий, страх этот, и очень многих заставляет частенько делать то, чего люди не должны были делать. Как бы все изменилось, перестань мы бояться смерти». Сожженный Александром дом — упражнение в смерти философа. И опять сны, сны. Андрей пишет, что во сне он видит родину, туман, церковь. Он видит свое кровоточащее легкое. Он видит игру в карты с Васей Шукшиным, который говорит по окончании игры, что пора, мол, рассчитывать.

Он узнал о болезни во время съемок, но интуитивно чувствовал давно. Документальные ленты периода «Жертвоприношения» запечатлели редкую возможность видеть веселого, смеющегося Андрея. Он дурачится, прыгает через

скалку, кокетничает. В это время у него роман, он влюблен. Уже после смерти у него родился сын Александр. Но фон счастливых событий — все же тоска и отчаяние.

За год до смерти, 13 декабря 1985 года, когда был окончательно поставлен диагноз, Андрей записывает: «Сегодня и в самом деле черная пятница. Я был у врача в клинике. Они все там были очень любезны и внимательны ко мне, где-то даже слишком любезны... Но я как-то готов к худшему. Это мое забытье, когда я видел перед собой свое легкое, там было нечто, похожее скорее на каверну, а не на опухоль, хотя я не совсем убежден в этом».

Для спасения было сделано все: и клиника доктора Шварценберга (мужа Марины Влади), где он лечился. Курсы химиотерапии. И даже специальная антропософская клиника недалеко от Баден-Бадена в Эшельбронне. Там своя диета, методы лечения и абсолютный покой. Эббо Демант вспоминает, что он все время слушал Баха и ничего, кроме Баха. Читал. Особенно книги по немецкому романтизму для будущей «Гофманианы». Гулял, собирал камни. Складывал на окне любимые натюрморты из камней и сухих растений в стеклянных колбах.

В январе 1986 года его в больнице навестил сын. В Москве уже знали о болезни и выпустили, наконец, сына и бабушку.

В мае на фестивале в Каннах фильм «Жертвоприношение» получает «Большой специальный приз жюри».

Сохранилась кинохроника. Андрей с головой, повязанной платком, наподобие пиратского, лежа в кровати, в халате работает с оператором Свенном Ньюквистом, решая конкретные вопросы завершения фильма и монтажа. Болезнь, нерешенность житейских проблем, тоска и при этом необычайное внимание многих друзей, помощь зарубежных соотечественников, французского и итальянского

правительства. Из России практически никаких вестей, кроме звонков отдельных друзей. Звонил Александр Сокуров, возможно, еще кто-то. Приходили Владимир Максимов, Юрий Любимов: разговаривали, много помогали. А все иностранцы удивлялись, почему такой великий режиссер беден?

Андрей Тарковский умер в клинике Артманна в ночь с 28 на 29 декабря 1986 года, куда его перевели за месяц до смерти.

Род Тарковских исторически счастливый, если уместно такое определение. Он прошел уникальный по завершенности путь от древних кавказских преданий до высокого представительства в русской культуре XIX и XX веков.

Но есть одна фамильная черта, общая для мужчин этой семьи: всегда быть самим собой.

Лучше всего об этом сказали они сами:

Чтобы быть свободным, нужно просто им быть, не спрашивая ни у кого на это разрешения. Надо иметь собственную гипотезу своей судьбы и следовать ей, не смирясь и не потакаая обстоятельствам.

Андрей Тарковский

... Ты должен стать самим собой.

*Найдешь и у пророка слово,
Но слово лучше у него,
И ярче краска у слепца,
Когда отыскан угол зренья
И ты при вспышке озаренья
Собой угадан до конца.*

Арсений Тарковский

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

А. А. Тарковский

Запечатленное
время

Москва – Рим
1977 – 1984

Когда-то, лет пятнадцать тому назад, делая первые наброски к будущей книге, я часто недоумевал: а стоит ли мне вообще за нее браться? Не правильнее ли просто снимать фильм один за другим, практически решая те умозрительные задачи, которые обычно возникают в процессе работы над картиной.

Однако в течение многих лет моя биография складывалась не лучшим образом. Долгие межкартинные простои предоставляли мне мучительный досуг, чтобы обдумать от нечего делать, какую именно цель преследую я в своей работе, чем отличается искусство кинематографа от всех прочих искусств, какой кажется мне специфика его возможностей, сравнить свой опыт с опытом и достижениями моих коллег. Читая и перечитывая работы по теории кинематографа, я пришел к заключению, что они не удовлетворяют меня, вызывают во мне желание спорить и противопоставлять свое понимание проблем и целей, связанных с кинематографическим творчеством. Что осознание принципов моей профессии и желание выразить собственное понимание основных законов искусства, с которым навсегда связана моя жизнь, формируется чаще всего при помощи оттачивания от известных мне кинематографических теорий.

Необходимость высказаться возможно более полно по этому поводу вызрела также и по мере довольно частых

встреч со зрителями в самых разных аудиториях. Их настойчивое желание понять природу кинематографического переживания, связанного с моими работами, получить ответы на их бесчисленные вопросы подталкивало меня к тому, чтобы, в конечном счете, привести к одному знаменателю свои разрозненные и хаотические мысли о кино и об искусстве вообще.

Должен сознаться, что я с огромным вниманием и интересом, иногда огорчаясь, иногда, напротив, чрезвычайно воодушевляясь, отношусь к зрительским письмам, которые за все годы моей работы на родине составили весьма внушительную кипу обращенных ко мне вопросов и недоумений самого разного рода.

Не могу удержаться от того, чтобы не привести здесь наиболее характерные из писем, дабы подчеркнуть свойства контакта (иногда полного непонимания!) со своей аудиторией. Пишет инженер-конструктор из Ленинграда:

Посмотрела ваш фильм «Зеркало». Досмотрела до конца, хотя уже через полчаса у меня началась сильная головная боль от честных усилий вникнуть в него и хоть что-то понять, как-то связать между собой действующих лиц, события и воспоминания. Мы, бедные зрители, видим фильмы: хорошие, плохие, очень плохие, обычные и весьма оригинальные. Но любой из них можно понять, восторгаться им или отвергнуть, но этот?!...

Инженер по оборудованию из Калинина также возмущен до крайности:

Полчаса назад посмотрел фильм «Зеркало». Силен!!!... Тв. режиссер, вы-то его видали? Мне кажется, нельзя считать этот фильм нормальным... Желаю вам больших творческих удач, но не надо таких фильмов.

И еще один инженер, но уже из Свердловска, вовсе не может сдержать своего яростного неприятия:

Какая пошлость, какая дрянь! Тьфу, как противно! Итак, считаю, ваш фильм – это пустой выстрел. До зрителя он не дошел, а это главное.

Этот инженер даже требует к ответу руководителей кинематографа:

Приходится удивляться, как люди, ответственные за показ фильмов у нас в СССР, могут допускать такие промашки.

В оправдание своего кинематографического руководства должен сказать, что такие «промашки» оно допускало весьма не часто, в среднем один раз в пять лет – а я, получая подобные письма, бывало, и в отчаяние приходил: действительно, для кого и зачем я работаю?...

Несколько обнадеживала другая категория писем, полных непонимания, но хотя бы искреннего желания понять то, что было увидено на экране. Такие зрители писали, например:

Уверена, что я не первая и не последняя, кто в недоумении обращается к вам за помощью разобраться в вашем фильме «Зеркало». Отдельные эпизоды очень хороши, но как увязать их воедино?

Или другая зрительница из Ленинграда писала мне:

Я не подготовлена к восприятию этой картины ни по форме, ни по содержанию. Чем это объяснить? Сказать, чтобы я совсем не разбиралась в кино, нельзя... Видела Ваши прежние работы «Иваново детство» и «Андрей Рублев». Там все было понятно. А здесь нет... Перед демонстрацией фильма нужно было бы подготовить зрителя. После про-

смотря фильма остается чувство досады на собственную беспомощность и серость. Уважаемый Андрей, если ответить на мое письмо Вы не сможете, сообщите хотя бы, где можно прочесть об этом фильме...

К сожалению, мне было нечего посоветовать таким корреспондентам, публикаций по «Зеркалу» не было никаких, если не считать публичного обвинения моей картины в недопустимой «элитарности», высказанного моими коллегами на заседании Госкино и Союза кинематографистов и опубликованного в журнале «Искусство кино».

Однако это положение вещей не сбивало меня уж вовсе с толку, потому что я всякий раз с достаточной определенностью убеждался в существовании моей аудитории, людей ждущих и любящих мои фильмы. Только никто не хотел или не был заинтересован в том, чтобы помочь этому контакту осуществиться с возможно большей полнотой. Один из сотрудников ФИАН переслал мне заметку, опубликованную у них в стенной газете института:

Выход на экран фильма Тарковского «Зеркало» вызвал большой интерес ФИАН, как и во всей Москве.

Далеко не все желающие смогли попасть на встречу с режиссером (автор заметки, к сожалению, был в их числе). Мы не можем понять, как Тарковскому удалось методами кино сделать такое глубокое философское произведение. Привыкнув к тому, что кино – это всегда фабула, действие, характеры и обычный хэппи-энд, зритель пытается искать те же самые компоненты и в фильме Тарковского, и часто, не найдя их, уходит разочарованным. О чем этот фильм? О Человеке. Нет, не конкретно о том, голос которого звучит за кадром в исполнении Иннокентия Смоктуновского. Это фильм о тебе, о твоём отце, дяде, о человеке, который будет жить после тебя и который все равно «Ты».

О Человеке, который живет на земле, является ее частью, и Земля является частью его самого, о том, что человек своей жизнью отвечает перед прошлым и перед будущим. Этот фильм надо просто смотреть и слушать музыку Баха и стихи Арсения Тарковского; смотреть, как смотрят на звезды, на море, как любят пейзажем. Математической логики здесь нет, и она не объяснит, что такое человек и в чем смысл его жизни.

Должен сознаться, что даже в тех случаях, когда профессиональные критики хвалили мои работы, я часто оставался разочарован их концепциями и взглядами — по крайней мере, довольно часто у меня возникало ощущение, что по сути дела критики эти то ли оставались равнодушными к моей работе, то ли оказывались беспомощными, очень часто подменяя непосредственность живого зрительского восприятия клише, заимствованными из расхожих киноведческих высказываний и определений. Когда я получал письма, а иногда просто встречался со зрителями, которые оказались под впечатлением моего фильма, когда я читал письма-исповеди о чужих жизнях, я понимал, для чего я работаю. Я ощущал свое подлинное признание. Долг и ответственность перед людьми, если хотите... Я никогда не мог поверить, что какой-либо художник может творить ради себя самого, уверенный в том, что его произведения никогда и никому понадобится не смогут... Но об этом позже...

Зрительница из Горького писала мне:

Спасибо Вам за «Зеркало». У меня было такое же детство... Только как об этом узнали Вы? Был такой же ветер и гроза... «Галья, выгони кошку!» – кричит бабушка... В комнате темно... И так же гасла керосиновая лампа и заполняло всю душу чувство Ожидания матери. ...А как прекрасно в Вашем фильме пробуждение сознания, мысли у ре-

бенка!.. И как это верно. Господи... ведь мы действительно не знаем лиц наших матерей. И как просто. Вы знаете, в темном зале, глядя на кусок полотна, освещенный Вашим талантом, первый раз в жизни я почувствовала, что не одинока»...

А меня самого так долго убеждали в том, что мои filmy никому не нужны и непонятны, что подобные признания согревали мне душу, придавая смысл моей деятельности, укрепляли во мне сознание правоты и неслучайности выбранного пути.

Рабочий одного из ленинградских заводов — студент вечернего института — писал мне:

Поводом для моего письма послужило «Зеркало», фильм, о котором я даже не могу говорить, я живу им.

Великое достоинство — умение выслушать и понять... Ведь в этом заложена первооснова человеческих отношений: умение понять и прощать людей за их невольные грехи, естественные неудачи. Если два человека смогли хоть однажды почувствовать одно и то же, они всегда смогут понять друг друга. Даже если один из них жил в эпоху мамонтов, а другой в век электричества. И дай Бог, чтобы понимали и чувствовали люди лишь общие гуманные побуждения — свои и чужие.

Зрители защищали и ободряли меня:

Пишу Вам по поручению и одобрению группы зрителей разных профессий, связанных знакомством или дружбой с автором письма. Сразу же хочется сообщить Вам, что Ваших доброжелателей и поклонников Вашего таланта, следящих за выходом на экраны всех Ваших работ, гораздо больше, чем может показаться по статистическим данным журнала «Советский экран». Я не располагаю обшир-

ными данными, но ни один из широкого круга наших знакомых и знакомые моих знакомых никогда не посылал данных по оценке фильмов по специальным запросам. А в кино они ходят. Правда, нечасто. Но на фильмы Тарковского ходят охотно. (Жаль, что фильмы Ваши выходят редко).

Мне и самому, признаться, жаль... Поэтому так хочется напоследок успеть как можно больше, выговориться и договорить до конца все то, что, видимо, кажется важным не только мне одному.

Учительница из Новосибирска сообщала мне:

Никогда не писала своих впечатлений авторам книг и фильмов. Но здесь особый случай: сам фильм снимает с человека заклятье безмолвия, чтобы он мог освободить душу и мозг от груза тревог и суетных мыслей. Я была на обсуждении фильма. Физики и лирики были единокорны: фильм гуманный, честный, нужный, спасибо автору. И каждый из выступавших говорил: «Этот фильм обо мне»...

Или вот есть одно послание:

Пишет Вам уже старей, ушедший на пенсию, но интересующийся киноискусством, хотя в профессиональном плане очень далекий от искусства, человек (я радиоинженер). Ваш фильм вызывает у меня чувство потрясения. Ваш дар проникать в мир чувств взрослого и ребенка, вызывать ощущение красоты окружающего мира, показать подлинные, а не фальшивые ценности этого мира, заставить играть каждую вещь, каждую деталь картины сделать символом, добиваться философского обобщения с помощью минимальных изобразительных средств, наполнить поэзией и музыкой каждый кадр... Все эти качества свойственны Вашей и только Вашей системе изложения... Очень хотелось бы в печати прочесть Ваши высказывания по пово-

ду Вашего фильма. Очень жаль, что Вы редко выступаете в печати. Уверен, что Вам есть, что сказать!

Честно говоря, я отношу себя к тому разряду людей, которые способны формировать свои мысли в основном в полемике (совершенно соглашаясь с той точкой зрения, что истина достигается в споре). Во всех остальных случаях сольного размышления я склонен впадать в состояние созерцательности, которая скорее благоприятствует этаким метафизической склонности моего характера и противодействует энергическому, творческому мыслительному процессу, давая лишь эмоциональный материал для более или менее стройных конструкций идей и концепций.

Эпистолярный или самый непосредственный контакт со зрителями так или иначе подталкивал меня в направлении к этой книге. Как бы то ни было, я ни в чем не стану упрекать тех, кто осудит меня за решение заняться умозрительными проблемами, так же как я нисколько не удивлюсь, обнаружив и доброжелательный энтузиазм иных читателей.

Рабочая из Новосибирска писала мне:

В течение недели посмотрела Ваш фильм четыре раза. И ходила не для того, чтобы просто смотреть, а для того, чтобы хоть несколько часов пожить настоящей жизнью, с настоящими художниками и настоящими людьми... Все, что мучает меня, чего недостает, о чем я тоскую, чем возмущена, от чего тошно, от чего душно, от чего светло и тепло, чем жива и что меня убивает, — все это, как в зеркале, я увидела в Вашем фильме. Для меня впервые фильм стал реальностью, и вот почему я на него, в него иду пожить.

Трудно рассчитывать на большее признание того, что ты делаешь, — моей самой сокровенной мечтой всегда было желание высказаться в своих фильмах с максимальной

искренностью и полнотой, не навязывая никому своей точки зрения. Но если твое мироощущение, выраженное в фильме, может восприниматься и другими как нечто неотъемлемое от них, а просто не высказываемое до времени — что может оказаться большим стимулом в твоей работе! Одна женщина переслала мне письмо своей дочери, адресованное не мне, а ей лично. Мне кажется, что весь смысл творчества, его коммуникативные функции и возможности на самом тонком уровне выражены этой девочкой с удивительной полнотой:

...Сколько слов знает человек? — задает она своей матери риторический вопрос. — Сколько использует в своем повседневном лексиконе? Одну сотню, две, три? Мы облекаем в слова чувства, пытаемся словами выразить горе, радость, любое волнение, то есть то, что по сути выразить нельзя. Ромео говорил Джульетте прекрасные слова, очень яркие и выразительные, но разве они выражали хоть наполовину то, от чего сердце было готово выпрыгнуть из груди, дыхание замирало, что заставило Джульетту забыть все, кроме любви? Есть другой язык, другая форма общения: общение посредством чувств, образов. При таком контакте преодолевается разобщенное, разрушаются границы. Воля, чувство, эмоции — вот что стирает препятствия между людьми, которые раньше стояли по обе стороны зеркального стекла, по обеим сторонам дверей... Рамки экрана двигаются, и мир, отгороженный раньше от нас, входит в нас, становясь реальностью... И это дается уже не через маленького Алексея, а сам Тарковский обращается непосредственно к зрителям, сидящим по другую сторону экрана. Смерти нет, есть бессмертие, время едино и неделимо, как сказано в одном из стихотворений: «за столом и прадеды и внуки»... Кстати, мама, я к этому фильму подошла больше с

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

эмоциональной стороны, хотя вполне допускаю и совершенную другую подход. А ты? Напиши мне, пожалуйста...

Этой своей работой, зревшей в связи с моим затянувшимся мертвым кинематографическим сезоном (который я сейчас насильственно прерываю, пытаюсь изменить свою судьбу), я никого не склонен поучать, навязывать свою точку зрения. Эта работа продиктована стремлением прежде всего самому пробиться сквозь дебри возможностей этого молодого и прекрасного искусства, еще так мало, в сущности, исследованного, ради того, чтобы и себя обрести в нем наиболее независимо и полно.

Немаловажно также и то, что творчество не подвержено абсолютным закономерностям, истинным во веки веков, а, будучи связанным с общей задачей освоения мира, имеет бесчисленное количество аспектов и связей человека с живой деятельностью и не пренебрегает для успешного следования по бесконечному пути познания самой скромной попыткой составить в конечном итоге самое полное представление о смысле человеческой жизни.

Значительность пусть даже мелочи, в общем-то, довольно мелком ручейке теорий и концепций по поводу кино и желание уяснить некоторые его закономерности и толкают меня на то, чтобы постараться изложить некоторые свои соображения по этому поводу.

Остается только добавить, что эта книга складывалась из наполовину написанных глав, записей дневникового характера, выступлений и бесед с Ольгой Сурковой, которая еще студенткой-киноведом Института кинематографии в Москве пришла к нам на съемки «Андрея Рублева», а затем провела с нами в тесном общении все последующие годы, будучи уже профессиональным критиком. Я благодарю ее за помощь, которую она оказала мне в то время, когда я работал над этой книгой.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Начало

Завершился целый цикл жизни. Завершился процесс, который можно назвать самоопределением.

Процесс этот состоял из обучения во ВГИКе, из работы над дипломной короткометражкой и, наконец, из восьмимесячного труда над первым большим фильмом.

Залог моего движения вперед я вижу в возможности проанализировать опыт «Иванова детства», в необходимости выработать твердую — пусть недолговременную — позицию во взгляде на эстетику кинематографа и в постановке перед собой задач, которые могут быть разрешены в процессе съемки следующего фильма. Всю эту работу можно проделать умозрительно. Но в этом случае существует опасность необязательности окончательных выводов или замены логических звеньев интуитивными, «мерцающими» связями.

Желание избежать в своих размышлениях такого рода издержек помогает мне решиться на то, чтобы прибегнуть к карандашу и бумаге.

Чем меня привлек рассказ В. Богомолова «Иван»?

Прежде чем ответить на этот вопрос, стоит сказать, что не любую прозу можно переносить на экран.

Существуют произведения, которые обязаны своим авторам таким единством компонентов, такой точностью и своеобразием литературного образа, такой невозможной глуби-

ной характеров, выраженной словом, такой чудесной способностью к волшебству композиции и такому воздействию цельной книги, сквозь страницы которой отчетливо проступает поразительный и неповторимый характер ее автора, что желание экранизировать один из таких шедевров может явиться только у человека, который с одинаковым презрением относится как к кино, так и к художественной прозе.

Тем более что настало время, когда необходимо наконец отделить литературу от кинематографа.

Существует проза, которая сильна своим идейным замыслом, конкретностью и твердостью конструкции или своеобразием темы. Такого рода литература как бы не заботится об эстетической разработке заложенных в ней идей.

Мне кажется, «Иван» В.Богомолова относится к этого рода литературе.

С чисто художественной точки зрения ничего не давала моему сердцу манера суховатого, подробного и неторопливого рассказа с лирическими отступлениями, в которых проступал характер героя новеллы, старшего лейтенанта Гальцева. Большое значение Богомолов придает точности военного быта и тому, что он был или старался казаться свидетелем всего происходящего в своем рассказе.

Все эти обстоятельства помогли отнестись к рассказу как к прозе, которая вполне поддается экранизации.

Более того, в результате экранизации рассказ мог бы приобрести ту эстетическую чувственную напряженность, которая превратила бы его идею в истинную, подтвержденную жизнью.

Прочитанный рассказ Богомолова врезался в память.

А некоторые его особенности меня просто поразили.

Прежде всего судьба героя, которая прослеживается вплоть до его смерти. Правда, такого рода сюжетные построения не оригинальны, но далеко не все из них оправданы вну-

тренним движением идеи, закономерной необходимостью в разрешении замыслов, как это случилось в рассказе «Иван».

В этом рассказе смерть героя имела свой особый смысл.

Там, где у других авторов в подобных литературных ситуациях возникало утешительное продолжение, здесь наступал конец. Продолжения не следовало.

Обычно в таких случаях авторы вознаграждали военный подвиг героя. Трудное, жестокое уходило в прошлое. Оно оказывалось лишь тяжелым жизненным этапом.

В рассказе Богомолова этот этап, пресеченный смертью, стал единственным и конечным. В нем сосредоточилось все содержание жизни Ивана, ее трагический пафос. Эта истощенность с неожиданной силой заставляла почувствовать и понять противоестественность войны.

Второе, что меня поразило, было то, что суровый рассказ о войне повествовал не об острых военных столкновениях и не о сложности фронтовых перипетий. Описание подвигов отсутствовало. Материалом повествования явилась не героика разведывательных операций, но пауза между двумя разведками. Автор наполнил ее волнующей взвинченной напряженностью, которую нельзя выразить внешне. Эта напряженность напоминала оцепеневшее напряжение до отказа закрученной патефонной пружины.

Такой подход к изображению войны подкупал таившимися в нем кинематографическими возможностями. Открывалась перспектива создать по-новому правдивую атмосферу войны с ее перенапряженной нервной конденсацией, невидимой на поверхности событий, а лишь ощутимой, как подземный гул.

И третье, что меня взволновало до глубины души, это характер мальчишки. Он сразу представился мне как характер разрушенный, сдвинутый войной со своей нормальной оси. Бесконечно много, более того, все, что свойственно

возрасту Ивана, безвозвратно ушло из его жизни. А за счет всего потерянного — приобретенное, как злой дар войны, сконцентрировалось в нем и напряглось.

Такой характер волновал своим драматизмом и интересовал меня гораздо больше, чем типы, раскрывающиеся в процессе постепенного развития в среде острых конфликтных ситуаций и принципиальных человеческих столкновений.

В неразвивающемся, как бы статичном напряжении страсти обретают максимальную остроту и проявляются более наглядно и убедительно, чем в условиях постепенных изменений. В силу такого рода пристрастий я и люблю Ф.М.Достоевского. Меня больше интересуют характеры внешне статичные, но внутренне напряженные энергией овладевшей ими страсти.

Иван из прочитанного мной рассказа принадлежал к их числу. И эти особенности рассказа Богомолова приковали к нему мою фантазию.

Но вне этих пределов я не мог следовать за автором. Вся эмоциональная ткань рассказа была мне чуждой. События излагались в нарочито сдержанной, даже несколько протокольной манере. Перенести такую манеру на экран я бы не сумел — это противоречило моим убеждениям.

Когда у писателя и постановщика эстетические пристрастия различны, компромисс невозможен. Он просто разрушает замысел постановки. Фильм не состоится.

При наличии такого конфликта между автором и режиссером существует только один путь — трансформации литературного сценария в новую ткань, которая на одном из этапов работы над фильмом называется режиссерским сценарием. И во время работы над режиссерским сценарием автор будущего фильма (не сценария, а именно фильма) имеет право поворачивать литературный сценарий как ему вздумается. Лишь бы видение его было цельным и каждое

слово сценария дорогим и пропущенным через его личный творческий опыт.

Ибо единственный, кто стоит между грудой исписанных страниц сценария, актером, выбранными натурными местами для съемки, пусть самым блистательнейшим диалогом, эскизами художника, — это режиссер и только режиссер, который является последним фильтром кинематографического процесса.

Поэтому всегда, когда сценарист и режиссер не один и тот же человек, мы будем свидетелями этого ничем не исключаемого противоречия. Конечно, если имеются в виду принципиальные художники.

Вот почему содержание рассказа представлялось мне не более как возможная основа, живая сущность которой должна была быть переосмыслена в соответствии с моими личными представлениями о будущем фильме.

Но здесь возникает вопрос о пределах сценарных прав режиссера. Дело иногда доходит до полного безоговорочного отрицания за режиссерами творческой инициативы в области кинодраматургии. Режиссеры, имеющие склонность к сценарному творчеству, подвергаются резкому осуждению.

Но ведь неоспорим тот факт, что некоторые писатели чувствуют себя находящимися гораздо дальше от кино, чем кинорежиссеры. И потому в абсолютной форме более чем странно выглядит такая позиция: *все* писатели имеют право на кинодраматургию, *ни один* режиссер этого права не имеет. Он должен покорно соглашаться с предложенным сценарием и разрезать его, превращая в режиссерский.

Но вернемся к существу нашей беседы.

В кино меня чрезвычайно прельщают поэтические связи, логика поэзии. Она, мне кажется, более соответствует возможностям кинематографа как самого правдивого и поэтического из искусств.

Во всяком случае, мне она более близка, чем традиционная драматургия, где связываются образы путем прямолинейного, логически-последовательного развития сюжета. Такая дотошно «правильная» связь событий обычно рождается под сильным воздействием произвольного расчета и умозрительных спекулятивных рассуждений. Но даже когда этого нет и сюжетом командуют характеры, оказывается, что логика связей зиждется на упрощении жизненной сложности.

Но есть и другой путь объединения кинематографического материала, где главное — раскрытие логики мышления человека. Именно ею в таком случае будет диктоваться последовательность событий, их монтаж, образующий целое.

Рождение и развитие мысли подчиняются особым закономерностям. Для своего выражения они требуют подчас формы, отличающейся от логически-умозрительных построений. На мой взгляд, поэтическая логика ближе к закономерности развития мысли, а значит, и к самой жизни, чем логика традиционной драматургии. Между тем приемы классической драмы почитаются единственными образцами, на много лет определившими форму выражения драматического конфликта.

Поэтическая форма связей придает бóльшую эмоциональность и активизирует зрителя. Он делается соучастником познания жизни, опираясь не на готовые выводы сюжета и непреклонную авторскую указку. В его распоряжении лишь то, что помогает доискиваться глубинного смысла изображаемых явлений. Не обязательно втискивать сложность мысли и поэтического видения мира в рамки слишком явной очевидности. Логика прямых, обычных последовательностей подозрительно смахивает на доказательство геометрической теоремы. Для искусства такой метод несравненно беднее возможностей, которые открывают ассоциативные сцепления, объединяющие чувствен-

ные и рациональные оценки. И напрасно кинематограф так редко обращается к этим возможностям. Этот путь более выгоден. В нем заключена внутренняя сила, позволяющая «взрывать» материал, из которого создан образ.

Когда о предмете говорится не все, остается возможность додумывания. Иначе конечный вывод преподносится зрителю готовым, безо всякой работы мысли. Доставшись зрителю без труда, такой вывод ему не нужен. Может ли он что-нибудь сказать зрителю, не разделившему с автором мук и радости рождения мысли?

Есть и еще одно достоинство такого творческого подхода. Путь, по которому художник заставляет зрителя по частям восстанавливать целое и домысливать больше, чем сказано буквально, — единственный путь, ставящий зрителя на одну доску с художником в процессе восприятия фильма. Да и с точки зрения взаимного уважения только такая взаимосвязь достойна художественного обихода.

Говоря о поэзии, я не воспринимаю ее как жанр. Поэзия — это мироощущение, особый характер отношения к действительности.

В этом случае поэзия становится философией, которая руководит человеком всю жизнь. Вспомните судьбу и характер таких художников, как Александр Грин, который, умирая от голода, уходил в горы с самодельным луком, чтобы подстрелить какую-нибудь дичь. Сопоставьте этот случай с тем временем, когда жил этот человек, и это отношение раскроет трагический облик мечтателя.

А судьба Ван Гога?

Вспомните Пришвина, облик которого проступает в чертах русской природы, с такой любовью им описанной.

Вспомните Мандельштама, вспомните Пастернака, Чаплина, Довженко, Мизогучи. И вы поймете, какая огромная эмоциональная сила заложена в этих максимально приподня-

тых над землей или, точнее, парящих над ней образах, в которых художник предстает не только как исследователь жизни, но также как создатель высоких духовных ценностей и той особой красоты, которая подвластна только поэзии.

Такой художник умеет видеть особенности поэтической организации бытия. Он способен выйти за пределы прямолинейной логики, чтобы передать особую сущность тонких связей и глубоких явлений жизни, ее глубинную сложность и правду.

Вне этого жизнь выглядит схематически условной, однообразной, даже когда выражена с претензией на полное жизнеподобие. Ведь иллюзия внешней жизненности еще не свидетельствует о предпринятом автором исследовании глубин жизни.

Думается мне также, что вне органической связи субъективных впечатлений автора с объективным изображением действительности нельзя достигнуть не только достоверности и внутренней правды, но даже внешнего правдоподобия.

Можно документально разыграть сцену, натуралистически точно одеть персонажей, добиться наружной схожести с подлинной жизнью, и все же возникшая картина в результате окажется очень далекой от реальности и будет выглядеть вполне условной, то есть не похожей на нее буквально, несмотря на то, что именно условности хотел избежать автор.

Странная вещь, к области условности относят именно то в искусстве, что составляет неоспоримую принадлежность нашего обычного, будничного восприятия действительности. Это объясняется тем, что жизнь организована гораздо поэтичнее, чем ее подчас изображают сторонники абсолютной натуральности. Ведь многое, например, в наших мыслях и сердце сохраняется как незавершенный намек. И то, что в иных добротных, жизнеподобных фильмах такой подход не только отсутствует, но заменяется резко и отчетливо отфо-

кусированным изображением, создает вместо подлинности, мягко выражаясь, надуманность. А я как раз за то, чтобы кино стояло как можно ближе к жизни, которую мы иной раз отказывались видеть по-настоящему прекрасной.

В начале это главы я выражал радость по поводу того, что наметился водораздел между кинематографом и литературой, оказывающими друг на друга огромное полезное влияние.

Развиваясь, кино будет отдаляться, по-моему, не только от литературы, но и от других смежных форм искусства и благодаря этому становится все более и более самостоятельным, хотя становление не происходит с желаемой быстротой. Это длительный процесс. Темпы его различны. Этим объясняется некоторая стабилизация в кино специфических принципов, которые свойственны другим видам искусства и на которые режиссеры часто опираются в работе над фильмом. Но постепенно принципы эти начинают тормозить освоение специфики кино и превращаются в преграду. Одним из последствий в таких случаях является частичная утрата фильмом непосредственности воплощения действительности своими средствами — без трансформации жизни с помощью литературы, живописи или театра.

Точно так же влияние изобразительного искусства на кинематограф обнаруживается в стремлении перенести непосредственно на экран то или иное полотно. Чаще переносятся отдельные композиционные или колористические (если фильм цветной) принципы. Но в том и другом случае художественное решение лишается творческой самостоятельности и превращается в прямое заимствование.

Перетаскивание на экран особенностей других искусств лишает фильм силы кинематографического своеобразия, замедляет поиски решений, опирающихся на могучие ресурсы кино как самостоятельного искусства. Но самое важное то, что в подобных случаях создается преграда между автором

фильма и жизнью. Между ними возникают посредники в виде решений, осуществленных более старыми искусстваами. В частности, это мешает воссоздать в кино жизнь такой, какой человек ощущает ее и видит, то есть подлинной.

Мы прожили день. Допустим, в этот день случилось что-то важное, многозначительное — нечто такое, что может стать поводом для создания фильма, что включает в себе основу изображения идейного конфликта. Но каким этот день запечатлелся в нашей памяти? Как нечто аморфное, расплывающееся, лишенное скелета, схемы. Как облако. И только центральное событие этого дня стусилось в нем с протокольной конкретностью, ясностью смысла и определенностью формы. Событие это на фоне всего дня выглядело как дерево в тумане. Правда, сравнение это не совсем точно, ибо все то, что я именую туманом, облаком, — не однородно. Отдельные впечатления дня породили в нас внутренние импульсы, вызвали ассоциации, в памяти сохранились предметы и обстоятельства, как бы лишенные резко очерченных контуров, незавершенные, кажущиеся случайными. Можно ли такое ощущение передать средствами киноискусства? Безусловно. Более того, это под силу прежде всего ему, как самому реалистическому из искусств.

Но, конечно, такое копирование жизненных ощущений — не самоцель. Однако возможность их передачи может быть эстетически осмыслена и использована в интересах воплощения глубоких идейных обобщений.

Для меня правдоподобие и внутренняя правда заключаются не только в верности факту, но и в верности передачи ощущения.

Вы шли по улице и встретились глазами со взглядом человека, проходившего мимо. Взгляд этот чем-то поразил вас. Вызвал какое-то тревожное чувство. Он психологически повлиял на вас, создал некую вашу душевную настроенность.

Если вы механически точно воссоздадите все обстоятельства этой встречи, документально точно одев актера и отобрав место для съемки, вы не получите от снятого куса ощущения, которое получили от самой встречи. Ибо, снимая сцену встречи, не обратили внимания на психологическую подготовку, которая объяснила бы ваше душевное состояние, придавшее взгляду незнакомца особое эмоциональное содержание. Поэтому для того, чтобы взгляд незнакомца поразил зрителя так же, как и вас в свое время, необходимо, кроме всего прочего, создать у зрителя настроение, аналогичное вашему в момент реальной встречи.

А это уже дополнительная режиссерская работа и дополнительный сценарный материал.

На базе многовековой театральной драматургии возникло огромное количество штампов, схем, общих мест, которые, к сожалению, нашли пристанище и в кино. Выше я уже высказал свои соображения по поводу драматургии и логики кинорассказа. Чтобы быть более конкретным и точнее понятым, стоит остановиться на таком понятии, как мизансцена. Так как, мне кажется, именно из отношения к мизансцене особенно ясно виден сухой, формальный подход к проблеме выражения и выразительности. Причем, если мы зададимся целью сравнить киномизансцену с мизансценой, которую видит писатель, то в ряде случаев мы быстро поймем, в чем проявляется формализм киномизансцен.

Обычно забота о выразительности мизансцены сводится к тому, чтобы она непосредственно выражала идею, прямой смысл сцены и ее подтекст. В свое время на этом настаивал Эйзенштейн. Считается также, что в этом случае сцена приобретает необходимую глубину и выразительность, диктуемую смыслом.

Такое понимание примитивно. На его почве возникает много ненужных условностей, которые насилуют живую ткань художественного образа.

Как известно, мизансценой называется рисунок, образованный взаимным расположением актеров по отношению к внешней среде. Часто эпизод из жизни поражает нас предельно выразительной мизансценой. Обычно такими словами мы выражаем восхищение ею, говоря: «Нарочно не придумаешь!» Что же нас особенно поражает? Несоответствие между смыслом происходящего и мизансценой. В определенном смысле нас потрясает нелепость мизансцены. Но это кажущаяся нелепость. За ней стоит огромный смысл. Он-то и придает мизансцене эту абсолютную убедительность, заставляющую поверить нас в правду события.

Словом, нельзя уходить от сложностей и все сводить к примитиву, а для этого необходимо, чтобы мизансцена не иллюстрировала отвлеченный смысл, но следовала жизни — характерам персонажей, их психическому состоянию. Вот почему нельзя сводить задачу мизансцены к тому, чтобы она способствовала нарочитому осмыслению разговора или поступка.

Мизансцена в кино призвана потрясти нас правдоподобием изображаемых поступков, красотой художественных образов, их глубиной, а не навязчивой иллюстрацией заключенного в них смысла. Подчеркнутое пояснение мысли в этом, как и в других случаях, ограничивает фантазию зрителя и образует некий идейный потолок, за пределами которого разверзается пустота. Это не охрана границ мысли, но ограничение возможности проникнуть в ее глубину.

Если нужны примеры — их нетрудно найти, вспомнив о бесконечных заборах, оградах и решетках, разделяющих влюбленных. Другой вариант многозначительных мизансцен — масштабные, грохочущие панорамы по огромным строительствам, призванные образумить зарвавшегося эго-

иста и внушить ему любовь к труду и к рабочему классу. Мизансцена не имеет права повторяться, так же как не может быть одинаковых характеров. Когда же мизансцена превращается в знак, штамп, понятие (несмотря даже на оригинальность), тогда все становится схемой и ложью — характеры, ситуации, психологическое состояние персонажей.

Вспомним финал романа Достоевского «Идиот». Какая потрясающая правда характеров, обстоятельств!

В этом сидении на стульях в огромной комнате, касаясь коленями друг друга, Рогожин и Мышкин поражают нас именно внешней нелепостью и бессмысленностью своей мизансцены при абсолютной правде внутреннего состояния. Здесь отказ от глубокомыслия и делает мизансцену убедительной, как сама жизнь.

И часто виной необузданная и безвкусная многозначительность режиссера, который изо всех сил старается придать человеческому действию не истинный, а нужный, навязанный ему смысл.

Чтобы убедиться в правоте приведенных суждений, проще всего попросить знакомых людей рассказать, ну, скажем, о виденных ими смертях. Когда они были свидетелями их. И я уверен, вы будете потрясены обстоятельствами, проявлениями характеров, нелепостью и — простите за неуместный термин — выразительностью этих смертей. Следует вооружить себя жизненными наблюдениями, а не шаблонным и бездушным конструированием фальшивой жизни во имя игры в киновыразительность.

Внутренняя полемика с псевдовыразительными мизансценами заставила меня вспомнить два рассказанных мне случая. Придумать их нельзя, они — сама правда и этим выгодно отличаются от примеров так называемого «образного мышления».

Группу военных расстреливают перед строем за предательство. Они ждут у больничной стены среди луж. Осень. Им при-

казывают снять шинели и разуться. Один из них долго ходит в рваных носках среди луж и ищет сухое место, чтобы положить шинель и сапоги, которые через минуту ему будут не нужны.

А вот еще. Человек попадает под трамвай, и ему отрезает ногу. Его прислоняют спиной к стене дома, где он сидит, окруженный бесстыдно глазающими на него любопытными, в ожидании «скорой помощи». Не выдержав, он вынимает из кармана носовой платок и прикрывает им обрубок ноги.

Выразительно? Еще бы! Еще раз прошу меня извинить.

Конечно, дело не в том, чтобы коллекционировать на черный день случаи такого рода. Дело в том, чтобы следовать правде характеров и обстоятельств, а не поверхностной красоте образных решений.

К сожалению, очень часто дополнительные трудности в теоретических рассуждениях создают обилие терминов, ярлыков, которые лишь затуманивают смысл сказанного и усугубляют беспорядок на теоретическом фронте.

Истинный художественный образ — это всегда наличие органической связи идеи и формы. Наличие же формы при отсутствии мысли или мысли при отсутствии формы — разновидности, разрушающие его и выводящие за пределы искусства.

Я не приступал к «Иванову детству» с этими мыслями. Они возникли у меня в результате работы над фильмом. И многое из того, что мне ясно сейчас, было далеко не ясно перед началом постановки.

Разумеется, моя точка зрения субъективна. Но ведь только так и бывает в искусстве: художник в своих произведениях преломляет жизнь в призме личного восприятия и показывает в неповторимых ракурсах разные стороны действительности. Но я, придавая большое значение субъективным представлениям художника и его личному восприятию мира, вовсе не стою ни за произвол, ни за анархию. Дело здесь решается *мировоззрением и нравственной, идейной задачей.*

Шедевры рождаются на пути стремления выразить нравственные идеалы. В свете этих нравственных идеалов и возникают представления и ощущения художника. Если он любит жизнь, испытывает неодолимую потребность ее познать, изменить, помочь тому, чтобы она стала лучше, словом, если художник стремится содействовать повышению ценности жизни, тогда нет опасности в том, что изображение действительности проходит через фильтр субъективных представлений и душевных состояний автора, ибо результат — всегда духовное усилие во имя человеческого совершенствования образа мира, пленяющего нас гармонией чувств и мыслей, благородством и трезвостью.

Общий смысл моих соображений таков: когда стоишь на твердой нравственной почве, не следует бояться предоставления себе большей свободы в выборе средств. Более того, не всегда свобода должна ограничиваться ясным и твердым замыслом, толкающим тебя на выбор того или иного решения. Необходимо обнаруживать доверие к решениям, возникающим непосредственно. Важно, разумеется, чтобы они не оттолкнули зрителя бесполезной сложностью. Но прийти к этому можно не с помощью рассуждений, запрещающих твоей картине тот или иной прием, а опираясь на опыт наблюдений над возникшими в твоих первых работах излишествами, которые должны быть отброшены в естественном и непосредственном процессе творчества.

В создании своей первой картины я, честно говоря, руководствовался еще и такой задачей: выяснить, способен я или не способен заниматься кинорежиссурой. Для того чтобы прийти к определенному выводу, я, так сказать, распустил вожжи. Старался себя не сдерживать. «Если фильм получится, — думал я, — значит, я заслужил право работать в кино». Именно поэтому картина «Иваново детство» имела для меня особое значение. Это был экзамен на право творчества.

Конечно, работа над фильмом не выглядела как некое анархистское действие. Просто я старался не сдерживать себя. Приходилось рассчитывать на свой вкус и на веру в правомочность своих эстетических пристрастий. В результате работы над фильмом я должен был выяснить, на что я могу опереться в своей будущей жизни, а что испытания не выдержит.

Конечно, я сейчас думаю во многом иначе. Лишь немногое из найденного, как выяснилось впоследствии, оказалось живым. И далеко не все выводы я разделяю.

Весьма поучительной для нас — участников фильма — в работе над картиной была разработка фактуры места действия, пейзажа, превращение междialogовой части сценария в конкретную среду снов и эпизодов. Богомолов в рассказе описывал места действия с завидной обстоятельностью участника события, которые легли в основу рассказа. Единственный принцип, которым руководствовался автор, — имитация документального характера мест, как бы увиденных собственными глазами.

На мой взгляд, места действия рассказа оказались в результате невыразительными и дробными: кустарник на вражеском берегу, темный накат бревен в землянке Гальцева, похожий на нее, как близнец, батальонный медпункт, унылая передовая, расположенная вдоль берега реки, окопы. Все эти места описаны очень точно, но не вызывали у меня никаких эстетических эмоций. Более того, были чем-то неприятны. Антураж этот не связывался в моих представлениях с чем-то способным вызывать чувства уместные в обстоятельствах истории об Иване. Мне все время казалось, что для удачи фильма привлекаемая фактура мест действия и пейзаж должны будить во мне определенные воспоминания и поэтические ассоциации, теперь, по прошествии более чем двадцати лет, я твердо уверен в следующем, не поддающемся анализу обстоятельстве: если сами авторы взвол-

нованы выбранной натурой, если она будит в них воспоминания и вызывает ассоциации, пусть довольно субъективные, — зрителю передается какое-то особое волнение. В ряде эпизодов, пропитанных именно субъективным авторским настроением, стоит «березовая роща» — блиндаж медпункта, выстроенный из берез, пейзажный фон последнего сна, мертвый лес, залитый водой.

Все сны (их четыре) основаны тоже на ассоциациях довольно конкретных. Первый сон, например, весь от начала до конца, вплоть до реплики «Мама, там кукушка?» является одним из первых воспоминаний моего детства. Это было время первого знакомства с миром. Мне было тогда четыре года.

Обычно воспоминания дороги человеку. Поэтому не случайно они всегда окрашены поэтическим колоритом. Самые прекрасные воспоминания — это воспоминания детства. Правда, память требует определенной обработки, прежде чем она станет основой художественного восстановления прошлого. Здесь важно не потерять ту особенную чувственную атмосферу, без которых восстановленное во всех натуралистических деталях воспоминание вызывает в нас лишь горькое чувство разочарования. Ведь огромна разница между тем, как ты представляешь себе дом, в котором родился и который не видел уже много лет, и непосредственным созерцанием этого дома через огромный промежуток времени. Обычно поэтичность воспоминаний рушится при столкновении с конкретным их источником. Я уверен, что на такого рода свойствах памяти можно разработать весьма своеобразный принцип, который послужил бы основой для создания в высшей степени интересного фильма. Логика событий, поступков и поведения героя в нем будет внешне нарушена. Это будет рассказ о его мыслях, воспоминаниях, мечтах. И тогда, даже не показывая его самого, вернее, не показывая его так, как это принято в фильмах с традиционной

драматургией, можно достигнуть выражения огромного смысла, изображения своеобразного характера и раскрытия внутреннего мира героя. Где-то такой способ перекликается с воплощением в литературе, да и в поэзии, образа лирического героя — где он отсутствует, но то, как и о чем он думает, создает о нем яркое и определенное представление. Впоследствии этим образом было выстроено «Зеркало».

Но на пути следования такого рода поэтической логике вступает огромное количество препон. Здесь на каждом шагу тебя подстерегают противники, несмотря на то что принцип поэтической логики так же законен, как и принцип логики литературной и театрально-драматургической, — просто принцип построения смещается с одной составляющей на другую.

Вспоминаются в связи с этим грустные слова Германа Гессе: «Поэт есть нечто, чем дозволено быть, но не дозволено становиться». Поистине так! В процессе работы над «Ивановым детством» мы неизменно сталкивались с протестами кинематографического начальства всякий раз, когда пытались связи сюжетные заменить поэтическими. А ведь мы прибегали к этому методу еще довольно робко, только нащупывая путь. Я еще был далек от последовательного обновления принципов работы постановки фильма. Но когда обнаруживались отдельные крупинки относительно нового в драматургической структуре — более свободного обращения с бытовой логикой, — неизбежно возникали недоумения и протесты. Чаще всего — с ссылкой на зрителя: дескать, ему обязательна непрерывно развивающаяся фабула, он не в состоянии смотреть на экран, если фильм слабосюжетен. Все резкие переходы в нашей картине от снов к действительности и, наоборот, от последней сцены в подвале церкви ко дню Победы в Берлине казались многим неправомочными. Но, к радости своей, я убедился в том, что зрители так не думают.

Между тем существуют стороны человеческой жизни, правдивое изображение которых возможно лишь средствами поэзии. Но именно тут очень часто постановщик картины стремится подменить поэтическую логику грубой условностью технических приемов. Я имею в виду то, что связано с иллюзорностью и призрачностью — будь то сон, воспоминание или мечта. Сны в кино из конкретного жизненного явления превращаются часто в набор старомодных кинематографических приемов.

Столкнувшись в нашей картине с необходимостью снимать сны, мы должны были решить вопрос: как приблизиться к поэтической конкретности, как ее выразить, какими средствами? Здесь не могло быть умозрительного решения. В поисках выхода мы предприняли некоторые практические попытки, опираясь на ассоциации и смутные догадки. Так, неожиданно пришла в голову мысль о негативном изображении в третьем сне. В нашем воображении замелькали блики черного солнца сквозь снежные деревья и заструился сверкающий дождь. Родились вспышки молнии, как техническая возможность монтажного перехода с позитива на негатив. Но все это только создало атмосферу нереальности. А содержание? А логика сна? Это уже шло от воспоминаний. Видены когда-то и мокрая трава, и грузовик, полный яблок, и мокрые от дождя лошади, дымящиеся на солнце. Все это пришло в кадр непосредственно из жизни, а не как опосредованный смежным изобразительным искусством материал. В результате поисков простых решений для передачи ирреальности сна появилась панорама по несущимся негативным деревьям и на их фоне трижды проходящее перед аппаратом лицо девочки с меняющимся каждый раз выражением. В этом кадре мы хотели воплотить предощущение этой девочкой неминуемой трагедии. Последний кадр этого сна намеренно был снят у воды, на пляже — для того чтобы связать его с последним сном Ивана.

Возвращаясь к проблеме выбора натуральных мест для съемок, нельзя не отметить того, что когда ассоциации, вызванные жизненными ощущениями от конкретных мест, вытеснялись абстрактной выдумкой или покорным следованием сценарию, — именно в этих местах фильма нас постигала неудача. Такова участь сцены на пепелище с безумным стариком. Я имею в виду не содержание сцены, а именно неудачу в ее пластическом выражении, в антураже. Сначала сцена была задумана иначе.

Мы представляли себе заброшенное, набухшее от дождей поле, которое пересекает грязная расхлестанная дорога.

Вдоль дороги — кургузые осенние ветлы.

Не было никакого пепелища.

Только далеко, у самого горизонта, торчала одинокая труба.

Ощущение одиночества должно было доминировать над всем. В телегу, на которой ехали сумасшедший старик и Иван, была запряжена тощая корова. (Корова — из фронтальных записей Э.Капиева.) На дне телеги сидел петух и лежало там что-то громоздкое, завернутое в грязную рогожу. Когда появлялась машина полковника, Иван убегал далеко в поле, к самому горизонту, и Холину приходилось долго ловить его, с трудом вытаскивая тяжелые сапоги из вязкой грязи. Затем «додж» уезжал, и старик оставался один. Ветер приподнимал рогожу и обнажал лежащий в телеге заржавленный плут.

Сцена должна была сниматься на длинных медленных планах и, следовательно, иметь совершенно иной ритм.

Не надо думать, что я остановился на другом варианте по производственным причинам. Просто было два варианта этой сцены, и я не сразу ощутил, что выбранный хуже.

В картине есть и еще такого рода неудачи, которые, как правило, вытекают из отсутствия для актеров и, следовательно, для зрителя момента узнавания, о котором я уже го-

ворил выше в связи с поэтикой воспоминания. Это кадр прохода Ивана через колонны войск и военных грузовиков, когда он убегает к партизанам. Кадр не вызывает никаких чувств ни у меня, ни ответных — у зрителя.

В этом же смысле частично не удалась сцена разговора в разведотделе между Иваном и полковником Грязновым. Интерьер равнодушен и нейтрален, несмотря на внешнюю динамику волнения мальчишки в этой сцене. И только второй план — работа солдат за окном — вносит какой-то элемент жизни и становится материалом додумывания и ассоциаций.

Такие лишённые внутреннего смысла, особой авторской освещённости сцены сразу же воспринимаются как нечто инородное — они вырываются из общего пластического решения фильма.

Все это лишний раз доказывает: несмотря на то что кино является искусством синтетическим, оно есть и будет искусством авторским, как и любое другое. Режиссеру бесконечно много могут дать его товарищи по работе, и все же только его мысль сообщает фильму конечное единство. Только то, что преломляется сквозь его авторское, субъективное видение, оказывается художественным материалом и образует тот своеобразный и сложный мир, который является отражением реальной картины действительного. Конечно, сведение в одни руки не лишает громадного значения тот творческий вклад, который вносят в фильм все участники создания фильма.

Но и здесь зависимость такова: только тогда возникает действительное обобщение, когда предложения участников верно отобраны режиссером. Иначе целостность произведения разрушается.

Огромная доля удачи нашего фильма по праву принадлежит актерам. В особенности Коле Бурляеву, Вале Малявиной, Жене Жарикову, Валентину Зубкову. Будущего ис-

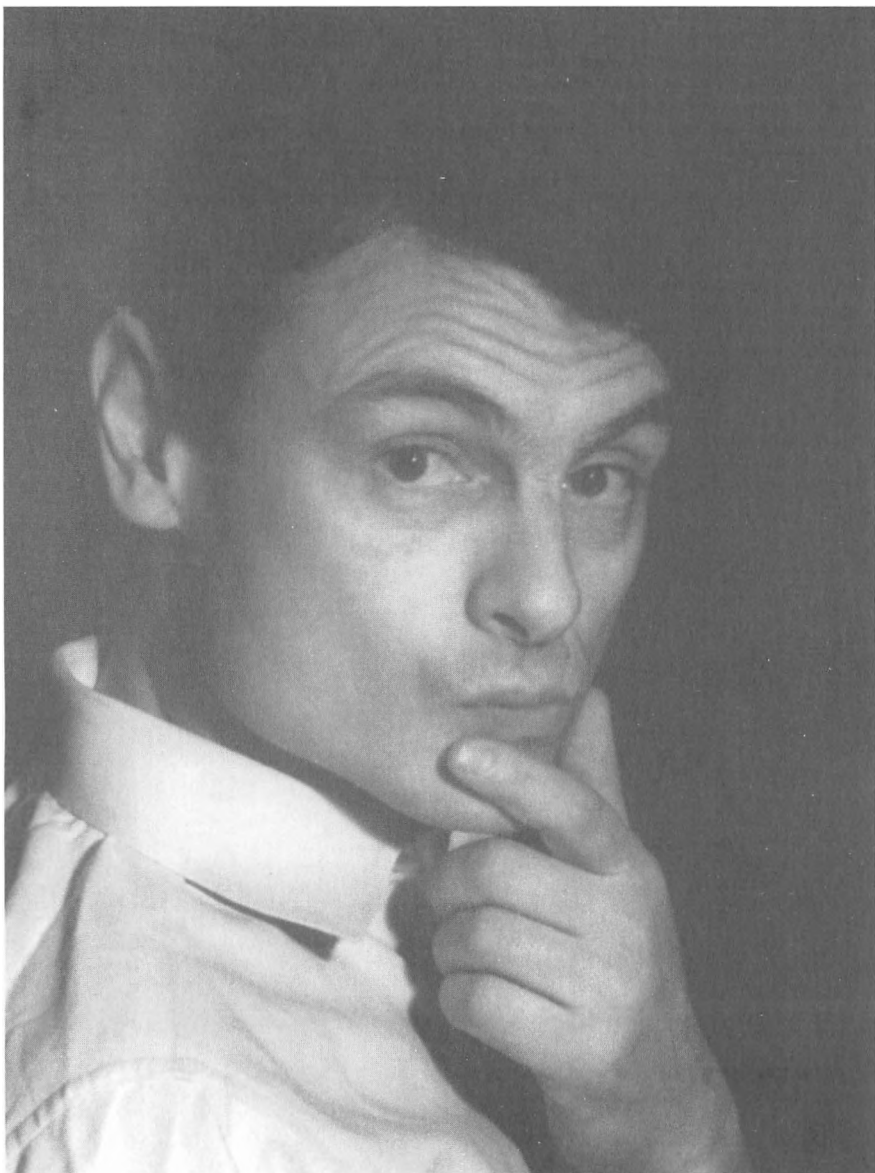
полнителя роли Ивана — Колю Бурляева — я заметил еще, когда учился во ВГИКе.

Не будет преувеличением, если я скажу, что знакомство с ним решило мое отношение к постановке «Иванова детства» (слишком жесткие сроки, при которых не было возможности серьезно отнестись к поискам исполнителя роли Ивана, слишком сжатая смета — результат неудачного начала работы над «Иваном» другого творческого коллектива), на которую согласиться можно было при наличии другого рода гарантий. И такими гарантиями оказались — Коля Бурляев, оператор Вадим Юсов, композитор Вячеслав Овчинников, художник Евгений Черняев.

Актриса Валя Малявина всем своим обликом противоречила образу той медсестры, которую вообразил себе Богомолов. По рассказу это полная белокурая девушка с высокой грудью и голубыми глазами.

И вот — Валя Малявина. Этаким негатив богомоловской медсестры: брюнетка, карие глаза, мальчишеский торс. Но вместе со всем этим она принесла то особенное, личное и неожиданное, чего не было в рассказе. И это было гораздо важнее, сложнее, многое объясняло в образе Маши и многое обещало. Возникла еще одна моральная гарантия.

Внутренне актерское зерно Малявиной — незащищенность. Она выглядела такой наивной, чистой, доверчивой, что сразу становилось ясно: Маша-Малявина совершенно безоружна перед лицом войны, не имеющей с ней ничего общего. Незащищенность — это пафос ее природы и возраста. В ней активное, то, что должно определить ее отношение к жизни, находилось в эмбриональном состоянии. Это давало возможность правдиво материализовать ее отношения с капитаном Холиным, которого обезоруживала именно ее незащищенность. Так исполнитель роли Холина Зубков попал в полную зависимость от партнерши и нашел



✪ Андрей – студент ВГИКа

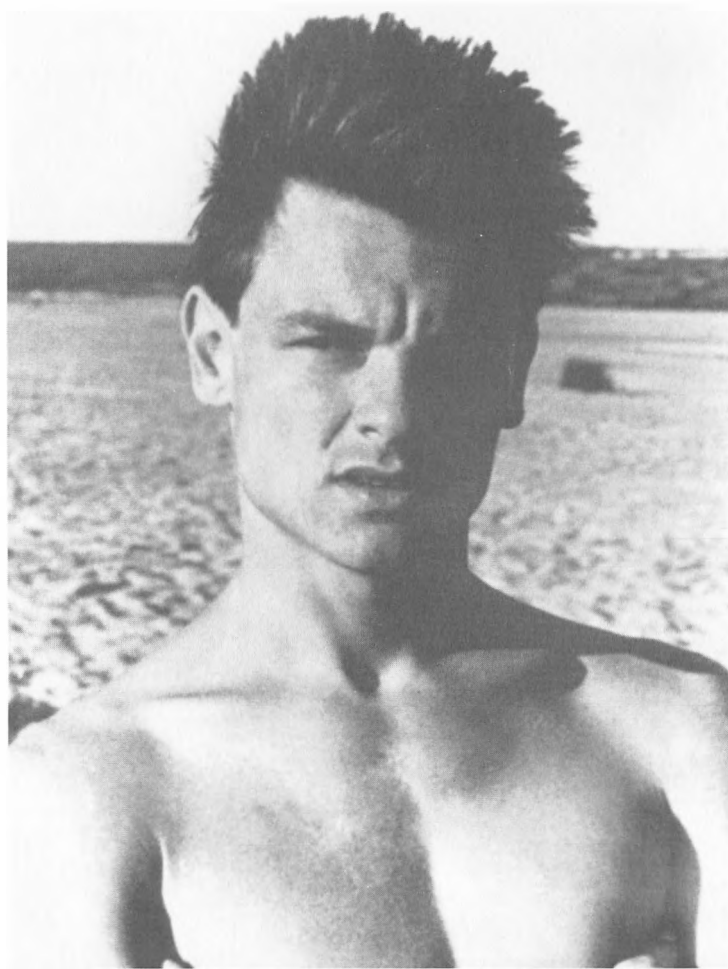


▲ Ирма Рауш, первая жена Андрея

► Андрей с сыном Арсением в квартире на «Курской»







♣ Андрей на съемках «Иванова детства»

« Андрей Тарковский, Вадим Юсов,
Андрей Кончаловский



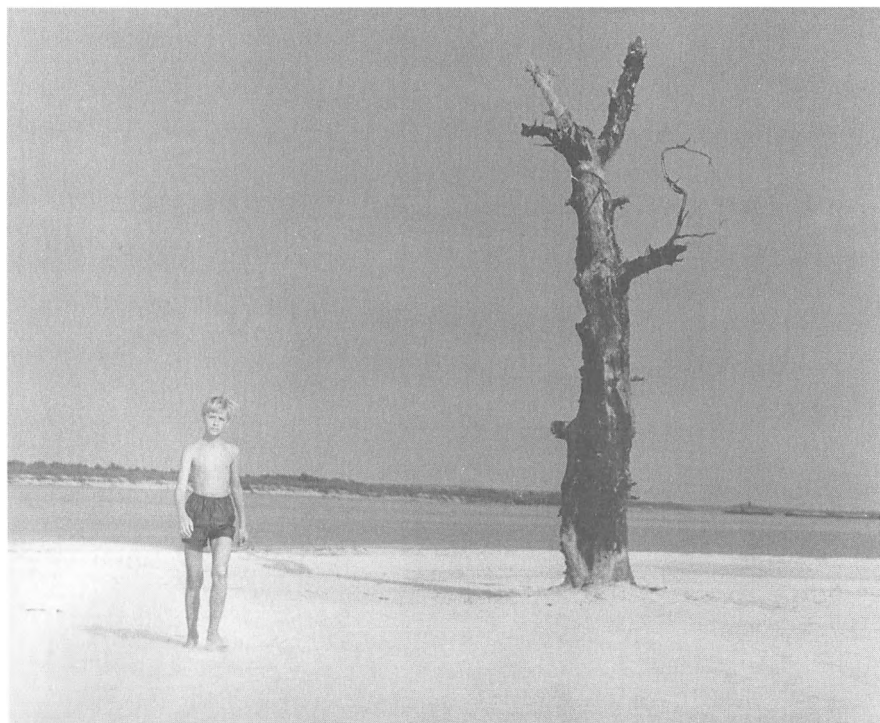


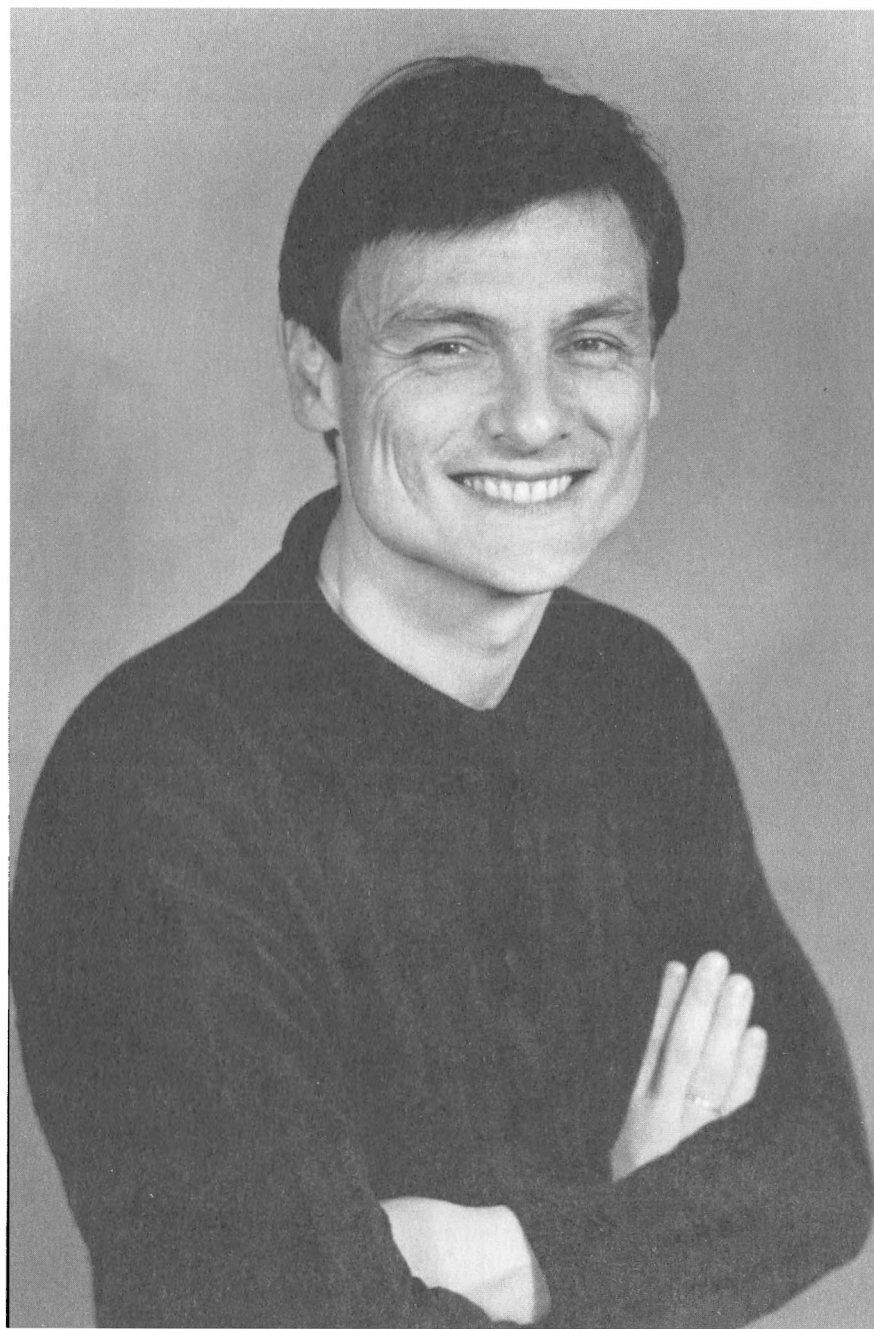
4. Рабочие моменты съемок
«Иваново детство»

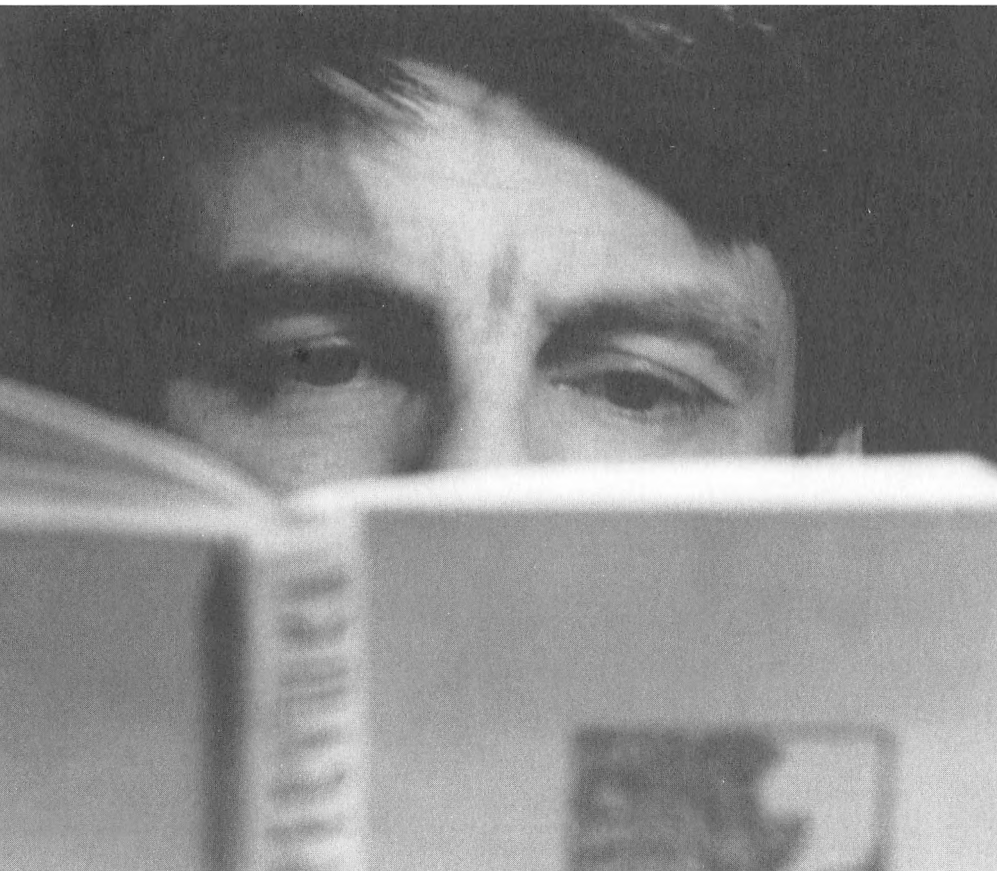


☞ Кадры из фильма «Иваново детство».

В роли Ивана Н. Бурляев, в роли Гальцева Е. Жариков







Андрей Тарковский

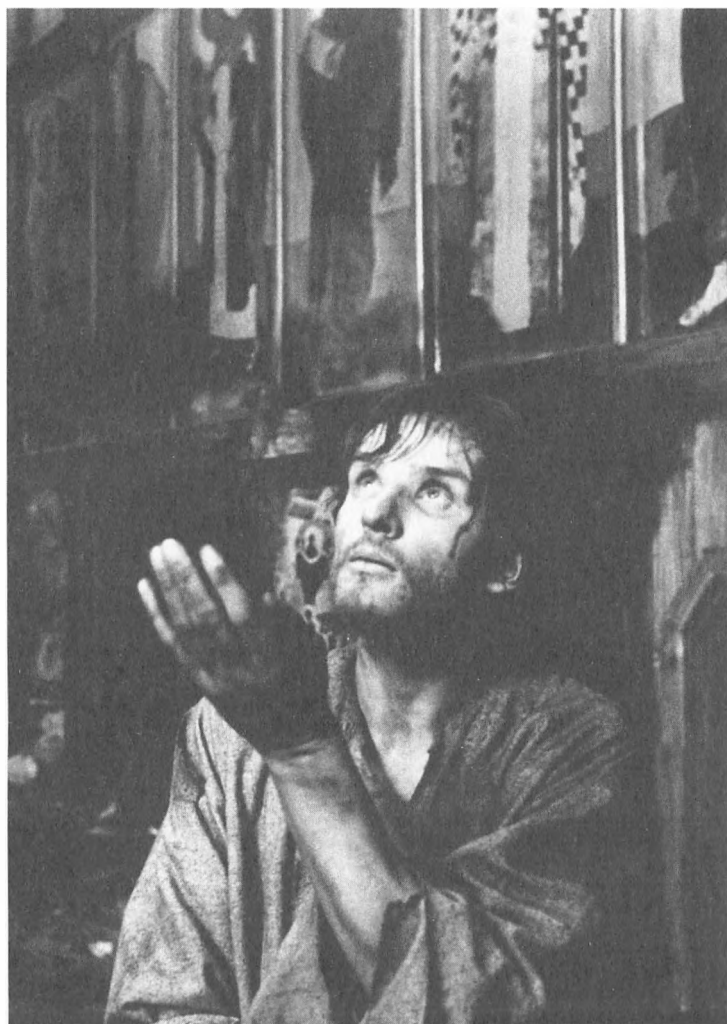


108 На съемках «Андрея Рублева»: Анатолий Солоницын,
Нина Снегова, Андрей Тарковский

109 Рабочий момент съемок «Андрея Рублева» в Изборске

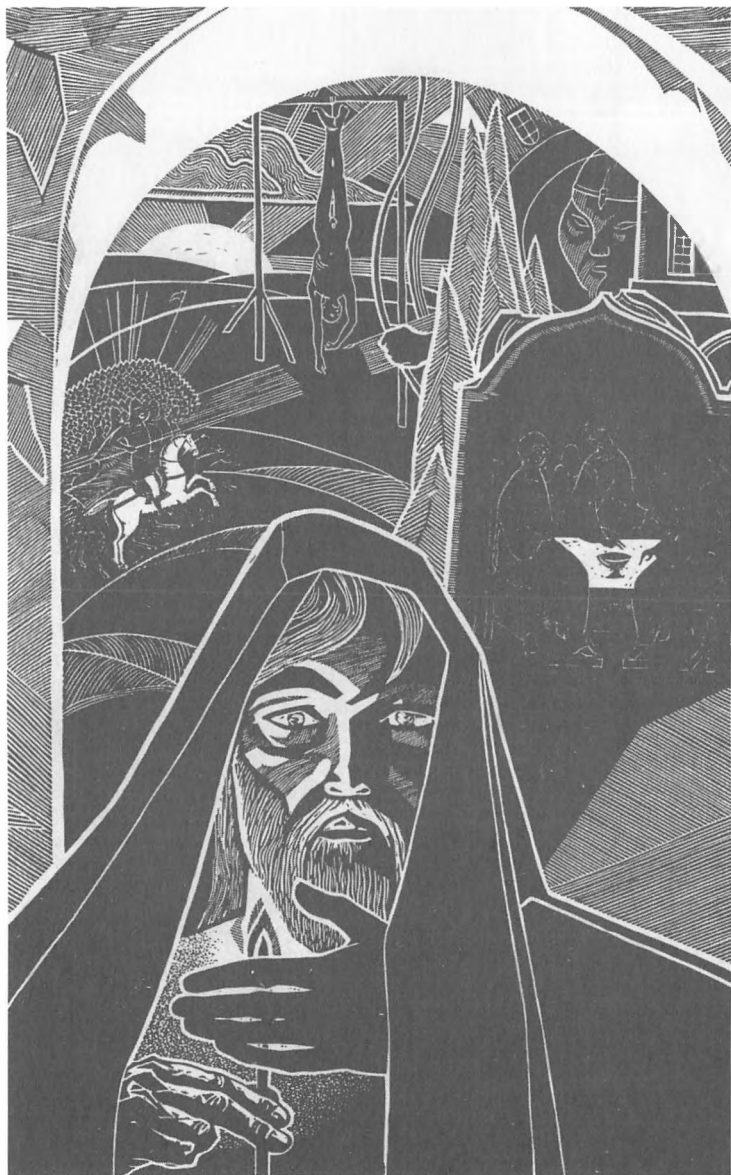






▲ Кадр из фильма «Андрей Рублев».
Снег в храме.
Андрей Рублев – А. Солоницын

❖ Рабочий момент съемок «Андрея Рублева»



Андрей Рублев.
Гравюра А. Шмапинова

правду своего поведения там, где при другой исполнительнице оно показалось бы фальшивым и нравоучительным.

Все эти соображения не следует принимать за платформу, на основе которой создавался фильм «Иваново детство». Это лишь попытка объяснить самому себе, какие возникали в процессе работы размышления и в какую систему взглядов они складывались. Опыт работы над этим фильмом содействовал формированию моих убеждений. Они окрепли в процессе написания сценария «Страсти по Андрею» и постановки фильма о жизни Андрея Рублева, который я завершил в 1966 году.

После написания сценария я очень сомневался в возможности осуществления своего замысла. Но думал, что, если это окажется возможным, будущий фильм ни в коем случае не будет решен в духе исторического или биографического жанра. Меня интересовало другое: исследование характера поэтического дара великого русского живописца. На примере Рублева мне хотелось исследовать вопрос психологии творчества и исследовать душевное состояние и гражданские чувства художника, создающего духовные ценности непреходящего значения.

Этот фильм должен был рассказать о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила гениальную «Троицу», то есть идеал братства, любви и тихой святости. Это было основным в идейно-художественной концепции сценария.

Он состоял из отдельных эпизодов-новелл, в которых мы не всегда видим самого Андрея Рублева. Но в этих случаях должна была ощущаться жизнь его духа, дыхание атмосферы, формирующей его отношение к миру. Новеллы эти связаны не традиционной хронологической линией, а внутренней поэтической логикой необходимости для Рублева написать свою знаменитую «Троицу». Эта логика приводит к единству эпизодов, из которых каждому сообщены

особый сюжет и собственная мысль. Они развивают друг друга, внутренне сталкиваясь между собой.

Но столкновения эти в сценарной последовательности должны были возникнуть в соответствии с поэтической логикой, как образное проявление противоречий и сложности жизни и творчества...

В историческом аспекте фильм хотелось сделать так, как если бы мы рассказывали о нашем современнике. А для этого необходимо было видеть в исторических фактах, персонажах, в остатках материальной культуры не повод для будущих памятников, а нечто жизненное, дышащее, даже обыденное.

Детали, костюмы, утварь — на все это мы не намеревались смотреть глазами историков, археологов, этнографов, собирающих музейные экспонаты. Кресло должно рассматриваться не как музейная редкость, а как предмет, на котором сидят.

Актеры должны были бы играть понятных им людей, подверженных, по сути дела, тем же чувствам, что и современный человек. Традицию котурн, на которые взбирается обычно исполнитель роли в исторической картине и которые незаметно превращаются в ходули по мере приближения окончания съемок, необходимо решительно отвергнуть. Если все это удастся, думал я, то можно будет надеяться на более или менее оптимальный результат. Я решительно надеялся на то, что постановку этого фильма мы осуществим силами дружного коллектива, «доказавшего свою боеспособность», в который вошли оператор Юсов, художник Черняев, композитор Овчинников.

Открою, наконец, подспудный замысел этой книги: мне бы очень хотелось, чтобы читатели ее, убежденные мною, пусть даже не целиком, а только частично, стали моими единомышленниками, хотя бы в благодарность за то, что у меня от них нет никаких тайн.

*Искусство —
тоска по идеалу*

Прежде чем коснуться проблем частного характера, связанных со спецификой кинематографического искусства, мне кажется важным определить свое понимание высшей идеи искусства, как такового. Для чего существует искусство? Кому оно нужно? И нужно ли кому-нибудь? Все эти вопросы задает себе не только поэт, но и тот, кто это искусство воспринимает или, как теперь говорят, обнажая суть взаимоотношений, в которые, к несчастью, вступило искусство с аудиторией в XX веке, — «потребляет»...

Многие задаются этим вопросом, и каждый причастный к искусству своим особым образом отвечает на него. Как говорил Блок, «поэт создает гармонию из хаоса»... Пушкин наделял поэта пророческим даром... Каждый художник руководствуется своими собственными законами, совершенно необязательными для другого.

Во всяком случае, совершенно ясно, что цель любого искусства, если оно не предназначено для «потребителя», как товар для продажи, — объяснить себе и окружающим, для чего живет человек, в чем смысл его существования. Объяснить людям — какова причина их появления на этой планете. Пусть даже не объяснить, а только поставить этот вопрос перед ними.

Начиная с самых общих соображений, есть смысл сказать, что несомненная функциональность искусства заключена в идее *познания*, где форма впечатления выражается в виде потрясения, катарсиса.

С того самого момента, когда Ева съела яблоко с древа познания, человечество было обречено на бесконечное стремление к истине.

Прежде всего, как известно, Адам и Ева обнаружили, что они голые. И устыдились. Устыдились, потому что *познали*, и начали свой путь с радости *познать* друг друга. Это и было начало того, чему нет конца. Можно понять драму души, только что вышедшую из состояния благодушного неведения и брошенную на земные пространства — враждебные и *необъяснимые*.

«В поте лица своего будешь добывать свой хлеб...»

Так вышло, что человек, этот «венец природы», явился на Землю для того, чтобы *познать*, для чего именно он явился. Или был послан. А при помощи человека Создатель узнает самое себя. Этот путь принято называть эволюцией, путь, который сопровождается мучительным процессом человеческого самопознания.

В определенном смысле индивид каждый раз заново познает и жизнь в самом своем существе, и самого себя, и свои цели. Конечно, человек пользуется всей суммой накопленных человечеством знаний, но все-таки опыт этического, нравственного самопознания является единственной целью жизни каждого и *субъективно* переживается всякий раз заново. Человек снова и снова соотносит себя с миром, мучительно жаждая обретения и совмещения с внеположенным ему идеалом, который он постигает как некое интуитивно-ощущаемое начало. В недостижимости такого совмещения, недостаточности своего собственного «Я» — вечный источник человеческой неудовлетворенности и страдания.

Так что искусство, как и наука, является способом освоения мира, орудием его познания на пути движения человека к так называемой «абсолютной истине».

Однако здесь и заканчивается схожесть этих двух форм воплощения творящего человеческого духа, где, смею настаивать, творчество — не открытие, а созидание.

Теперь нам гораздо важнее отметить дальнейшее размежевание, принципиальное различие этих двух форм познания: научного и эстетического.

Посредством искусства человек присваивает себе действительность через субъективное переживание. В науке человеческое знание о мире следует по ступеням бесконечной лестницы, последовательно сменяясь все новыми и новыми знаниями о нем — зачастую последовательно отвергающих друг друга открытий, ради частных объективных истин. Художественное же открытие возникает каждый раз как новый и уникальный образ мира, иероглиф абсолютной истины. Оно предстает как откровение, как мгновенное и страстное желание интуитивного постижения *всех вкупе* закономерностей мира — его красоты и безобразия, его человечности и жестокости, его бесконечности и ограниченности. Художник выражает их, создавая художественный образ — своеобразный улавливатель абсолюта. С помощью образа удерживается ощущение бесконечного, где оно выражается через ограничения, духовное через материальное, безбрежное — благодаря рамкам узнавания.

Можно сказать, что искусство является вообще символом, будучи связанным с той абсолютной духовной истиной, которая скрывает нас в позитивистской, прагматической практике.

Если для того, чтобы включиться в ту или иную научную систему, человек должен призвать на помощь логиче-

ское мышление, должен осуществить процесс *понимания* и иметь для этого определенное образование как основу для этого процесса, — искусство обращается ко *всем* в надежде, что оно произведет впечатление, его *почувствуют*, прежде всего, что оно вызовет эмоциональное потрясение и будет *принято*, покорит человека не какими-то неотвратимыми доводами разума, но той духовной энергией, которая заложена в него художником. И вместо образовательной базы в позитивистском смысле требует определенного духовного напряжения.

Искусство возникает и утверждается там, где существует вечная и неутолимая тоска по духовности, идеалу, собирающая людей вокруг искусства. Ложен путь, по которому устремилось современное искусство, отказавшееся от поисков смысла жизни во имя утверждения самоценной личности. Так называемое творчество начинает казаться каким-то странным занятием подозрительных личностей, утверждающих самодовлеющую ценность персонифицированного поступка. Просто как волеизъявление. Но в творчестве личность не утверждается, а служит другой, общей и высшей идее. Художник — всегда слуга, пытающийся как бы расплатиться за свой дар, данный ему, как чудо! Однако современный человек не хочет никаких жертв, хотя только жертвование выражает истинное утверждение. Но мы постепенно забываем об этом, закономерно теряя и ощущение своего человеческого предназначения...

Говоря о стремлении к прекрасному, о том, что идеальное и есть цель, к которой устремляется искусство и на тоске к которому оно возрастает, — я вовсе не утверждаю, что оно должно чураться земной «грязи». Напротив! Художественный образ — всегда иносказание, то есть замена одного другим. Большого — меньшим. Рассказывая о жи-

вом, художник оперирует мертвым, говоря о бесконечном, предлагает конечное. Замена! Бесконечное нельзя материализовать, можно создать иллюзию его, ОБРАЗ.

Ужасное всегда заключено в прекрасном, так же как и прекрасное в ужасном. Жизнь замешена на дрожжах этого великого до абсурда противоречия, которое в искусстве предстает одновременно в гармоническом и драматическом единстве. Образ дает возможность осязать это единство, где все соседствует и переливается одно в другое. Можно говорить об идее образа, описывать его существо словами. Но описание это никогда не будет равно ему. Образ можно создать и ощутить. Принять или отвергнуть. Но не понять в ментальном смысле этой акции. Идею бесконечности выразить словами невозможно. А искусство дает эту возможность, оно делает эту бесконечность ощутимой. Абсолютное постижимо лишь верой и творчеством.

Единственное условие борьбы за свое право творить — это вера в свое предназначение, — готовность служить и бескомпромиссность. Творчество действительно требует от художника «гибели всерьез», в самом трагическом смысле сказанного.

Итак, если искусство оперирует иероглифами абсолютной истины, то каждый — образ мира, явленный в произведении однажды и навсегда! И если позитивистское научное и холодное познание действительности представляет собою как бы восхождение по нескончаемым ступеням, то художественное — напоминает бесконечную систему внутренне завершенных и замкнутых сфер. Они могут дополнять друг друга и друг другу противоречить, но они не отменяют друг друга ни при каких обстоятельствах — напротив, они словно обогащают друг друга и, накапливаясь, образуют особую сверхобщую сферу, разрастающуюся в бесконечность. Эти поэтические откровения, самоценные и

вечные, свидетельства того, что человек способен осознать и выразить свое понимание того, чьим образом и подобием он является.

При всем этом искусство, несомненно, несет также глубоко коммуникативную функцию, так как человеческое взаимопонимание — объединение и в конечном смысле — соборность один из важнейших аспектов в конечной цели творчества.

Произведения искусства в отличие от научных концепций не преследуют никаких практических задач в их материальном значении. Искусство — это метаязык, с помощью которого люди пытаются связаться друг с другом: сообщить сведения о себе и присвоить чужой опыт. Но опять не ради практической выгоды, а во имя осуществления идеи любви, смысл которой в жертвенности, противоречащей прагматизму. Я совершенно не способен поверить в то, что художник способен творить только ради самовыражения. Самовыражение без взаимопонимания бессмысленно. Самовыражение во имя осуществления духовной связи с другими — мучительно, невыгодно и в конечном счете жертвенно. Но вряд ли стоит труда слушать собственное эхо.

Но, может быть, наличие интуиции и в художественном и научном творчестве сближает эти, на первый взгляд, противоречивые способы освоения действительности. Конечно, интуиция и в этом и в другом случае играет огромнейшую роль. Но интуиция в случае поэтического творчества не то же самое в научном исследовании. Так же, как и термин *понимание* совершенно не одно и то же в этих двух сферах.

Понимание в научном смысле — согласие на ментальном, логическом уровне, интеллектуальный акт сродни процессу доказательства теоремы. Понимание художест-

венного образа — понятие прекрасного в эстетическом смысле на чувственном, а иногда и сверхчувственном уровне.

Интуиция ученого, даже если она сродни озарению, вдохновению, всегда иносказательное обозначение логического пути. В том смысле, что логические варианты на основании имеющейся информации не просчитываются от начала до конца, а подразумеваются, имеются в памяти, не учитываются как пройденный этап. То есть обозначают скачок в логическом рассуждении на основании знания законов в той или иной области научного знания.

И как бы ни казалось, что научное открытие сделано по вдохновению, вдохновение ученого ничего общего не имеет с вдохновением поэта. Ибо эмпирическим процессом познания при помощи интеллекта не может быть объяснено рождение художественного образа — единого, неделимого, созданного и существующего на ином, не ментальном уровне. Просто следует договориться о терминах.

Таким образом, интуиция в науке в момент озарения подменяет логику.

Интуиция же в искусстве, так же как и в религии, равнозначна убежденности, вере. Это состояние души, а не способ мышления. Наука эмпирична, а образным мышлением движет энергия откровения. Это какие-то внезапные озарения — точно пелена спадает с глаз! Но не по отношению к частностям, а к общему и бесконечному, к тому, что в сознании не укладывается.

Искусство не мыслит логически, не формулирует логику поведения, но выражает некоторый собственный постулат веры. И поэтому художественный образ возможно принимать только на веру. Если в науке свою истину и свою правоту возможно обосновать и логически доказать оппонентам, то в искусстве никого невозможно убедить в своей

правоте, если созданные образы оставили воспринимающего их равнодушным, не покорили открывшейся правдой о мире и о человеке, если зрителю было попросту скучно, наконец, наедине с искусством.

Если мы возьмем в качестве примера творчество Льва Толстого, те его произведения, где он особенно настаивал на схематически точном выражении идеи, морального пафоса своих произведений, — то всякий раз мы сможем наблюдать, как художественный образ, им же создаваемый, как бы раздвигая внеположенные ему автором собственные идеологические границы, не вмещается в них, спорит, а иногда даже в поэтическом смысле входит в противоречие с собственной системой логических построений. И шедевр продолжает жить по своим собственным законам — и производит на нас огромное эстетическое и эмоциональное впечатление даже тогда, когда мы не согласны с основной концепцией автора, положенной в его основу. Очень часто случается, что великое произведение рождается в процессе преодоления художником своих слабых мест. Преодоления не в смысле разрушения, а существования вопреки.

Художник открывает нам мир, заставляя нас либо поверить в него, либо его отвергнуть, как нечто для себя ненужное и неубедительное. Создавая художественный образ, он всегда преодолевает собственную мысль, которая оказывается ничтожной перед тем чувственно-воспринимаемым образом мира, который является ему как откровение. Ибо мысль коротка, а образ абсолютен. Поэтому можно говорить о родстве впечатления, которое получает духовно подготовленный человек от произведения искусства, с чисто религиозным впечатлением. Искусство воздействует, прежде всего, на душу человека, формируя его духовную структуру.

Поэт — это человек с воображением и психологией ребенка, его впечатление от мира остается непосредственным, какими бы глубокими идеями об этом мире он ни руководствовался. То есть он не пользуется «описанием» мира — он его создает.

Готовность и возможность довериться, *поверить* художнику — необходимое условие для восприятия и приятия искусства. Но иногда бывает трудно переступить ту черту непонимания, которая отделяет нас от чувственного поэтического образа! Как и для истинной веры в Бога или хотя бы для потребности в этой вере нужно обладать особым складом души, специфической чисто духовной потенцией.

В этой связи всплывает в памяти разговор Ставрогина с Шатовым из «Бесов» Достоевского:

— Я хотел лишь узнать: веруете ли вы сами в Бога или нет, — сурово посмотрел на него (Шатова. — А.Т.) Николай Всеволодович.

— Я верую в Россию, в ее православие... Я верую в тело Христово... Я верю, что новое пришествие совершится в России... Я верую, — залепетал в испуге Шатов.

— А в Бога? В Бога?

— Я... я буду веровать в Бога.

Что к этому добавить? Здесь гениально угадано то смятенное состояние души, ее ущербность и неполноценность, которая становится все более стойким признаком современного человека — его можно определить как духовного импотента.

Прекрасное скрыто от глаз тех, кто не взыскует истины, кому она противопоказана. Эта глубокая бездуховность не воспринимающего, но судящего искусство, его нежелание и неготовность задуматься о смысле и цели своего бытия в высоком смысле — очень часто подменяется до вульгарности примитивным восклицанием: «не нравится»

ся!» или «неинтересно!» С подобным критерием современный человек не способен задумываться об истине. Это сильный аргумент. Но он принадлежит слепорожденному, которому пытаются описать радугу. Он остается просто глух к тому страданию, через которое прошел художник, дабы поделиться с другими обретенной им истиной.

Но что это такое, истина?

Кажется мне, что одна из самых грустных вещей, что происходят в наше время, — это окончательное разрушение в сознании человека того, что связано с осмыслением и пониманием прекрасного. Современная массовая культура, рассчитанная на «потребителя», калечит души, преграждая человеку путь к коренным вопросам его существования, к осознанию самого себя как существа духовного. И тем не менее художник не может быть глух к зову истины, которая единственно и определяет его творящую волю, организует ее. Только в этом случае он способен передать свою веру другому. Художник, не имеющий веры, подобен слепорожденному живописцу.

Ошибочно говорить о том, что художник «ищет» свою тему. Тема вызревает в нем, как плод, начинает требовать своего выражения. Это подобно родам. Поэту нечем гордиться — он не хозяин положения, он — слуга. Творчество для него единственно возможная форма существования, и каждое его произведение адекватно поступку, который он не может своевольно отменить. Ощущение же правомерности череды последовательных поступков, их закономерности возникает только в том случае, если существует вера и идеал — лишь она скрепляет систему образов (читай: систему жизни). Что такое моменты озарения, если не мгновенно ощущаемая истина?

Смысл религиозной истины в *надежде*. Философия ищет истину, определяя смысл человеческой деятельнос-

ти, рамки человеческого разума, смысл существования. Даже тогда, когда философ приходит к мысли о бессмысленности бытия и тщете человеческих усилий.

Функциональная же предназначенность искусства не в том, как это часто полагают, чтобы внушать мысли, заражать идеями, служить примером. Цель искусства заключается в том, чтобы подготовить человека к смерти, вспахать и взрыхлить его душу, сделать ее способной обратиться к добру.

Соприкасаясь с шедевром, человек начинает слышать тот же призыв, который пробудил и художника к его созданию. Когда осуществляется связь произведения со зрителем, человек испытывает высокое и очищающее духовное потрясение. В сфере особого биополя, объединяющего шедевр с тем, кто его принимает, обнаруживаются лучшие стороны нашей души, и мы жаждем их высвобождения. Мы узнаем и открываем себя в эти минуты в бездонности наших возможностей, в глубине собственных чувств.

Как трудно, кроме самого общего ощущения гармонии, говорить о великом произведении! Точно есть особые бесспорные параметры для его определения и выделения из среды соответствующих явлений. К тому же ценность того или иного произведения искусства в значительной степени относительна по отношению к воспринимающему. Шедевр — это законченное, завершенное в своем абсолютном значении суждение о реальности, цена которого определяется выраженной в нем полнотой человеческой индивидуальности в ее взаимодействии с духом.

Принято думать, что значимость произведения искусства способна проявляться в соотношении его с людьми, в осуществлении контакта с обществом. В общей форме это верно, но парадокс состоит в том, что в этом контексте произведение искусства оказывается в полной зависимости от

тех, кто его воспринимает: кто способен или не способен ощутить и потянуть нити, связывающие данное произведение, как с миром в целом, так и с данной человеческой индивидуальностью, состоящей всякий раз в своих собственных взаимоотношениях с реальностью. Гёте тысячу раз прав, когда он говорит, что прочесть хорошую книгу также трудно, как ее написать. Невозможно претендовать на объективность своей точки зрения, своей оценки. Некая лишь относительно объективная возможность оценки проступает через разнообразие интерпретаций. И иерархическая ценность того или иного произведения искусства в глазах масс и глазах большинства зачастую определяется довольно случайными обстоятельствами — например, насколько повезло данному произведению с его толкователями. Или по-другому: круг эстетических пристрастий того или иного человека иногда может характеризовать для других не столько эти произведения сами по себе, сколько индивидуальность воспринимающего их субъекта.

Исследователь, как правило, обращается к тем или иным примерам из области искусства чаще всего для иллюстрации своей концепции, и, к сожалению, гораздо реже зависит от непосредственного и живого эмоционального контакта с самим произведением. Для чистого восприятия нужна собственная недюжинная способность оригинального, независимого и «невинного» суждения. Обычно же человек ищет опору своему мнению в контексте известных ему примеров и явлений. И произведение искусства расценивается в соответствии и по аналогии с субъективной задачей или частными возможностями. Правда, с другой стороны, произведение искусства обретает свою особую изменчивую и разнообразную жизнь в множественности приложимых к нему суждений, часто обогащающих его и дающих некоторую дополнительную объемность существованию.

... Творения великих поэтов еще не прочитаны человечеством – ибо читать их умеют лишь великие поэты. А массы читают их так же, как они читают по звездам – в лучшем случае, как астрологи, но не астрономы. Большинство людей научаются читать лишь для удобства, как учатся считать ради записи расходов и чтобы их не обсчитали. Но о чтении, как о благородном духовном упражнении, они почти не имеют понятия, а между тем только это и есть чтение в высшем смысле слова, – не то, что сладко баюкает нас, усыпляя высокие чувства, а то, к чему приходится тянуться на цыпочках, чему мы посвящаем лучшие часы бодрствования».

Так сказал Торо на одной из страниц своего замечательного УОЛДЕНА.

Несомненно, что создание шедевра невозможно без максимально искреннего отношения художника к материалу. В черноземе алмазов не найдешь – их ищут подле вулканов. Художник не может быть отчасти искренним, как не может искусство быть лишь приближением к прекрасному. Искусство – это сама форма существования абсолютно прекрасного и законченного.

А прекрасное и законченное в искусстве – шедевральное – видится мне там, где не удается вычленишь или предпочесть ни одну тенденцию – ни в идейном, ни в эстетическом смысле – без ущерба целостности произведения. В шедевре невозможно один из компонентов предпочесть другому, а его создателя как бы «поймать за руку», сформулировав его окончательные цели и задачи. «Искусство заключается в том, чтобы его не было заметно», – писал Овидий. Энгельс настаивал на том, что «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства».

Произведение искусства живет и развивается, подобно любому естественному организму, через борьбу противоположных начал. Противоположности в нем переливаются друг в друга, как бы выводя его смысл в бесконечность. Идея, его определяющая тенденция скрывается за равновесием составляющих ее противоречивых начал — тогда конечная «победа» над произведением искусства (то есть однозначное прояснение его мысли и задачи) оказывается невозможной. Вот поэтому Гёте заметил, что «чем niedriger (ниже) рассудку произведение, тем оно выше».

Шедевр — это некое замкнутое в себе пространство, не переохлаждаемое и не перегреваемое внутри себя. Прекрасное заключено в равновесии частей. И парадокс заключается в том, что чем совершеннее творение, тем, на самом деле, определеннее осознается отсутствие рождаемых этим творением ассоциаций. Совершенное — уникально. Или способно породить бесконечное количество ассоциаций, что в конечном счете то же самое.

Чрезвычайно точны и выразительны соображения по этому поводу, высказанные Вячеславом Ивановым. Он говорит о целокупности художественного образа (только называя его символом) следующее:

Символ только тогда, истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многомыслен и всегда темен в последней глубине... Он органическое образование, как кристалл... Он даже некая монада, и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед целостным смыслом...

Как много случайного в определении значимости или предпочтении искусствоведами одного произведения другому. Не претендуя, естественно, в силу всего вышесказанного, на объективность своего суждения, хочу воспользоваться примерами из истории живописи, в частности, итальянского Возрождения. Сколько здесь общепринятых оценок, способных вызывать у меня, например, только недоумение!

Кто только не писал о Рафаэле и его «Сикстинской Мадонне»? Считается, что идея человека, обретшего, наконец, свою личность во плоти и крови, идея человека, открывшего мир и Бога в себе и вокруг себя после векового коленопреклонения перед средневековым Господом, устремленный взгляд на которого отнимал нравственные силы человека, — все это как нельзя более последовательно и окончательно воплощено в полотне гения из Урбино. Положим, с одной стороны это так. Ибо Святая Мария в изображении художника — обыкновенная горожанка, чье психологическое состояние, отразившееся на полотне, покоится на правде жизни: она страшится за судьбу своего сына, отдаваемого в жертву людям. Пусть даже во имя их спасения. Отдаваемого в борьбе с искушением защитить его от них.

Все это действительно ярко «прописано» в картине — с моей точки зрения, слишком ярко, ибо мысль художника прочитывается с недвусмысленной, к сожалению, определенностью. Поэтому раздражает аллегорическая тенденциозность автора, довлеющая надо всей формой, в угоду которой приносятся чисто живописные качества картины. Художник концентрирует волю на прояснении мысли, умозрительной концепции своей работы и расплачивается за это рыхлостью живописи, ее анемичностью.

Я говорю о воле, энергии и законе напряжения в живописи, который представляется мне обязательным и безусловным. Но я ведь нахожу этот закон выраженным в работах современника Рафаэля, венецианца Карпаччо. В своем творчестве он действительно решает нравственные проблемы, возникающие перед людьми Возрождения, ослепленными нахлынувшей на них предметной, вещественной и людской реальностью. Решает истинно живописными, а не литературными средствами в отличие от «Сикстинской Мадонны», попахивающей проповедью и измышлениями. Новые взаимоотношения личности с материальной реальностью выражены у него мужественно и достойно — он не впадает в сентиментальную крайность, умея скрыть свою пристрастность, трепетный восторг перед лицом человеческого раскрепощения.

Гоголь писал Жуковскому в январе 1848 года:

...не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить живыми образами, а не рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни.

Как это верно! Иначе художник как бы навязывает свои мысли зрителю. Но кто сказал, что он умнее зрителя, сидящего в зале, читателя с книгой в руках, театрала в партере? Просто поэт мыслит образами и умеет, в отличие от публики, выразить свое мировоззрение с помощью этих образов. Очевидно, что искусство ничему научить не может, если за четыре тысячи лет человечество так ничему и не научилось?!

Мы давно стали бы ангелами, если были бы способны, внимая, узнавать опыт искусства и меняться в зависимости от нравственных идеалов, выраженных в творчестве.

Искусство способно лишь подготовить человеческую душу для восприятия добра через потрясение, катарсис.

Абсурдно предполагать, что человека можно *научить* быть добрым. Как нельзя научиться быть «верной» женщиной на «положительном» примере пушкинской Татьяны Лариной. Искусство может дать лишь пищу, толчок, повод для душевного переживания...

Но вернемся все-таки еще раз в ренессансную Венецию... Многофигурные композиции Карпаччо поражают волшебной красотой. Может быть, даже есть смысл рискнуть и сказать — Красотой Идеи. Стоя перед ними, испытываешь тревожное чувство обещания объяснения необъяснимого. До поры невозможно понять, что создает это психологическое поле, попадая в сферу которого, невозможно уйти из-под обаяния тотально потрясающей вас почти до испуга живописи.

Пройдет, может быть, немало часов, прежде чем начнешь ощущать принцип гармонии живописи Карпаччо. А поняв, наконец, сущность, навсегда останешься под обаянием красоты и первого нахлынувшего на тебя впечатления. Принцип же в конечном счете прост необычайно и в высшем смысле выражает гуманистическую суть искусства Возрождения. На мой взгляд, в гораздо большей степени, нежели Рафаэль. Дело в том, что центром многофигурных композиций Карпаччо является *каждый* из его персонажей. Сосредотачивая внимание на *любой* из фигур, начинаешь понимать со всей непреложной очевидностью, что все остальное — лишь среда, антураж, выстроенный как пьедестал для этого «случайного» персонажа. Круг замыкается, и воля созерцающего Карпаччо покорно и безвольно струится по руслу рассчитанной художником логики чувств, блуждая от одного к другому, как бы затерянному в толпе лицу.

Я далек от того, чтобы убеждать читателя в преимуществе моего взгляда на двух великих художников, внушив почтение к Карпаччо за счет Рафаэля. Я только хочу сказать, что,

несмотря на то что всякое искусство тенденциозно в конце концов, что сам стиль — не что иное, как тенденция, и все-таки одна и та же тенденция может поглотиться многослойной бездонностью выражающих ее художественных образов, а может быть выражена до плакатности наглядно, как это сделал Рафаэль в «Сикстинской Мадонне». Даже Маркс говорил о том, что тенденцию в искусстве необходимо прятать, чтобы она не выпирала, как пружины из дивана.

Конечно, *всякая* самостоятельно выраженная тенденция — есть драгоценное достоинство одного из многих кусочков мозаики, которая, складываясь, образует узор общего отношения творящего человечества к действительности. И все же...

Если обратиться теперь для прояснения моей позиции к творчеству одного из наиболее близких мне кинематографистов, к Луису Бюнюэлю, то мы обнаружим, что его картины всегда наполнены пафосом антиконформизма. Его протест — яростный, непримиримый и жесткий — выражается, прежде всего, в чувственной ткани фильма, заражая эмоционально. Этот протест не вычислен, не умозрителен, не сформулирован интеллектуально. У Бюнюэля достаточно чисто художнического чутья, чтобы не впадать в пафос политический, который, с моей точки зрения, всегда ложен, прямо выражаемый в произведении искусства. Но по существу выраженного в его картинах протеста, и политического, и социального, — хватило бы на многих режиссеров рангом ниже.

Но Бюнюэль носитель прежде всего *поэтического* сознания. Он хорошо понимает, что эстетическая структура не нуждается в декларациях, что искусство сильно другим — своей эмоциональной убедительностью, то есть уникальной жизненностью, о которой говорил Гоголь в выше цитированном письме.

Творчество Бунюэля уходит корнями в глубины классической испанской культуры. Его невозможно представить вне вдохновенной связи с Сервантесом и Эль Греко, Гойей, Лоркой и Пикассо, Сальватором Дали и Арабалем. Их творчество, исполненное страсти, гневное и нежное, напряженное и протестующее, рождено глубочайшей любовью к своей родине, с одной стороны, и клокочущей в них ненавистью к безжизненным схемам, бессердечному и холодному выдаиванию мозгов — с другой.. Все, что лишено живого человеческого участия, искры божьей и привычного страдания, которые веками впитывала в себя каменная и знойная испанская земля, остается вне их поля зрения, ослепленного ненавистью и презрением.

Верность своему призванию, равному пророческому, делала этих испанцев великими. Не случайно напряженный и мятежный пафос эльгрековских пейзажей, истовое подвижничество его персонажей, динамика его удлинённых пропорций и яростная холодность колорита, столь несвойственные его времени и близкие скорее ценителям современной живописи, даже породили легенду об астигматизме, которым якобы страдал художник и которым объясняли его тенденцию к деформации пропорций предметов и пространства. Но, думаю, это было бы слишком простым объяснением!

Дон Кихот Сервантеса стал символом благородства, бескорыстной доброты и верности, а Санчо Панса — здравого смысла и благоразумия. Сам же Сервантес оказался, если это возможно, более верным своему герою, чем тот своей Дульцинее. Сидя в тюрьме, он в ревнивой ярости, вызванной жуликом, незаконно выпустившим вторую часть приключений Дон Кихота и оскорбившим самые чистые и искренние отношения между автором и его Детищем, пишет собственную вторую половину романа, убивая

в финале своего героя, дабы уже никто не смог посягнуть на святую память Рыцаря Печального Образа.

Гойя один на один противостоит жестокой анемии королевской власти и восстает против инквизиции. Его жуткие «Каприччос» становятся воплощением темных сил, бросающих его от яростной ненависти к животному ужасу, от ядовитого презрения к почти донкихотской схватке с безумием и мракобесием.

Удивительна и поучительна судьба гения в системе человеческого познания. Эти избранные Богом страдальцы, обреченные разрушать во имя движения и переустройства, находятся в противоречивом состоянии неустойчивого равновесия между стремлением к счастью и уверенностью, что оно, как воплотимая реальность или состояние, попросту не существует. Ибо счастье — понятие абстрактное, нравственное. А счастье реальное, счастливое счастье, заключается, как известно, в *стремлении* к тому счастью, которое для человека не может не быть абсолютным. Жаждетсся, как абсолютное. Допустим, однако, что счастье достигнуто людьми — счастье, как проявление совершенной человеческой свободы воли в самом широком смысле. И в ту же секунду личность рушится. Человек становится одиноким как Вельзевул. Связь между общественными людьми обрывается, как пуповина новорожденного. И, следовательно, разрушается общество. Предметы разлетаются в пространстве, лишены силы земного притяжения. Конечно, найдется, кто скажет, что общество и должно быть разрушено, чтобы на обломках его создать нечто совершенно новое и справедливое... Не знаю, я не разрушитель.

Вряд ли можно назвать счастьем положенный в карман благоприобретенный идеал. Как сказал поэт: «На свете счастья нет, но есть покой и воля!» Ведь стоит только приглядеться внимательно к шедеврам, проникнуть в их ук-

репляющую и таинственную силу, чтобы стал ясен их лукавый и одновременно святой смысл. Они как иероглифы катастрофической опасности стоят на пути человеческого прогресса. Они гласят: «Опасно! Сюда не ходить!»

Они выстраиваются на местах возможных и предуготовляемых исторических катаклизмов, как предупреждающие веки у скальных обрывов или болотных трясин. Они определяют, гиперболизируют и преображают диалектический зародыш опасности, грозящей обществу, и почти всегда становятся предтечей столкновения старого с новым. Благородная, но мрачная судьба!

Поэты различают этот барьер опасности раньше своих современников – в том смысле, что они сами ближе к гениальности. Потому-то зачастую они долгое время остаются непонятыми. До того самого времени, как вызреет в чреве истории гегелевское противоречие. Когда столкновение, наконец, происходит, то потрясенные и умиленные современники ставят памятник тому, кто выразил эту молодую, полную сил и надежд тенденцию, когда она уже с недвусмысленной ясностью символизирует победительное движение вперед.

Тогда художник и мыслитель становится идеологом, апологетом современности, катализатором predetermined перемены. Величие и двусмысленность искусства состоят в том, что оно не *доказывает*, не объясняет и не отвечает на вопросы даже там, где выбрасывает предупреждающие надписи, вроде: «Осторожно! Опасно для жизни!» Его воздействие связано с моральным и нравственным потрясением. А те, кто останутся холодны к его эмоциональной аргументации, не поверят – рискуют схватить лучевую болезнь... Исподволь... Незаметно для себя... С глупой улыбкой на широком безмятежном лице человека, уверенного, что Земля плоская, как блин, и покоится на трех китах.

Шедевры, не всегда различимые и различаемые среди произведений, претендующих на гениальность, разбросаны в мире, как предупреждающие надписи на минном поле. Только везение помогает нам не взорваться. Однако везение это рождает недоверие к опасности и позволяет расцвести идиотическому псевдооптимизму. На фоне такого оптимистического взгляда на мир искусство начинает раздражать, как средневековый шарлатан или алхимик. Оно кажется опасным, потому что лишает покоя...

Вспоминается, как после появления фильма «Андалузский пес» Луис Бюнюэль был вынужден прятаться от преследований разъяренных буржуа и выходить из дома с револьвером в заднем кармане штанов. Это было начало — он сразу начал писать, по известному выражению, поперек линованной бумаги. Обыватели, уже начавшие привыкать к синемаграфу как к развлечению, подаренному им цивилизацией, вздрагивали и приходили в ужас от душевраздирающих, эпатирующих образов и символов этого поистине трудно переносимого фильма. Но и здесь Бюнюэль оставался в достаточной мере художником, чтобы говорить со своим зрителем не на языке плаката, но на *эмоционально* заразительном языке искусства. Как удивительно точно писал Л.Н.Толстой в своем дневнике от 21 марта 1858 года: «Политическое исключает художественное, ибо первое, чтобы доказать, должно быть односторонним!» Конечно! Художественный образ не может быть односторонним, чтобы по праву называться правдивым, он должен соединять в себе диалектическую противоречивость явлений.

Естественно поэтому, что даже искусствоведы не в состоянии достаточно тактично разъять для анализа идею произведения и его поэтическую образность. Ведь мысль в искусстве не существует вне своего образного выражения,

а образ существует как некое волевое постижение действительности, предпринятое художником в соответствии со своими склонностями и особенностями мирозерцания.

В детстве моя мама предложила мне впервые прочитать «Войну и мир», а потом в течение многих лет она довольно часто цитировала куски из этого романа, обращая мое внимание на тонкости и детали толстовской прозы. Таким образом «Война и мир» явилась для меня как бы школой искусства, стала критерием вкуса и художественной глубины — после этого было уже невозможно читать мукулатуру, вызывавшую у меня острое чувство безгливости.

Мережковский в своей книге о Толстом и Достоевском считал неудачными те куски у Толстого, где его герои напрямую философствуют, формулируя вербально, как бы конечные идеи о жизни... Но, вполне соглашаясь с тем, что идея поэтического произведения не должна складываться чисто умозрительно, соглашаясь с этим в самой общей форме, я должен, однако, заметить следующее: речь пойдет о значении индивидуальности в художественном произведении, искренность выражения которой является единственным залогом его единственной ценности. Так мне кажется, что критика Мережковского имеет свои вполне резонные основания, но это не мешает мне любить толстовскую «Войну и мир» даже за эти куски, если хотите. Ведь гений проявляется не в абсолютной законченности произведения, а в абсолютной верности себе, последовательности своей страсти. Страстная целеустремленность художника к правде, к осознанию мира и себя в этом мире наделяет особой значимостью даже не очень внятные или так называемые «неудачные» места его произведений.

Пожалуй, даже более того: я не знаю ни одного шедевра, лишенного определенных слабостей, свободного полностью от несовершенств. Потому что личные пристрастия,

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

формирующие гениев, одержимость собственной идеей творчества оказываются причиной не только их величия, но и срывов. Часто определяют невосприимчивость иного видения. Только можно ли назвать то, что входит органической частью в цельное мировоззрение, срывами? Гений несвободен. Как писал Томас Манн: «Свободно только равнодушие. Характерное не бывает свободным, оно отчеканено своим чеканом, обусловлено и сковано».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Запечатленное время

СТАВРОГИН: ...в Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет.

КИРИЛЛОВ: Знаю. Это очень там верно, отчетливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль.

СТАВРОГИН: Куда же его спрячут?

КИРИЛЛОВ: Никуда не спрячут. Время не предмет, а идея. Погаснет в уме.

Время — это условие существования нашего «Я». Наша питательная атмосфера, которая разрушается за ненужностью в результате разрыва связей личности с условиями ее существования. Когда наступает смерть. И смерть индивидуального времени тоже — в результате чего жизнь человеческого существа становится недоступной для чувств остающихся в живых. Мертвой для окружающих.

Время необходимо человеку, чтобы, воплотившись, он мог осуществиться как личность. Но я не имею в виду линейное время, означающее возможность успеть что-то сделать, совершить какой-то поступок. Поступок — это результат, а я рассуждаю сейчас о причине, оплодотворяющей человека в нравственном смысле.

История — еще не Время. И эволюция тоже. Это последовательности. Время — это состояние. Пламя, в котором живет саламандра человеческой души.

Время и память растворены друг в друге — они как две стороны одной и той же медали. Совершенно очевидно, что вне времени не существует и памяти. А память — понятие слишком сложное, и перечисления всех ее признаков не достаточно, чтобы определить всю ту сумму впечатлений, которой она на нас действует. Память — понятие духовное! Пусть, например, кто-нибудь расскажет о своих детских впечатлениях, и можно с уверенностью сказать, что в наших руках окажется материал, при помощи которого мы сможем получить о человеке самое полное впечатление. Человек же, лишенный памяти, оказывается в плену некоего иллюзорного существования — выпадая из времени, он не способен ухватить свою собственную связь с внешним миром, то есть он обречен на безумие.

Будучи нравственным существом, человек наделен памятью, которая сеет в нем чувство неудовлетворенности. Она делает нас уязвимыми и способными к страданию.

Когда искусствоведы или критики исследуют время, каким оно предстает в литературе, музыке или живописи, то они говорят о *способах* его фиксирования. Например, исследуя произведения Джойса или Пруста, они рассматривают эстетическую механику существования в них ретроспекций, саму фиксацию вспоминающей личности своего опыта. Они исследуют те объективные формы, в которых фиксируется время в искусстве, — меня же сейчас интересуют внутренние, нравственные, имманентно присущие самому времени качества.

Время, в котором существует человек, дает ему возможность осознать самого себя как существо нравственного, стремящееся к истине. Хотя — это одновременно и сладост-

ный и горький дар, которым владеет человек. Жизнь — всего-навсего отведенный человеку срок, в течение которого он может и должен сформировать свой дух в соответствии с собственным пониманием Цели человеческого существования. Однако жесткие рамки, в которые она втиснута, выявляют еще резче нашу ответственность перед собою и перед другими. Человеческая совесть — зависима от времени, существует благодаря ему.

Говорят — время необратимо. Это справедливо лишь в том смысле, что, как говорится, прошлое не воротишь. Но что это, в сущности такое — «прошлое»? То, что уже прошло? Но что это означает — «прошло», если для каждого именно в прошлом заложена непреходящая реальность настоящего, каждого текущего мгновения? Прошлое, в определенном смысле, гораздо реальнее или уж во всяком случае стабильнее, устойчивее настоящего. Настоящее скользит и уходит, словно песок между пальцами, и определяет свою материальную весомость лишь в воспоминании о нем. В противоположность надписи на Соломоновом кольце, как известно, гласящей, что «Все проходит», мне хочется сосредоточить внимание на обратимости времени в этическом его значении. Время не может бесследно исчезнуть, потому что является лишь субъективной духовной категорией. Время, проживаемое нами, оседает в наших душах опытом, располагающимся во времени.

Причины и следствия взаимообусловлены прямой и обратной связью. Одно порождает другое с неумолимой предопределенностью, которая оказалась бы фатальной, если бы мы были способны обнаружить все связи сразу и до конца. Связь причины и следствия, то есть переход из одного состояния в другое, — и есть форма существования времени, способ воплощения в нашей повседневной практике этого понятия. Но причина, породившая некое следствие, вовсе

не отбрасывается вон, точно отработанная ступень ракеты. Имея некое следствие, мы то и дело возвращаемся к его истокам, причинам — другими словами, говоря формально, мы при помощи совести возвращаем время вспять. Причина и следствие в нравственном смысле могут оказаться в обратной связи — и тогда человек как бы вернется в свое прошлое.

В своих впечатлениях о Японии русский журналист Овчинников пишет:

...считается, что время само по себе способствует выявлению сущности вещей. Поэтому японцы видят особое очарование в следах возраста. Их привлекает потемневший цвет старого дерева, замшелость камня или даже обтрепанность — следы многих рук, прикасавшихся к краю картины. Вот эти черты древности именуется словом «саба», что буквально означает ржавчина. Саба, стало быть, — это неподдельная ржавость, прелесть старины, печать времени (патины. — А.Т.). Такой элемент красоты, как саба, воплощает связь между искусством и природой.

В каком-то смысле японцы стремились таким образом освоить время как материал искусства.

В этом контексте трудно удержаться от ассоциации с Прустом, когда он вспоминает о своей бабушке:

Даже когда ей предстояло сделать кому-нибудь так называемый практический подарок, вроде, например, кресла, сервиза, трости, она выбирала «старинные» вещи, как если бы, оставаясь долго без употребления, они теряли свой утилитарный характер и делались пригодными скорее для повествования о жизни людей минувших эпох, чем для удовлетворения наших житейских потребностей.

«Оживить огромное здание воспоминания» — эти слова также принадлежат Прусту, и мне думается, что именно ки-

нематограф призван сыграть в этом процессе оживления свою особую роль.

В определенном смысле идеал японцев с их «саба» — именно кинематограф. То есть совершенно новый материал — время — осваивает кино и становится новой музой в полном смысле слова.

Я не хотел бы никому навязывать свою точку зрения на кинематограф. Я рассчитываю лишь на то, что у каждого, к кому я обращаюсь (а обращаюсь я к тем, кто знает и любит кино), есть собственные соображения, свои взгляды на принципы кинематографического творчества и его восприятия.

В профессии кинематографиста и вокруг нее существует масса предрассудков. Я имею в виду не традиции, а именно предрассудки, штампы мышления, общие места, которые обычно возникают вокруг традиций и которыми любая традиция постепенно обрастает. Но достигнуть чего-либо в области творчества можно только в том случае, если ты свободен от предрассудков. Следует выработать собственную позицию, свою точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется, — и хранить ее во время работы, как зеницу ока.

Кинорежиссура начинается не в момент обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма; будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должное быть воссозданным на экране. Режиссер, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки обыкновенного ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искусство не может осуществить себя, но этих

рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд зрителей, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство (однако философом в весьма условном смысле слова). Как в высказывании по этому поводу Поля Валери: «Поэты — философы. Все равно, что спутать художника-мариниста с капитаном корабля».

Каждое из искусств живет и рождается по своим собственным законам. Когда говорят о специфических закономерностях кино, то чаще всего его сопоставляют с литературой. На мой взгляд, необходимо как можно глубже понять и выявить взаимодействие литературы и кино, чтобы яснее отделить одно от другого и больше уже их не смешивать. В чем же сходны и родственны литература и кинематограф? Что их объединяет?

Вернее всего — несравненная свобода, с какою художники имеют возможность обращаться с материалом, представляемым действительностью, и последовательно организовывать этот материал. Определение это может показаться чрезмерно широким и общим, но, как мне кажется, оно вполне объемлет то, в чем кино и литература сходны. Далее возникают непримиримые различия, которые вытекают из принципиальной разницы между словом и экранным изображением. И основное различие в том, что литература описывает мир при помощи языка, а кино языка не имеет. Оно непосредственно демонстрирует нам самое себя.

Вопрос о специфике кино с давних пор и по сей день не имеет единого и общеобязательного толкования. Существует множество различных взглядов, которые сталкиваются между собой и — что значительно хуже — смешиваются, создавая эклектический хаос. Каждый из кинематографических художников может по-своему понимать, ставить и решать вопрос о специфике кино. В любом случае возникает необходимость в строгой концепции, которая позволила бы вам сознательно творить. Ибо творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно.

Какова же специфика кино? Каковы его возможности, средства, образы — не только в формальном отношении, но и, если угодно, в духовном? В каком, наконец, материале работает режиссер кино?

Я до сих пор не могу забыть гениальный фильм, показанный в прошлом веке, фильм, с которого все и началось, — «Прибытие поезда». Этот всем известный люмьеровский фильм был снят просто в силу того, что были изобретены съемочная камера, пленка и проекционный аппарат. В этом зрелище, длящемся всего полминуты, изображен освещенный солнцем участок вокзального перрона, прогуливающиеся господа и дамы и поезд, приближающийся прямо на камеру из глубины кадра. По мере того как поезд приближался, в зрительном зале начиналась паника: люди вскакивали и убегали. Мне кажется, вот в этот самый момент и родилось кино. Это не просто техника или новый способ репродуцирования мира, нет. Родился новый эстетический принцип.

Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно *запечатлеть время*. И одновременно — возможность сколько угодно раз воспроизвести 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).

Именно в этом смысле впервые люмьеровские фильмы таили в себе зерно нового эстетического принципа. Сразу же после них кинематограф пошел по мнимохудожественному пути, который был ему навязан, — по пути наиболее верному с точки зрения обывательского интереса и выгоды. В течение двух десятилетий была «экранизирована» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов, кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища, кино пошло тогда по ложному пути, и нам нужно отдать себе отчет в том, что печальные плоды этого мы пожинаем до сих пор. Я даже не говорю о беде иллюстративности: главная беда была в отказе от художественного использования единственно ценной возможности кинематографа — способности на целлулоидной пленке запечатлеть реальность времени.

В какой же форме время запечатлевается кинематографом? Определим ее как *фактическую*. В качестве факта может выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем предмет этот может представлять в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени).

Именно здесь следует искать корень специфики киноискусства. Мне возразят, что в музыке проблема времени также принципиальна. Но решается она там совершенно иначе: жизненная материальность в музыке находится на грани своего полного исчезновения. А сила кинематографа как раз состоит в том, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно.

Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, — вот, в чем заключается главная идея кинематографа как искусства. Она позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, о его колоссальном будущем. Исходя из нее, я и строю свои рабочие гипотезы, практические и теоретические.

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они в течение двух часов наблюдают игру теней на полотне? Поиск развлечения? Потребность в особом роде наркотике? Действительно, по всему свету существуют тресты и концерны развлечений, эксплуатирующие и кинематограф, и телевидение, и многие другие виды зрелищ. Но не из этого следует исходить, а из принципиальной сущности кино, связанной с потребностью в освоении и осознании мира. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за *временем* — за потерянным или упущенным, или за не обретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом, потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, и при этом не просто обогащает, но делает *длиннее*, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино, а не в «звездах», не в сюжетах, не в развлекательности.

В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как ваяние из времени. Подобно тому как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых кинематографического образа.

Говорят, что кино есть искусство синтетическое, что оно основано на соучастии многих смежных искусств, как-то: драмы, прозы, актерского творчества, живописи, музыки и так далее. Но на деле оказывается, что эти искусства своим «соучастием» способны так страшно ударить по кинематографу, что он может мгновенно превратиться в эклектическую неразбериху или (в лучшем случае) в мнимую гармонию, где нельзя найти действительную душу кинематографа, потому что она именно в этот момент и погибает. Стоит раз и навсегда уяснить, что кино, если оно искусство, не может быть простым сочетанием принципов других смежных искусств, и уже после этого только отвечать на вопрос о том, что же такое эта пресловутая синтетичность киноискусства. Кинематографический образ не возникает из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой — возникнет эклектичность, либо невыразительная, либо высокопарная. Также и законы движения и организации времени в фильме не должны подменяться законами сценического времени.

Время в форме факта! — я снова напоминаю об этом. Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни.

Я однажды записал на магнитную ленту случайный диалог. Люди разговаривали, не зная, что их записывают. Потом я прослушал запись и подумал: насколько же это гениально «написано» и «сыграно»! Логика движения характеров, чувство, энергия — как все ощутимо! Как звучат голоса, какие прекрасные паузы!.. Никакой Станиславский не мог бы оправдать эти паузы, а Хемингуэй со своей стилистикой выглядит претенциозным и наивным в сравнении с тем, как был построен этот записанный на магнитофон диалог...

Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь человека от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получаешь две с половиной тысячи метров, то есть около полутора часов экранного времени. (Интересно также представить себе, что эти миллионы метров побывали в руках у нескольких режиссеров и каждый сделал свой фильм – насколько же они будут отличаться друг от друга!)

И хотя в действительности иметь эти миллионы метров невозможно, «идеальное» условие работы не так уж нереально, к нему и следует стремиться. В каком смысле? Дело заключается в том, чтобы отбирать и соединять куски последовательных фактов, точно зная, видя и слыша, что между ними находится, что за непрерывность их связывает. Это и есть кинематограф. А в ином случае мы легко сойдем на путь привычной театральной драматургии, на путь создания сюжетной конструкции, исходя из заданных характеров. Кино же должно быть свободно в отборе и соединении фактов, взятых из сколь угодно протяженной и широкой «глыбы времени». При этом я вовсе не хотел бы сказать, что нужно неотступно следовать за определенным человеком. На экране логика поведения человека может переходить в логику совершенно других (посторонних, казалось бы) фактов и явлений, взятый вами 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-персонажа, а все будет определяться «ракурсом» человеческого взгляда на жизнь.

Кинематограф способен оперировать любым фактом, распространенным во времени, он способен отбирать из жизни все, что угодно. То, что в литературе оказывается частной возможностью, особым случаем (например, «документальные» вступления в книге рассказов Хемингуэя «В наше время»), для кинематографа есть проявление его основных художественных законов. Все, что угодно! Это «все, что угодно» могло бы оказаться неограниченным для ткани пьесы, для ткани романа, для фильма же оно оказывается наиболее ограниченным.

Сопоставить человека с бесконечной средой, сличить его с несчетным количеством людей, мимо него и вдали от него проходящих, соотнести человека со всем миром — вот смысл кинематографа!

Существует термин, который уже превратился в трюизм: «поэтическое кино». Под ним подразумевается кинематограф, который в своих образах смело отделяется от той фактической конкретности, картину которой дает реальная жизнь, и вместе с тем утверждает свою собственную конструктивную цельность. Правда, в этом таится особая опасность. Опасность для кинематографа отдалиться от самого себя. «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу.

Здесь я хотел бы сделать еще одно необходимое уточнение. Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме простого, непосредственного наблюдения над ним. Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является *наблюдение*.

Всем нам известен традиционный жанр старой японской поэзии — хокку. Примеры хокку приводил Эйзенштейн:

Старинный монастырь. В поле тихо.
Холодная луна. Бабочка летает.
Волк лает. Бабочка уснула.*

Эйзенштейн видел в этих трехстишьях образец того, как три отдельных элемента в своем сочетании дают переход в новое качество. Но принцип этот не свойственен именно кино — он присутствовал уже в самих хокку!

Меня же привлекают в хокку чистота, тонкость и слитность наблюдения над жизнью.

Удочки в волнах
Чуть коснулась на бегу
Полная луна.

Или:

Выпала роса,
И на всех колючках терна
*Капельки висят**.*

Ведь это чистое наблюдение. Его меткость, его точность заставляют даже людей с самым неизощренным восприятием почувствовать силу поэзии и ощутить тот, простите за банальность, жизненный образ, который был схвачен автором.

И хотя я очень настороженно отношусь к аналогиям, связанным с другими искусствами, данный пример из поэзии мне кажется близким к истине кинематографа. Не забыть только, что литература и поэзия, в отличие от кино, пользуются языком.

Фильм рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинемато-

* С.М. Эйзенштейн. Избр. пр. в шести томах. М.: Искусство, 1964, с. 285.

** Там же.

графической поэзии. Потому что кинообраз по сути своей есть наблюдение над явлением, протекающим во времени.

Есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения, это «Иван Грозный» Эйзенштейна. Фильм этот не только в своем целом состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским умыслом. (Я слышал, что сам Эйзенштейн в одной из лекций даже иронизировал над этой иероглификой, над этими сокровенными смыслами: на доспехах Ивана изображено солнце, а на доспехах Курбского — луна, поскольку сущность Курбского в том, что он «светит отраженным светом...») Тем не менее картина эта удивительно сильна своим музыкально-ритмическим построением. Чередование монтажных кусков, смена планов, сочетание изображения и звука — все это разработано так тонко. И строго. Поэтому «Иван Грозный» и действует так убедительно: во всяком случае, на меня эта картина именно своим ритмом произвела в свое время завораживающее действие. А в построении характеров, в конструкции пластических образов, в своей атмосфере «Иван Грозный» настолько приближается к театру (к музыкальному театру), что даже перестает, с моей сугубо теоретической точки зрения, быть произведением кинематографа. Опера-днем, как сказал Эйзенштейн, об одном фильме своего коллеги. Фильмы, сделанные Эйзенштейном в 20-е годы, и прежде всего «Потемкин», были совсем иными. Они были полны жизни и поэзии.

Итак, кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованных в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами. Наблюдения подлежат отбору: ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемым образа. При этом кинематографический образ нельзя делить и членить

вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра.

Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени.

Отступление от этого условия сразу же создает возможность тащить в фильм огромное количество атрибутов любого соседствующего искусства. С их помощью можно делать даже очень эффектные фильмы, но с точки зрения кинематографической формы они пойдут вразрез с естественным развитием природы, сущности и возможностей кино.

Ни одно из искусств не может сравниться с кинематографом в той силе, точности и жесткости, с каким оно передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени, — поэтому особенно раздражают претензии нынешнего «поэтического кино», приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность.

Современный кинематограф имеет внутри себя несколько основных тенденций развития формы, но не случайно так выделяется и так привлекает умы та из них, которая тяготеет к хроникальности. Она очень важна, она многое обещает, и поэтому ей часто стремятся подражать, вплоть до прямых подделок и передразниваний. Но не в том смысл настоящей фактографичности и настоящей хроникальности, чтобы снимать с рук трясущейся камерой, нерезко даже (оператор, видите ли, не успел поставить объектив на фокус), и так далее в том же роде. Суть не в том, чтобы то, как вы снимаете, передавало конкретную и непо-

вторимую форму развивающегося факта. Нередко кадры, снятые как будто бы небрежно, по существу своему не менее условны и не менее напыщенны, чем тщательно выстроенные кадры «поэтического кино» с их нищенской символикой: и там, и здесь пересекается конкретное жизненное и эмоциональное содержание снимаемого объекта.

Также следует внимательно разобраться в проблеме так называемой художественной условности. Ибо существуют условности, действительные для искусства, и условности мнимые, которые скорее можно назвать предрассудками.

Одно дело — условность, характеризующая специфику данного вида искусства: например, как живописец неизменно имеет дело с цветом и соотношениями цвета на плоскости холста.

И другое дело — условность мнимая, которая вырастает из чего-либо преходящего, например, из поверхностного понимания сути кинематографа, или из временных ограничений в выразительных средствах, или просто из привычек и штампов, или из умозрительного подхода к искусству. Сравните внешне понятую «условность» рамок кадра и живописного полотна. Так рождаются предрассудки.

Одна из очень серьезных и закономерных условностей кинематографа заключается в том, что экранное действие должно развиваться последовательно, несмотря на реально существующие понятия одновременности, ретроспекций и проч. Для того чтобы передать одновременность и параллельность двух или нескольких процессов, неизбежно приходится приводить их к последовательности, передавать их в последовательном монтаже. Другого пути нет. В фильме Довженко «Земля» кулак стреляет в героя, и для того, чтобы передать выстрел, режиссер сталкивает кадр внезапного падения героя с другим кадром: параллельным — где-то в поле кони испуганно подняли головы, — а потом снова следует

возвращение к месту убийства. Для зрителя эти кони, поднявшие головы, были опосредованной передачей раскатившегося звука. Когда же кинематограф стал звуковым, необходимость в такого рода монтаже отпала. И нельзя ссылаться на гениальные кадры Довженко, дабы оправдать ту легкость, с которой в нынешнем кино без необходимости прибегают к «параллельному» монтажу. Вот человек падает в воду, а в следующем кадре, условно говоря, «смотрит Маша». В этом чаще всего нет необходимости, такие кадры выглядят как рецидив поэтики немого кино. Это вынужденная условность, превращенная в предрассудок, в штамп.

Развитие техники кино в последние годы породило (или возродило) соблазн: делить широкий кадр на две или несколько частей, в которых одновременно («симультанно») можно показать два или несколько параллельно происходящих действий. С моей точки зрения, это ложный путь, это выдуманнные псевдоусловности, для кино неорганичные и поэтому бесплодные.

Некоторым критикам ужасно хочется видеть кинематографическое зрелище, показываемое одновременно на нескольких — например, на шести! — экранах. Представьте себе это, и вы поймете, что это абсурд. Движение кинокадра имеет свою природу, отличную от музыкального звука, и «полиэкранное» кино в этом смысле надо сравнивать не с аккордом, не с гармонией, не с полифонией, а уж скорее с одновременным звучанием нескольких оркестров, каждый из которых исполняет разную музыку. Кроме сумбура, вы не получите ничего, законы вашего восприятия будут нарушены, и перед автором полиэкранного фильма неизбежно возникнет задача как-то приводить одновременность в последовательность, то есть создавать специально для каждого случая хитроумную систему условностей. И это будет все равно, что трогать правой рукой свою правую ноздрю, об-

водя руку вокруг левого уха. Не лучше ли твердо усвоить простую и закономерную условность кино как последовательного изображения и прямо исходить из этой условности? Человек же попросту не может наблюдать несколько действий одновременно, это вне его психофизиологии.

Следует различать естественные условности, на которых основывается специфика данного вида искусства, условности, определяющиеся разницей между реальной жизнью и специфически ограниченной формой данного искусства, — мнимые, выдуманные, непринципиальные условности, оборачивающиеся либо рабством перед штампами, либо безответственным фантазированием, либо заимствованием специфических принципов у смежных искусств.

Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических натуральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем литературоведческом смысле слова (то, что вокруг Золя, и тому подобное), я подчеркиваю характер чувственно воспринимаемой формы кинообраза.

Мне могут сказать: а как же тогда быть с авторской фантазией, с миром внутренних представлений человека, как воспроизводить то, что человек видит «внутри себя» — всякого рода сновидения, ночные и «дневные»?..

Это возможно при одном условии: «сновидения» на экране должны складываться из тех же точно видимых, натуральных форм самой жизни. Иногда поступают так: снимают нечто рапидом или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты — и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага, это он вспоминает! Это ей снится! Но ведь такими способами таинственного размазывания мы не достигнем на-

стоящего кинематографического впечатления снов или воспоминаний. Кинематографу нет дела, не должно быть дела до заимствованных театральных эффектов. Что же нужно? Нужно прежде всего знать, какой сон приснился нашему герою. Нужно точно знать реальную, фактическую подоплеку этого сна: видеть все эти элементы реальности, которые преломились в бодрствующем среди ночи слое сознания (или которыми оперирует человек, воображая себе какую-то картину). И нужно точно, без затуманиваний и без внешних ухищрений, передать все это на экране. Мне снова могут сказать: как же быть со смутностью, неясностью, невероятностью сна? Я отвечаю: для кинематографа так называемая «смутность» и «несказанность» сна не означает отсутствия четкой картины: это есть особое впечатление, которое производит логика сна, необычность и неожиданность в сочетании и столкновении вполне реальных элементов. Их же нужно видеть и показывать с предельной точностью. Кинематограф самой своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять ее. (Кстати, самые интересные и самые страшные сны — это те, из которых вы помните все, вплоть до мельчайших деталей.)

Мне хочется еще и еще раз напомнить о том, что неперенное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключается каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности. Отсюда и возникает неповторимость, а не из того, что автор нашел особое пластическое построение и связал его с загадочным поворотом своей мысли, дал ему «от себя» какой-то смысл. Так рождаются символы, которые с легкостью переходят в общее употребление и превращаются в штампы.

Чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляются не в символической остроте образов (пусть

самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта.

В фильме Бюнюэля «Назарин» есть эпизод, действие которого происходит в деревушке, где свирепствует чума, иссушенной, каменистой, сложенной из известняка. Что делает режиссер для того, чтобы добиться впечатления вымороченности? Мы видим пыльную дорогу, снятую вглубь, и два ряда уходящих в перспективу домов, снятых в лоб. Улица упирается в гору, поэтому неба не видно. Правая часть улицы в тени, левая освещена солнцем. Улица совершенно пуста. По середине дороги — из глубины кадра — прямо на камеру идет ребенок и волочит за собой белую, ярко-белую простыню. Камера медленно движется на операторском кране. И в самый последний момент — перед тем как этот кадр сменится другим, следующим, — поле кадра вдруг перекрывается опять-таки белой тканью, мелькнувшей в солнечном свете. Казалось бы, откуда ей взяться? Может быть, это простыня, которая сушится на веревке? И тут вы с удивительной силой ощущаете «дуновение чумы», схваченное прямо таки невероятным образом, как медицинский факт.

Еще один кадр — из фильма «Семь самураев». Средневековая японская деревня. Идет схватка всадников с пешими самураями. Сильный дождь — все в грязи. На самураях старояпонская одежда, высоко обнажающая ноги, залепленные грязью. И когда один из самураев, убитый, падает — мы видим, как дождь смывает эту грязь, и его нога становится белой. Белой как мрамор. Человек мертв — это образ, который есть факт. Он чист от символики, и это образ.

А может быть, он получился случайно — актер бегал, потом упал, дождь смыл грязь, а уже мы воспринимаем это как режиссерское откровение?

В связи со всем этим — о мизансцене. В кино мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения

выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Чему мизансцена служит? На этот вопрос вам в девяти из десяти случаев ответят: она служит для того, чтобы выразить смысл происходящего. И все. Но ограничивать только этим назначение мизансцены нельзя, потому что это значит становиться на путь, который ведет в одну сторону — в сторону абстракций. Де Сантис в финальной сцене своей картины «Дайте мужа Анне Дзаккео» поместил, как все помнят, героя и героиню по обе стороны металлической решетки забора. Эта решетка так прямо и говорит: эта пара разбита, счастья не будет, контакт невозможен. Получается, что конкретная, индивидуальная неповторимость события приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему придана тривиальная насильственная форма. Зритель сразу же ударяется в «потолок» так называемой мысли режиссера. Но беда в том, что многим зрителям такие удары приятны, от них становится спокойно: событие «переживаемое», да и к тому же мысль ясна и не надо напрягать свой мозг, свой глаз, не надо вглядываться в конкретность происходящего. И зритель начинает разлагаться, если ему давать такую пищу. А ведь подобные решетки, заборы, загородки повторялись множество раз во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литературным произведениям. Я еще раз напоминаю о том, о чем уже приходилось писать, — финальный эпизод из романа Достоевского «Идиот», когда князь Мышкин приходит в комнату с Рогожиным, где за пологом лежит убитая Настасья Филипповна и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты друг против друга так, что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев

в данный момент, он неповторимо выражает сложность отношений их. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы напрямую наблюденного факта и к его фактурной *неповторимости*. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность, многозначность истинной правды.

Иногда говорят: какая разница, как мы поставим актеров? — встали у этой стены, разговаривают, крупным планом снимаем его, крупным планом ее, а потом они разойдутся. Но ведь самое главное при этом не продумано. И дело тут бывает не только в режиссере, но и — очень часто — в сценаристе.

Если не отдавать себе отчета в том, что сценарий предназначается для фильма (и в этом смысле является «полуфабрикатом» — не более, но и не менее!), невозможно сделать хороший фильм. Можно сделать нечто другое, новое, и даже хорошо сделать, но сценарист останется недоволен режиссером. Не всегда справедливы обвинения по адресу режиссера в том, что он «разрушает интересный замысел». Ведь замысел бывает зачастую настолько литературен — и лишь в этом смысле интересен, — что режиссер просто вынужден его трансформировать и ломать, чтобы сделать фильм. Собственно литературная сторона сценария (помимо чистого диалога) в лучшем случае может быть полезна режиссеру для того, чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом. (Например, в одном сценарии Фридриха Горенштейна написано: в комнате пахло пылью, засохшими цветами и высохшими чернилами. Мне это очень нравится, потому что я начинаю представлять себе облик и «душу» интерьера, и если художник принесет его эскизы, я смогу сразу оп-

ределить — какой «тот» и какой «не тот». Все же на таких ремарках невозможно основывать узловую образность фильма: они, как правило, помогают только находить атмосферу.) Во всяком случае, настоящий сценарий, с моей точки зрения, — это такой сценарий, который сам по себе не предназначен оказывать на читателя завершенное и окончательное воздействие, а рассчитан на то, что будет превращен в фильм и только тогда произведение приобретет законченную форму.

Однако перед сценаристами стоят очень важные задачи, выполнение которых требует настоящего писательского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущемляющее и не искажающее его специфики. Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер. Этим пренебрегают. А ведь это — то самое, что заставляет человека застыть на ходу в самой неудобной позе или прыгать с пятого этажа!

Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родственен не только сценаристу-психологу, но и специалисту-психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто решающей степени зависит от конкретного состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием полной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен влиять на режиссера, он может и должен многое дать режиссеру, вплоть до того, как строить мизансцену. Можно написать: «Герои останавливаются у стены» — и дальше дать диалог. Но чем определяются говоримые

слова и соответствует ли этому стояние у стены? Нельзя в высказанных персонажами словах сосредотачивать смысл сцены. «Слова, слова, слова» — в реальной жизни это чаще всего вода, и только изредка и на короткое время мы можем наблюдать полное совпадение слова и жеста, слова и дела, слова и смысла. Обычно же слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вторят друг другу, чаще противоречат, а подчас, резко сталкиваясь, друг друга разоблачают. И только при точном знании того, что и почему творится одновременно в каждой из этих «плоскостей», только при полном знании этого можно добиться той неповторимости, той истинности, той силы факта, о которой я говорил. И если брать мизансцену, то от ее точного соотношения и взаимодействия с произносимым словом, от их разнонаправленности и родится тот образ, который я называю образом-наблюдением. То есть образ совершенно конкретный. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был он глубок по замыслу и точен по своей предназначенности, неизбежно начинает изменяться. Никогда он не получает буквального, дословного, зеркального воплощения на экране. Всегда происходят определенные деформации. Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, оборачивается борьбой и конфликтами. Полноценный фильм может получиться и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рушатся их первоначальные замыслы и на их руинах возникает новая концепция, новый организм.

Вообще же говоря, работу режиссера становится все труднее отделять от работы сценариста. В современном ки-

ноискусстве режиссер все более стремится к авторству, и это естественно, а от сценариста требуется все больше режиссерского разумения, это тоже естественно. Поэтому, быть может, самым нормальным вариантом авторской работы над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замысел не ломается, не деформируется, а развивается органически, а именно, когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий — и наоборот — автор сценария сам начал ставить фильм.

Стоит отметить специально так же то, что авторская работа начинается с идейного замысла, с необходимости рассказать о чем-то важном. Это ясно, и иначе быть не может. Конечно, бывает и так, что автор находит для себя какой-то новый угол зрения, открывает для себя какую-то серьезную проблему, идя, казалось бы, от решений чисто формальных задач, тому немало примеров в разного рода искусствах, но все равно это происходит лишь тогда, когда идейная форма (как бы неожиданно) «ложится» на душу этого человека, на его тему, на идею, которую он — сознательно или безотчетно — давно несет через всю свою жизнь. (Примером такого произведения мог бы стать — если я его правильно понял — фильм Годара «На последнем дыхании».)

Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве, — создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей следовать. Проще всего быть эклектичным, следовать шаблонным образцам, которых достаточно в нашем профессиональном арсенале. И режиссеру легче, и зрителю проще. Но здесь самая страшная опасность — запутаться.

Я вижу ярчайшее проявление гениальности в том, что художник следует своей концепции, своей идее, своему принципу так последовательно, что никогда не теряет кон-

троля этой своей концепции, своей истины: даже ради собственного наслаждения во время работы.

Гениальных людей в кинематографе немного. Брессон, Мизогути, Довженко, Параджанов, Бюньюэль... Каждого из них невозможно спутать ни с кем другим. Есть прямое русло, которым идет такой художник, пускай с большими издержками, со слабыми местами, с надуманностями даже, но все во имя единой цели, единой концепции.

В мировом кинематографе было немало попыток создать новые концепции фильма как раз в связи с общей идеей приближения к жизни, к правде факта. В свое время появились такие картины, как «Тени» Кассаветиса, «Связной» Ширли Кларк, «Хроника одного лета» Жана Руша. В этих примечательных картинах, помимо всего прочего, сказала недостаточная принципиальность, недостаточная последовательность в этой самой погоне за полнотой и безусловностью фактической правды.

В Советском Союзе в свое время очень много говорили о фильме Калатозова и Урусевского «Неотправленное письмо». Его обвиняли главным образом в схематичности и незавершенности характеров, в банальностях любовного «треугольника», в несовершенстве сюжетного построения, а на мой взгляд, беда фильма была не в этом, а в том, что авторы — и в общем художественном решении фильма, и в разрешении каждого характера — не пошли до конца по тому пути, который сами же нашли и наметили. Надо было неотступно проследивать камерой, так сказать, фактические судьбы этих людей в тайге, не отвлекаясь на то, чтобы там или здесь соблюсти фабульные связи, заданные в сценарии. Авторы то восстают против заданного сюжета, то вдруг подчиняются ему. Характеры не то что не созданы, они разрушены. Или разрушены не до конца. Придерживаясь остатков традиционного сюжета, авторы не смогли бы

до конца быть свободны на своем собственном пути, на котором они могли бы увидеть и создать образы своих героев совершенно по-новому. Беда тут в недостаточной верности собственному принципу.

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 спокойствием формы. Только тогда художник может рассказать о волнующих его вещах.

Почему-то вспоминается работа над «Андреем Рублевым».

Действие фильма происходит в XV веке, и мучительно трудным оказалось представить себе «как там все было». Приходилось опираться на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию.

Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции и живописного мира тех времен, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность, такая, которая в лучшем случае напоминала бы тогда миниатюры или иконопись той эпохи. Но для кинематографа этот путь был бы ложным. Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом устаиваться поверхностных похвал, вроде: ах, как почувствована эпоха! ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит целенаправленно изничтожать кинематограф...

Поэтому одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал «памятниковой» и музейной экзоти-

ки ни в костюмах, ни в говоре, ни вы быте, ни в архитектуре. Для того чтобы добиться правды прямого наблюдения, правды, если можно так сказать, «физиологической», приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической. Условность возникала неизбежно, однако это была условность, прямо противоположная условностям «ожившей живописи». Если бы вдруг появился зритель из XV века, он воспринял бы отснятый материал как зрелище весьма странное. Но не более странное, чем мы сами и наша действительность. Мы живем в XX веке и именно поэтому лишены возможности сделать фильм, непосредственно пользуясь материалом шестисотлетней давности. Но я был и остаюсь при том мнении, что можно достигнуть наших целей даже при этих сложных условиях, если мы пойдем до конца по точно избранному пути, хотя для этого приходится работать «не видя белого света». Куда проще было бы выйти на сегодняшнюю московскую улицу и пустить в ход скрытую камеру.

Мы не можем восстановить XV век буквально, как бы мы ни изучили его по памятникам. Мы и ощущаем его совершенно иначе, нежели люди, в том веке жившие. Но вещь и рублевскую «Троицу» мы воспринимаем по-другому, не так, как ее современники. А все-таки жизнь «Троицы» продлилась сквозь века: она жила тогда, она живет сейчас, и она связывает людей XX века с людьми XV века. Можно воспринимать «Троицу» просто как икону. Можно воспринимать ее как великолепный музейный предмет, скажем, как образец живописного стиля определенной эпохи. Но есть еще одна сторона в восприятии этой иконы, этого памятника: мы обращаемся к тому человеческому духовному содержанию «Троицы», которое живо и понятно для нас, людей второй половины XX века. Этим определяется и наш подход к той реальности, которая породила «Троицу».

Подходя так, мы должны были вносить в тот или иной кадр нечто такое, что разрушало бы ощущение экзотики и музейной реставрированности.

В сценарии был написан эпизод: мужик сделал себе крылья, влез на собор, прыгнул оттуда и разбился о землю. Мы «восстановили» этот эпизод, проверяя его психологическую суть. Очевидно, был такой человек, который всю жизнь думал о том, как он полетит. Как это могло происходить на самом деле? За ним бежали люди, он торопился... Потом он прыгнул. Что мог увидеть и почувствовать этот человек, впервые полетевший? Он ничего не успел увидеть, упал и разбился. Почувствовал он разве только свое падение, неожиданное и страшное. Пафос полета, символика полета уничтожены, ибо смысл тут самый непосредственный, первичный по отношению к тем ассоциациям, к которым мы уже привыкли. На экране должен был появиться простой грязный мужик, затем его падение, удар о землю, смерть. Это конкретное событие, человеческая катастрофа, наблюдаемая окружающими так же, как если бы кто-то сейчас на наших глазах кинулся почему-то навстречу автомобилю и вот лежит раздавленный на асфальте.

Мы долго искали возможность разрушить пластический символ, на котором строится этот эпизод, и пришли к мысли о том, что корень зла именно в крыльях. И чтобы разрушить «икарийский» комплекс эпизода, был выдуман воздушный шар. Нелепый, сделанный из шкур, веревок и тряпок. На наш взгляд, он убивал ложный пафос эпизода и делал событие уникальным.

Прежде всего следует описать событие, а не свое отношение к нему. Отношение к событию должно определяться всей картиной и вытекать из ее целостности. Это как в мозаике: каждый кусочек имеет свой собственный ровный цвет. Он или голубой, или белый, или красный — они все

разные. А потом вы смотрите на завершенную картину и видите, что имел в виду автор.

...Я очень люблю кино. Я еще сам многого не знаю: будет ли моя работа, например, так уж точно соответствовать той концепции, которой я придерживаюсь, той системе рабочих гипотез, что я сейчас выдвигаю. Кругом слишком много соблазнов: соблазн штампов, соблазн предрассудков, соблазн общих мест, чужих художественных идей. Ведь, в общем, так просто снять сцену красиво, эффектно, на аплодисменты... Но стоит лишь свернуть на этот путь — и ты погиб.

А ведь при помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметом литературы, музыки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым должно идти искусство кинематографа. Я убежден, что для любого из нас работа практическая в кино может оказаться бесплодным и безнадежным делом, если он не поймет точно и недвусмысленно, в чем состоит внутренняя специфика этого искусства, если не найдет внутри себя собственный ключ к ней. Вот я и говорил о своем взгляде на эту специфику.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Предназначение и судьба

И аким образом, кино, как и любое другое искусство, имеет свой особый поэтический смысл. И свое собственное предназначение, свою судьбу: оно возникло, чтобы выразить особую специфическую часть жизни, часть Вселенной, которая до этого осмыслена не была и до поры не могла быть выражена другими жанрами искусства. Мы уже говорили об этом. Тот или иной вид искусства всегда возникает в результате духовной потребности в нем и играет особую роль в постановке глубинных проблем, встающих перед нашим временем.

Кстати отметить любопытное соображение, высказанное о. Павлом Флоренским в «Иконостасе», где он пишет об обратной перспективе. Он считает, что существование в древнерусской живописи обратной перспективы связано вовсе не с тем, что русские иконописцы якобы не знали оптических законов, освоенных итальянским Возрождением и которые в Италии начал разрабатывать Альберти. Флоренский не без основания считает, что, наблюдая природу, невозможно было пройти мимо открытия перспективы, не заметить ее. Правда, в ней можно было не нуждаться до поры до времени — то есть можно было ею *пренебречь*. Поэтому обратная перспектива в древнерусской живописи в отличие от перспективы возрожденческой выражает потребность в особом освещении особых духовных

проблем, которые ставили перед собою древне-русские живописцы в отличие от итальянских живописцев Кватроченто (кстати, существует версия о том, что Андрей Рублев даже бывал в Венеции и не мог в таком случае не знать о том, как итальянские живописцы разрабатывали проблему перспективы).

Кино, если округлить дату его рождения, является ровесником XX столетия. Это не случайно. И означает, что более восьмидесяти лет назад возникли достаточно веские причины, обусловившие рождение новой Музы.

До кинематографа, пожалуй, ни один из видов искусства не возникал в результате технологического изобретения, которое было вызвано к жизни определенной насущной потребностью. Кинематограф явился тем инструментом нашего технического века, который понадобился человечеству для дальнейшего освоения реальности. Ведь каждое из искусств овладевает только одним из аспектов духовного и нравственного познания окружающей нас действительности.

Для того чтобы распознать эстетические рамки кинематографа, пределы его влияния — следует начать издалека. Если оно родилось на переломе столетий, то, видимо, какие-то возникшие на нашей памяти потребности человеческой души требовали этого. Какова же сфера его влияния? Действительно, закономерен ли время его рождения?

В процессе защиты человека от стихий, угрожающих ему на пути его эволюции, человечество вырабатывает, по выражению Оппенгеймера, *иммунитет*. Он дает нам возможность высвободить максимум своей энергии для труда, творчества и быть менее зависимыми от природных условий.

Процесс этот по необходимости втягивает в себя общественного человека. И в XX веке *занятость* человека в общественной деятельности многократно, неизмеримо воз-

растает: и в промышленности, и в науке, и в экономике, и во многих других областях жизни, требующих постоянно-го усилия и неослабляемого внимания, то есть прежде всего времени.

Итак, к началу века возникло множество социальных групп, отдающих обществу иногда даже более чем треть своего времени. Стала расти специализация. Время же специалистов оказывалось все в большей и большей зависимости от их дела. Жизнь и судьба стали складываться в связи и во взаимоотношениях с профессией. Человек стал жить более замкнуто, часто по расписанию, резко ограничивающему его *опыт* в широком смысле этого слова, в смысле общения друг с другом или получения непосредственных жизненных впечатлений. Зато очень вырос так называемый узкоспециальный опыт, которым в конечном счете эти отдельные группы специалистов почти перестали обмениваться.

Возникла угроза ущербности информации в смысле ее однообразия и односторонности, рождающихся в замкнутой системе одной из общественных занятий. Стало меньше возможностей обмениваться опытом, ослабли связи людей друг с другом. Одним словом, духовное совершенствование индивидуальности оказалось в опасном состоянии невозможности реализации, ограниченное рамками лишь индустриальной необходимости. Судьба человека становится стандартной, часто независимой от индивидуальных качеств личности. И вот когда человек оказывается поставленным в прямую зависимость от своей общественной судьбы, а стандартизация индивида превратилась во вполне реальную угрозу — именно тогда и *родилось кино*.

Оно чрезвычайно быстро и динамично завоевывало публику, становясь одной из наиболее доходных статей в

экономике государства. Чем объяснить, что миллионные аудитории стали заполнять кинозалы и с душевным трепетом переживать волшебные мгновения, когда гаснет свет в зале и на экране вспыхивают первые кадры фильма?

Зритель, покупая билет в кино, словно стремится заполнить пробелы собственного опыта, и как бы бросается в погоню за «утерянным временем». То есть стремится восполнить тот духовный вакуум, который образовался вследствие специфики его нынешнего существования, связанного с занятостью и ограниченностью контактов, с бездуховностью современного образования.

Можно сказать, конечно, что недостаточность собственного духовного опыта восполняется также при помощи других искусств и литературы. В связи с поисками «утерянного времени», конечно, немедленно вспоминается Пруст с его томами, озаглавленными «В поисках утраченного времени». Но ни одно из старых и «почтенных» искусств не имеет такой массовой аудитории, как кинематограф. Может быть, тот ритм, тот способ, которым кинематограф сообщает зрителю тот сконденсированный опыт, которым хочет поделиться автор, наиболее точно соответствует ритмам современной жизни с ее дефицитом времени? Может быть, даже точнее сказать, что кинематограф не столько динамичен в завоевании аудитории, сколько завоевывает аудиторию самой своей динамичностью? Но каждому ясно, что гигантская эта аудитория — всегда палка о двух концах. Ведь динамичность и развлекательность импонируют как раз самой инертной части публики.

В наше время реакция зрителей на тот или другой фильм, выходящий на экраны, принципиально отлична от впечатления, которые производили ленты 20-х и 30-х годов. Когда тысячи людей шли на «Чапаева» в России, на-

пример, то это впечатление, или, точнее, воодушевление, вызванное картиной, было тогда в полном и, как тогда казалось, естественном согласии с ее качеством: зрителям предлагалось как бы подлинное произведение искусства, но оно привлекало их на самом деле, потому что являлось новым и неосвоенным жанром.

Теперь же сложилась ситуация, при которой очень часто зритель предпочитает коммерческую чушь бергмановской «Земляничной поляне» или «Затмению» Антониони. Профессионалы в этом случае недоуменно разводят руками, часто заранее прогнозируя серьезным значительным работам, что они де- не будут иметь успеха у широкого зрителя...

В чем же здесь дело? В падении нравов или в оскудении режиссуры?

Просто теперь кинематограф существует и развивается в новых условиях, глубоко отличных от тех, к которым до сих пор нас достаточно произвольно отбрасывает память. То тотальное, захватывающее впечатление, которое ошеломило когда-то зрителей 30-х годов, объяснялось всеобщей радостью восторженных свидетелей *рождения нового искусства*, недавно обретшего к тому времени еще и звук. Само явление этого нового искусства, демонстрировавшего новую целостность, новую образность, вскрывающего неизведанные аспекты действительности, — поражало зрителей и не могло не превратить его в страстного поклонника фильма.

Менее двадцати лет отделяет нас от грядущего XXI века. За время своего существования, переживая спады и подъемы, кино прошло трудный и запутанный путь. Возникли сложные взаимоотношения между истинно художественными фильмами и коммерческой продукцией. Пропась между ними увеличивается с каждым днем. Хотя постоянно

рождаются картины, которые являются, без сомнения, ве-
хами в истории кинематографа.

Это связано с тем, что зрители стали дифференциро-
ванно относиться к фильмам, главным образом, в силу то-
го, что кино само по себе, как новое и оригинальное явле-
ние, давно уже не поражает их — а разнообразие духовных
запросов людей возрастает. У зрителей появились свои
симпатии и антипатии. Это значит, в свою очередь, что у
художников кино образуется своя аудитория, свой круг зри-
телей. Размежевание зрительских вкусов выражено порою
предельно резко. И в этом нет ничего дурного или опасно-
го: наличие эстетических пристрастий свидетельствует о
росте самосознания.

Режиссер, в свою очередь, более углубленно занимает-
ся интересующими его аспектами действительности. По-
являются верные зрители и любимые режиссеры — по-
этому не стоит сегодня ориентироваться и рассчитывать
на тотальный успех у зрителя, если, конечно, быть заин-
тересованными в том, чтобы кинематограф развивался
не как аттракцион, но как искусство. Более того, массо-
вый успех фильма сегодня заставляет подозревать его в
принадлежности не искусству, а так называемой массо-
вой культуре.

Сегодняшнее руководство советским кинематографом,
которое настаивает на том, что массовая культура живет и
развивается на Западе, а советские художники призваны
вершить «подлинное искусство для народа», — на самом де-
ле заинтересовано в создании фильма массового спроса и,
велеречиво рассуждая о развитии «подлинно реалистиче-
ских традиций» в советском кинематографе, на самом деле
исподволь поощряет к производству фильмы весьма дале-
кие от действительности и тех проблем, которыми на са-
мом деле живет народ. Кивая на успехи советского кино

30-х годов, они и сейчас мечтают о массовых аудиториях, всеми правдами и неправдами пытаются делать вид, что ничего не изменилось с тех пор во взаимоотношениях фильма и публики.

Но прошлого, к счастью, не вернуть — растет индивидуальное самосознание, достоинство собственных взглядов на жизнь. Кино благодаря этому развивается, усложняется его форма, втягивающая в себя все углубляющуюся проблематику, вскрывающая вопросы, объединяющие самых разных людей с разной судьбой, противоречивыми характерами и несхожими темпераментами. Сейчас невозможно представить себе единодушной реакции даже на самое, что называется, бесспорное явление искусства, глубокое, яркое и талантливое. Коллективное сознание, насаждавшееся новой социалистической идеологией, под натиском реальных жизненных сложностей уступает место личностному самосознанию. Условие контакта между художником и зрителем определяется сейчас возможностью целенаправленного диалога между ними, целесообразного, желанного и необходимого для обеих сторон. Художника объединяют с его зрителем общие интересы, склонности, близкие точки зрения на предмет, наконец, общий духовный уровень. В ином случае даже самые интересные в индивидуальном отношении собеседники рискуют наскучить друг другу, вызвать неприязнь и взаимное раздражение. Это нормальный процесс, и совершенно очевидно, что даже классики далеко не равновелики в субъективном опыте каждой отдельной личности.

Человек, способный наслаждаться искусством, сам, в силу своих пристрастий, ограничивает сферу своих любимых произведений. Кстати, всеядна оказывается как раз посредственность, не способная к собственному суждению и отбору. Для человека, развитого в эстетическом и

духовном смысле, не существует стереотипных, якобы «объективных» оценок. Кто эти судьи, поднявшиеся над миром ради «объективного» суда и оценки? Зато объективно существующая ситуация взаимоотношений художника со зрителем свидетельствует о том, что *субъективно* в искусстве оказываются заинтересованы *самые широкие слои людей*.

Произведения кинематографического искусства стремятся организовать в некий сгусток опыта, материализованного художником в его фильме. Следует стремиться только к одному, но парадокс состоит в том, что правда в искусстве неизбежно оборачивается той или иной формой условности. Хотя всегда в них как бы иллюзия правды — ее образ. Индивидуальность режиссера предопределяет определенную конфигурацию взаимоотношений его с миром. Индивидуальность предопределяет и ограничивает связь с миром, избирательность связей усугубляет субъективность мира, воспринимаемого художником.

Достигнуть *правды* кинематографического образа — это только слово, название мечты, констатация стремления, которое, однако, всякий раз, реализовавшись, продемонстрирует специфичность отбора, предпринятого режиссером, индивидуальное в его позиции. Стремиться же к *своей* правде (а другой, «общей» правды быть не может) — означает искать *свой* язык, *свою* систему выразительности, призванную оформить твои *собственные* идеи. Только фильмы разных режиссеров, собранные вместе, дадут некоторую относительно реальную и стремящуюся к полноте картину современного мира, его забот, волнений, проблем — воплотят в конечном итоге тот самый недостающий современному человеку обобщенный опыт, ради воплощения которого и живо искусство кино. Как, впрочем, и любой другой жанр искусства.

Должен сознаться, что до момента появления моей первой полнометражной работы «Иваново детство» ни я не чувствовал себя режиссером, ни кино не догадывалось о моем существовании.

К сожалению, вплоть до осознанной потребности в творчестве (уже после появления «Ивана») кино оставалось для меня настолько вещью в себе, что я с трудом представлял себе роль, к которой готовил меня мой учитель Михаил Ильич Ромм. Это было какое-то параллельное движение без мест соприкосновения и взаимовлияний. Будущее не соединялось с настоящим. Я не представлял себе своей духовной функции в дальнейшем. Я еще не видел той цели, которая достигается лишь в борьбе с самим собой и означает точку зрения на проблему, выраженную в определенном смысле раз и навсегда. В дальнейшем может меняться лишь тактика, цель же — никогда, ибо она означает этическую функцию.

Это был период накопления выразительных возможностей в профессиональном смысле, с одной стороны, и поиски предтеч, родителей, единой традиционной линии, которую бы я не смел оборвать из-за неграмотности и невежества — с другой. Я просто знакомился с предметом кино, в котором мне в будущем предстояло работать. Кстати, мой опыт лишний раз (и который раз!) доказывает невозможность *научить* быть художником посредством вуза. Для того чтобы им стать, недостаточно что-то выучить, приобрести профессиональные навыки и приемы. Более того, как сказано кем-то — чтобы хорошо писать, нужно забыть грамматику.

Человек, предпринявший попытку стать режиссером, рискует всей своей жизнью — и только он сам отвечает за этот риск. Так что риск этот должен быть осознанным поступком зрелого человека. Огромный же коллектив педагогов, «готовящий» художников, не может отвечать за годы,

принесенные в жертву и потерянные неудачником, пришедшим очень часто прямо со школьной скамьи. К набору учеников в так называемые творческие вузы нельзя относиться чисто прагматически — здесь возникает этическая проблема. Когда 80% учеников, обучавшихся «на режиссера» или «на актера», пополняют ряды профессионально непригодных людей, на всю жизнь втянутых в околокинематографическую орбиту. У подавляющего большинства таких неудачников не хватает сил бросить кино и овладеть другой профессией. Посвятив шесть лет изучению кино, людям трудно расстаться со своими иллюзиями.

В этом смысле появление первой генерации советских кинематографистов выглядит наиболее органичным. Их приход был ответом на призыв души и сердца. Это была не только удивительная, но и естественная по тем временам акция — в наше время многие не хотят понимать ее истинный смысл. Он заключается в том, что классическое советское кино делалось юношами, почти мальчиками, умевшими, однако, здраво оценивать смысл своих поступков и нести за них ответственность.

Тем не менее достаточно поучительным оказался вгиковский путь, исподволь подготавливающий мою сегодняшнюю оценку опыта, на котором мы учились. Как сказал Гессе в своей «Игре в бисер»: «Истина должна быть пережита, а не преподана. Готовься к битвам!»

Движение становится истинным, то есть способным превратить традицию в общественную энергию, лишь тогда, когда судьба этой традиции, тенденция ее развития и движения совпадают с объективной логикой (пусть даже обгоняя ее) развития общества.

В этой связи стоит еще раз упомянуть здесь и о «Рублеве», которому в качестве эпитафии вполне могла бы быть предпослана только что приведенная фраза из Гессе.

По существу концепция характера Андрея Рублева выстраивается по схеме возвращения «на круги своя», которая, надеюсь, возникает в фильме достаточно произвольно из более или менее естественно и органично воссоздаваемого на экране «свободного» течения жизни. История жизни Рублева для нас, по существу, история *преподанной*, навязанной концепции, которая, сгорев в атмосфере живой действительности, восстает из пепла как совершенно новая, только что открытая истина.

Воспитываясь в Троице-Сергиевой лавре под крылом Сергия Радонежского, нетронутый жизнью Андрей усвоил основной девиз: любовь, единство, братство. Во время междоусобных смут, братоубийственных столкновений и под пятой татар лозунг этот, инспирированный действительностью и политической прозорливостью Сергия, выражал необходимость объединения, централизации перед лицом татаро-монгольского ига как единственную возможность выжить, чтобы завоевать национальное и религиозное достоинство и независимость.

Юный Андрей воспринимал эти идеи умозрительно — он был просто воспитан на них, как говорится, «натаскан».

Выйдя из стен Троицкого монастыря, он сталкивается с неожиданной, неизвестной и поистине страшной действительностью. Трагизм этого времени может быть объяснен лишь созревшей необходимостью перемен.

Легко себе представить, как неподготовлен был Андрей к столкновению с жизнью, защищенный от нее условной монастырской стеной, искажающей ту действительную перспективу жизни, которая раскинулась далеко за ее пределами... И только пройдя по кругам страдания, *приобщившись к судьбе своего народа*, Андрей, потерявший веру в несовместимую с реальностью идею добра, снова приходит к тому, с чего начал. К идее любви, добра, братства. Но уже

шкурой прочувствовав великую, высшую ее правду, выразившую чаяния замученного народа.

Традиционные истины остаются истинами только тогда, когда они подтверждаются собственным опытом... Вспоминая студенческие годы, годы подступа к профессии, которой я, видимо, обречен заниматься всю жизнь, и в свете моей теперешней нелегкой жизни, студенческие годы с их опытом кажутся мне довольно странными...

Мы много работали «на площадке», то есть практически занимались упражнениями в режиссуре и актерском исполнении в студенческих аудиториях, много писали, подготавливая для себя сценарии учебных работ. Но вот фильмов мы смотрели недостаточно — а теперь, насколько я знаю, вгиковцы смотрят их еще меньше — педагоги и начальство опасаются за дурное влияние западного кинематографа, который молодые студенты могут воспринимать недостаточно критично... Это нонсенс: невозможно понять, как возможно обучаться кинематографическим профессиям, минуя опыт современного мирового фильма. Это в конечном счете приводит к тому, что студенты изобретают велосипед. Можно ли представить себе живописца, не бывавшего в музеях или мастерских своих коллег, писателя, не читающего книг? Кинематографиста, не смотрящего фильмов? Пожалуйста — он перед вами: студент ВГИКа, который почти лишен возможности следить за достижениями мирового кинематографа, обучаясь в стенах института.

Я до сих пор помню первый фильм, который мне удалось посмотреть в институте накануне вступительных экзаменов, — «На дне» Ренуара, фильм, сделанный по мотивам М.Горького. От просмотра осталось какое-то странное загадочное впечатление и ощущение чего-то запретного, ки-

лейного и неестественного. Пепла играл Жан Габен, а Барона Луи Жуве.

Мое метафизически-созерцательное состояние как-то вдруг изменилось к четвертому курсу. В нас бурлили силы, и вся наша энергия была направлена на производственную практику, а затем на преддипломную работу, которую я снимал в режиссерском соавторстве с Александром Гордоном: мы учились на одном курсе. Это была относительно большая картина, осуществлявшаяся на средства учебной киностудии института и Центрального телевидения, — разминирование саперами склада с немецкими боеприпасами, оставшимися со времен войны.

Сняв ее по собственному, увы, совершенно беспомощному сценарию, я никак не почувствовал, что приближаюсь к пониманию того, что называется кинематографом. Беда осложнялась тем, что, снимая эту работу, нас все время тянуло к полнометражному, то есть, как нам вполне ошибочно казалось тогда, «настоящему» фильму. На самом деле снять короткий фильм едва ли не труднее полнометражного — здесь необходимо безупречное ощущение формы. Но нас обуревали в те времена в первую очередь производственно-организационные амбиции, тогда как концепция фильма как *произведения искусства* ускользала и не давалась в руки. Поэтому мы не сумели использовать работу над короткометражкой для определения своих эстетических задач...

Но даже теперь я не теряю надежды, что когда-нибудь мне еще удастся снять короткометражный фильм: на этот случай в моей записной книжке есть даже некоторые заметки. Вот, например, одна из них: стихотворение моего отца, поэта Арсения Александровича Тарковского, которое должен был бы читать мой отец. Должен был бы! Только увидимся ли мы теперь с ним когда-нибудь?..

Вот это стихотворение:

Я в детстве заболел
 От холода и страха. Коржу с губ
 Сдеру – и губы облизну; запомнил
 Прохладный и солоноватый вкус.
 А все иду, а все иду, иду,
 Сижу на лестнице в парадном, греюсь,
 Иду себе в бреду, как под дуду
 За крысоловом в реку, сяду – греюсь
 На лестнице; и так знобит и эдак.
 А мать стоит, рукою манит, будто
 Невдалеке, а подойти нельзя:
 Чуть подойду – стоит в семи шагах,
 Рукою манит; подойду – стоит
 В семи шагах, рукою манит,
 Жарко
 Мне стало, расстегнул я ворот, лег, –
 Тут затрубили трубы, свет по векам
 Ударил, кони поскакали, мать
 Над мостовой летит, рукою манит –
 И улетела...
 И теперь мне снится
 Под яблонями белая больница,
 И белая под горлом простыня,
 И белый доктор смотрит на меня,
 И белая в ногах стоит сестрица
 И крыльями поводит. И остались.
 А мать пришла, рукою поманила –
 И улетела...

А это изобразительный ряд, который мне давно грезил
 ся в связи с этим стихотворением:

Кадр 1. Общий дальний. Город, снятый сверху, осенью или в начале зимы. Медленный наезд трансфокатором на дерево, стоящее у оштукатуренной монастырской стены.

Кадр 2. Крупный. Панорама вверх, одновременный наезд трансфокатором. — Луга, трава, мох, снятые крупно, должны выглядеть как ландшафт. С самого первого кадра слышен шум — резкий, назойливый — города, который затихает совершенно к концу второго кадра.

Кадр 3. Крупно. — Костер. Чья-то рука протягивает к угасающему пламени старый измятый конверт. Вспыхивает огонь. Панорама вверх. — У дерева, глядя на огонь, стоит отец (автор стихотворения). Затем он нагибается, видимо, для того, чтобы поправить огонь. Перевод фокуса на общий план. — Широкий осенний пейзаж. Пасмурно. Далеко, среди поля, горит костер. Отец поправляет огонь. Выпрямляется и, повернувшись, уходит от аппарата по полю. Медленный наезд трансфокатором до среднего плана сзади. — Отец продолжает идти.

Наезд трансфокатором с тем, чтобы идущий оказывался все время на одной и той же крупности. Затем он, постепенно поворачивая, оказывается расположенным к аппарату в профиль.

Отец скрывается за деревьями. А из-за деревьев, двигаясь в том же направлении, появляется его сын. Постепенно наезд трансфокатором на лицо сына, который в конце кадра двинется почти на аппарат.

Кадр 4. С точки зрения сына. — Движение аппарата вверх (ПНР) с приближением трансфокатором — дороги, лужи, жухлая трава. Сверху в лужу, кружась, падает белое перо.

(Это перо я потом использовал в «Ностальгии».)

Кадр 5. Крупно. Сын смотрит на упавшее перо, затем вверх на небо. Нагибается, выходит из кадра. Перевод фокуса на общий план. — Сын на общем плане поднимает пе-

ро и идет дальше. Скрывается за деревьями, из-за которых, продолжая его путь, появляется внук поэта. В руке у него белое перо. Смеркается. Внук идет по полю... Наезд трансфокатором на крупный план внука в профиль, который вдруг замечает что-то за кадром и останавливается. Пано-рама по направлению его взгляда. На общем плане на опушке темнеющего леса — ангел. Смеркается. Затемнение с одновременной потерей фокуса.

Стихи же должны звучать приблизительно с начала третьего кадра вплоть до конца четвертого. Между костром и упавшим пером. Почти одновременно с концом стихотворения, может быть, немного раньше начинает звучать конец финала «Прощальной симфонии» Гайдна, который заканчивается вместе с затемнением.

Правда, если бы мне на самом деле пришлось снимать эту картину, то, едва ли она была бы на экране в том виде, в каком она занесена в записную книжку: не могу согласиться с Рене Клером, сказавшим однажды, что «мой фильм уже придуман, теперь осталось только его снять». В моем случае воплощение написанного сценария на пленке происходит иначе. Мне, пожалуй, не приходилось ловить себя на том, чтобы первоначальный замысел картины изменялся в самом своем существе от замысла к воплощению. Изначальный толчок, спровоцировавший появление той или иной картины, остается неизменным, требуя своего завершения в работе. Однако в процессе съемок, монтажа, озвучания продолжают выкристаллизовываться более точные формы замысла, вся образная структура фильма до последнего момента для меня всегда неокончательна. Процесс создания любого произведения состоит из борьбы с материалом, который художник старается преодолеть во имя полной и совершенной реализации своей главной мысли, живущей в ее первом непосредственном ощущении.

Только бы не расплескать главное в процессе работы, ради чего и задумывался весь фильм!... Тем более когда замысел воплощается кинематографическими средствами, то есть используются образы самой действительности: ведь замысел должен оживать во плоти фильма только в непосредственном соприкосновении с реальностью предметного мира.

Самая страшная, с моей точки зрения, губительная для будущего фильма тенденция состоит в том, чтобы стараться в своей работе точно соответствовать написанному на бумаге, переносить на экран заранее придуманные, часто лишь умозрительные конструкции. Эту нехитрую операцию способен произвести любой ремесленник-профессионал. Природа же живого творчества требует вкуса к непосредственному наблюдению за переменчивым вещественным миром, находящимся в непрестанном движении.

Живописец с помощью красок, литератор — слов, а композитор — звуков ведут борьбу, тяжелую, изнурительную и последовательную, за овладение материалом, лежащим в основу их произведений.

Кино же родилось, как способ зафиксировать само *движение* реальности в ее фактографически-конкретной временной неповторимости, вновь и вновь воспроизведенное мгновение, мгновение за мгновением в его изменчивой текучести, которой мы оказываемся в состоянии овладеть, запечатлевая этот миг на пленке. Этим обусловлены средства кино. Авторский замысел становится живым человеческим свидетельством, волнующим и интересным для зрителя только тогда, когда мы сумеем «окунуть» его в поток стремительно убегающей действительности, закрепляемой нами в осязаемой конкретности каждого представленного мгновения, в его фактурной и эмоциональной неповторяе-

мости и уникальности... Иначе фильм обречен — он состарится и умрет, еще не родившись...

После того как был закончен фильм «Иваново детство», я впервые ощутил, что кино где-то рядом. Как в игре «горячо—холодно», как ощущаешь присутствие человека в темной комнате, даже если тот затаивает дыхание и не дышит. Оно было где-то рядом. Я понял это по собственному волнению, похожему на беспокойство охотничьей собаки, взявшей след. Произошло чудо: фильм получился! Теперь от меня требовалось совсем другое. Я должен был понять, что такое кино.

Тут-то и возникла идея Запечатленного Времени. Идея, которая позволила мне начать конструировать концепцию, рамки которой ограничивали бы мою фантазию в поисках формы и образных решений. Концепцию, которая бы и развязывала мне руки, и дала возможность отсекать все ненужное, чуждое и необязательное. Когда бы сам собою решался вопрос, что необходимо фильму, а что ему противопоказано.

Я знаю теперь уже двух режиссеров, которые работали в жестких, но добровольных шорах, помогающих им создать истинную форму для воплощения своего замысла, — это ранний Довженко («Земля») и Брессон («Дневник сельского священника»). Но Брессон, может быть, единственный человек в кино, который достиг полного слияния своей практики с предуготованной им самой концепцией, теоретически оформленной. Я не знаю в этом смысле более последовательного художника. Его главным принципом было разрушение так называемой «выразительности» в том смысле, что он хотел сломать границу между образом и реальной жизнью, или, другими словами, саму реальную жизнь заставить звучать образно и выразительно. Никакой специальной подачи материала, никакого педалирования,

никакого заметного глазу нарочитого обобщения. Словно именно о Брессоне сказал Поль Валери: «Совершенство достигает лишь тот, кто отказывается от всяческих средств, ведущих к сознательной утрировке». Видимость скромного и простодушного наблюдения за жизнью. Чем-то этот принцип близок к восточному искусству дзенского толка, где наблюдение за жизнью парадоксальным образом переплавляется в нашем восприятии в высшую художественную образность. Может быть, только у Пушкина еще соотнесение формы и содержания так волшебно, так божественно органично. Но Пушкин, точно Моцарт: творил, как дышал, не конструируя никаких принципов по этому поводу. А вот Брессон наиболее последовательно, цельно и монолитно соединил в своем творчестве и теорию и практику в кинематографической поэзии.

Определенность и трезвость взгляда на условия своей задачи помогает находить точный эквивалент своим мыслям и ощущениям без экспериментов.

Эксперимент! Сказать еще — поиск! Может ли такое понятие, как эксперимент, иметь отношение, ну, скажем, к поэту, написавшему такие строки:

*На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла:
Печаль моя полна тобою.
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мутит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может...*

Нет ничего бессмысленнее слова «поиск» применительно к произведению искусства. Им прикрывается бессилие, внутренняя пустота, отсутствие истинного твор-

ческого сознания, ничтожное тщеславие. «Ищущий художник» — какая за этими словами мещанская амнистия убожества! Искусство — не наука, чтобы позволять себе ставить эксперимент. Когда эксперимент остается лишь на уровне эксперимента, а не интимным этапом, преодолеваемым художником на пути к законченному произведению, — тогда остается недостигнутой сама цель искусства. Небезынтересное соображение по этому поводу принадлежит тому же Валери в эссе «У Дега»:

Они (некоторые из современных Дега живописцев. — А. Т.) смешали упражнения с творчеством и превратили в цель то, что должно быть только средством. Это и есть «модернизм» (курсив мой. — А.Т.). «Закончить» произведение — значит скрыть все, что показывает или раскрывает его производственные моменты. Художник (согласно этому устаревшему требованию) должен себя утверждать только своим стилем и должен доводить свое усилие до того предела, когда работа уничтожает самый след работы. Но когда забота о мгновении и личном постепенно стала побеждать мысль о самом произведении и его длительном бытии, — требование законченности стало представляться не только личным и стеснительным, но и противоречащим «правде», «чуткости» и проявлению «гениальности». Личное стало казаться самым существенным — даже для публики! набросок стал равнозначен картине.

Действительно, искусство второй половины XX века потеряло тайну. В наше время художник захотел мгновенного и полного признания — немедленной платы за то, что совершается в области духа. Поражает в этом контексте судьба Кафки, не напечатавшего при жизни ни одного произведения и завещавшего своему душеприказчику уничтожить написанное им. По своей душевной организации в нравст-

венном смысле Кафка принадлежит прошлому. Поэтому он так и страдал, не способный соответствовать своему времени. А так называемое современное искусство чаще всего фикция, ибо ошибочно полагать, что метод может стать смыслом и целью искусства. Демонстрацией этого своего метода с каким-то необузданным эксгибиционизмом занимаются большинство художников нашего времени.

Проблема авангарда тоже возникла в XX веке — тогда, когда искусство постепенно теряло свою духовность. Хуже всего сейчас в этом смысле обстоит дело с современным изобразительным искусством: почти сплошь и категорически бездуховным. Принято думать, что подобное положение вещей отражает состояние обездуховленного общества. Если на уровне простой констатации этого трагического положения — то я согласен: да! отражает! Но не на уровне искусства, призванного преодолевать бездуховность — совершать эту констатацию опять-таки на духовном уровне, как это делал, например, Достоевский, первый выразивший эту болезнь наступающего века с гениальной силой!

Понятие авангарда в искусстве лишено всякого смысла. Я могу понять, что это означает применительно к спорту, например. Но 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?

Об эксперименте и поиске, как правило, больше всего говорят в связи с авангардом. Но что значит эксперимент в искусстве? Попробовать и посмотреть, что получится? Но если не получилось, то и смотреть не на что: это частная проблема неудачника. Ибо произведение искусства несет в себе эстетическую и мировоззренческую цельность и завер-

шенность — это организм, способный жить и развиваться по своим законам. Можно ли говорить об эксперименте при рождении ребенка? Это и безнравственно, и бессмысленно.

А может быть, об авангарде и эксперименте заговорили те, кто не способны были отделить зерна от плевел? И попросту терялись перед новыми эстетическими структурами и, заблудившись в действительных находках и свершениях, не способные найти свой критерий, подверстывали под эти определения все, что выходило за рамки привычного и понятного для них — на всякий случай, чтобы не ошибиться? Смешно, что когда Пикассо спросили о его «поиске», то он ответил остроумно и точно, явно раздраженный вопросом: «Я не ищу, я нахожу».

Действительно, может ли понятие поиска ассоциироваться, скажем, с такой величиной, как Лев Толстой: старик, видите ли, искал! Смешно! Хотя некоторые советские искусствоведы почти так и говорят, указывая на его «заблуждения» в связи с «богоискательством» и «непротивлением злу насилием», — не там, значит, искал...

Поиск как процесс (иначе его понимать нельзя) имеет такое же отношение к целокупности произведения, как блуждание по лесу с лукошком в поисках грибов к уже найденному и собранному в лукошко. Только второе, то есть полное лукошко, и есть произведение искусства: содержимое лукошка есть реальный и безусловный результат, а «блуждание по лесу» остается личным делом любителя прогулок и свежего воздуха. Обман на этом уровне равносильен злему умыслу. «Дурная привычка принимать метонимию за открытие, метафору за доказательство, словоизвержение за поток капитальных знаний, а себя самого за пророка — это зло рождается вместе с нами», — саркастически замечает все тот же Валери во «Введении в систему Леонардо да Винчи».

Тем более затруднены «поиски» и «эксперименты» в кинематографе. Тебе выдается пленка, аппаратура — и давай фиксируй на пленку то главное, ради чего делаешь фильм.

Замысел картины, ее цель должны быть известны режиссеру с самого начала. Здесь я уже не говорю о том, что никто не станет платить за неопределенные поиски. Как бы то ни было, неизменным остается только одно: сколько бы художник ни искал — это остается его частным, сугубо личным делом, с момента фиксации его поисков на пленке (пересъемки редки, и на производственном языке они означают — брак!), то есть с момента объективизации его замысла, предполагается, что художник уже *нашел* то, о чем он хочет рассказать зрителю средствами кино, а не блуждает в потемках поисков.

О замысле и формах его воплощения в фильме мы еще будем говорить подробно в следующей главе. Но пока необходимо коснуться другого распространенного вопроса «быстрого старения фильма», полагаемого его сущностным атрибутом. Об этом необходимо говорить в связи с вопросом «нравственной цели картины».

Абсурдно говорить, что устарела «Божественная комедия» Данте. Но фильмы, казавшиеся несколько лет назад крупными событиями, вдруг, неожиданно оказываются беспомощными, неумелыми, почти школярскими. В чем же здесь дело? Я вижу главную причину в том, что кинематографист, как правило, не отождествляет акт своего творчества с *поступком*, жизненно важным для себя предприятием, с нравственным усилием. Стареют *намерения* быть выразительным, современным. Нельзя им стать, если ты им не являешься.

В искусствах, насчитывающих десятки веков своего существования, нет ничего естественнее и органичнее для художника, чем воспринимать себя не просто рассказчи-

ком или интерпретатором, но, прежде всего, *личностью*, решившейся с максимальной искренностью оформить для людей свою истину о мире. А кинематографистов зачастую губит ощущение своей второсортности.

Впрочем, я даже нахожу этому объяснение. Кинематограф только ищет еще специфику своего языка, он лишь приближается к ее постижению. Движение на пути осознания кинематографом самого себя изначально тормозится его двусмысленным положением существования между искусством и фабрикой, первородным грехом его греховного ярмарочного происхождения.

Вопрос специфики киноязыка непрост, неясен еще даже профессионалам. Так, говоря о современном и несовременном киноязыке, мы часто подменяем его набором модных сегодня формальных приемов, к тому же частенько заимствованных из смежных искусств. Тут мы мгновенно попадаем в плен сиюминутных, временных и случайных предрассудков. Тогда оказывается возможным говорить, например, что сегодня «ретроспекция — последнее слово новизны», а завтра столь же амбициозно заявлять, что «всякий сдвиг во времени — отсталость, вчерашний день кино, тяготеющего ныне к классически последовательно развивающимся сюжетам». Но разве может тот или иной прием устареть сам по себе или сам по себе соответствовать духу времени? Наверное, все-таки в первую очередь следует понять, *что* хочет сказать автор, и лишь в связи с этим выяснить, *почему* он обращается к той или иной форме. Возможно, конечно, некритическое, эпигонское заимствование приемов, но тогда наш разговор выходит за пределы проблемы искусства, внедряясь в область подделок и ремесленничества.

Конечно, приемы кино, как и любого другого искусства, меняются. Как я уже упомянул, первые зрители кинемато-

графа в панике бежали из зала при виде движущегося на них с экрана паровоза и вопили от ужаса, воспринимая крупный план, как отрезанную голову, — сегодня эти приемы сами по себе ни у кого не вызывают специальных эмоций, и мы, как общеупотребимые знаки препинания, используем то, что вчера казалось ошеломляющим открытием. Правда, при этом никому не приходит в голову толковать о том, устарел ли крупный план...

Но открытие в области языка, прежде чем стать общеупотребимым, должно явиться как *естественная и единственная* возможность художника средствами своего языка максимально полно приблизиться к передаче *своего* мироощущения. Художник не ищет приемы сами по себе ради эстетики, а вынужден в муке изобретать средства, способные адекватно сформулировать авторское отношение к действительности.

Инженер изобретает машины, руководствуясь насущными потребностями человека — он хочет облегчить людям труд и тем самым жизнь. Но, как говорится, не хлебом единым... Можно сказать, что художник расширяет свой арсенал для того, чтобы облегчить людям общение, то есть возможность понимания друг друга на самом высоком интеллектуальном, эмоциональном, психологическом, смысловом уровне. Поэтому можно сказать, что усилия художника также направлены к тому, чтобы улучшить, усовершенствовать жизнь, облегчить взаимопонимание людей.

Иное дело, если художник далеко не всегда бывает прост и ясен, — отсюда возникают естественные сложности в его рассказе о себе и своих размышлениях о жизни, иногда не очень легко доступные пониманию. Но общение всегда требует усилий. Вне усилия, вне страстного желания — постижение одного человека другим попросту невозможно.

В таком случае открытие в области метода становится открытием человека, обретшего дар речи. И здесь можно говорить о рождении образа, то есть откровении. А те средства, которые были изобретены вчера, чтобы пове­дать о выстраданной, выношенной правде, — завтра вполне могут стать и становятся зачастую расхожим стереотипом.

Если ловкий ремесленник рассказывает о постороннем ему предмете на самом высоком уровне современного изло­жения, если он не глуп и наделен определенным вкусом, то он может ввести зрителя в заблуждение. Но все-таки прехо­дящее значение фильма довольно скоро становится оче­видным. Время рано или поздно неумолимо разоблачит то, что не выражает взглядов неповторимой личности. Ведь творчество не просто способ оформления объективно су­ществующей информации, требующей некоторых профес­сиональных навыков. Оно является, в конце концов, самой формой существования человека, уникальным, единствен­но возможным для него способом выражения. И разве при­ложимо вялое слово «поиск» к вечно требующему нечело­веческих усилий преодолению немоты!

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...

Томас Манн
«Волшебная гора»

Наивно предполагать, что в этой главе я попытаюсь сформулировать такое понятие, как *художественный образ*, в определенном тезисе, легко произносимом и усваиваемом. Это невозможно и нежелательно одновременно. Я могу только сказать, что для меня очевидно — образ устремляется в бесконечность и ведет к Богу. И даже то, что называется «идеей» образа в ее действительной многомерности и многозначности, принципиально невозможно выразить словами. Саму идею бесконечности нельзя выразить словами — это делает искусство. Когда я выражаю мысль в искусстве, то это означает, что я нахожу некоторую форму, кото-

рая бы максимально адекватно выражала ту идею, которая составляет мой мир, мои стремления к моему идеалу..

В этой главе я только постараюсь осмыслить рамки возможной системы, которую принято называть образной, в рамках которой я чувствую себя органично и свободно.

Бросив даже мимолетный взгляд назад, на ту жизнь, которая остается за тобою, вспоминая даже не самые яркие минуты прошлого, все-таки всякий раз поражаешься *уникальности* тех событий, в которых ты принимал участие, *неповторимости* тех характеров, с которыми ты сталкивался. Интонация уникального доминирует в каждом мгновении существования — уникален сам принцип жизни, который художник всякий раз заново старается осмыслить и воплотить, тщетно надеясь всякий раз на исчерпывающий образ Истины и Правды человеческого существования. Красота — в самой жизненной правде, если она вновь освоена и преподнесена художником со всей своей искренностью и неповторимостью.

Человек более или менее чуткий всегда отличит правду от вымысла, искренность от фальши, органичность от манерности в поведении. Существует некий фильтр, возникающий в восприятии на основании жизненного опыта, который мешает испытывать доверие к явлениям с нарушенной структурой связей. Намеренно нарушенной или невольно: от неумелости.

Есть люди, неспособные лгать. Иные лгут вдохновенно и убедительно. Третьи не умеют, но не могут не лгать. И лгут бездарно и безнадежно. В предлагаемых обстоятельствах — то есть особо точного соблюдения логики жизни — лишь вторые ощущают биение правды и способны вписываться в капризные изгибы правды жизни почти с геометрической точностью.

Образ — нечто неделимое и неуловимое, зависящее от нашего сознания и материального мира, который он стре-

мится воплотить. Если мир загадочен, то и образ загадочен. Образ — это некое уравнение, обозначающее отношение правды и истины к нашему сознанию, ограниченному эвклидовым пространством. Несмотря на то что мы не можем воспринимать мироздание в его целостности. Образ способен выразить эту целостность.

Образ — это впечатление от истины, на которую нам было дозволено взглянуть своими слепыми глазами. Воплощенный образ будет правдивым, если в нем постигаются связи, выражающие правду и делающие его уникальным и неповторимым, как сама жизнь в ее даже самых простых проявлениях.

Вячеслав Иванов в своих рассуждениях о символе такими словами высказывал свое отношение к нему (то, что он называет символом, я отношу к образу):

Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине... Он — органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом.

Образ как наблюдение... Как тут снова не вспомнить японскую поэзию?!

В ней меня восхищает решительный отказ даже от намека на тот конечный смысл образа, который, как шарада, постепенно бы поддавался расшифровыванию. Хокку выращает свои образы таким способом, что они не означают ничего, кроме самих себя, одновременно выражая так много, что невозможно уловить их конечный смысл. То есть: образ

ее тем точнее соответствует своему предназначению, чем невозможней втиснуть его в какую-либо понятийную умозрительную формулу. Читающий хокку должен раствориться в ней, как в природе, погрузиться в нее, потеряться в ее глубине, как в космосе, где не существует ни низа, ни верха.

Вот, например, хокку Басе:

*Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.*

Или:

*Срезан для крыши камыш.
На позабытые стебли
Сыплется мягкий снежок.*

А вот еще:

*Откуда вдруг такая лень?
Едва меня сегодня добились...
Шумит весенний дождь.*

Какая простота, точность наблюдения! Какая дисциплинированность ума и благородство воображения! Эти строки прекрасны в неповторимости выхваченного и остановленного мгновения, падающего в вечность.

Японские поэты умели в трех строчках наблюдения выразить свое отношение к действительности. Они не просто ее наблюдали, но несуетно и несуетливо искали ее вечный смысл. Чем точнее наблюдение, тем оно уникальнее. И чем оно уникальнее, тем ближе к образу. Достоевский в свое время замечательно точно говорил о том, что жизнь фантастичнее любого вымысла!

Наблюдение тем более первооснова кинематографического образа, который изначально связан с фотографичес-

ким изображением. Кинообраз воплощается в трехмерном, доступном глазу измерении. Но тем не менее далеко не всякая кинематографическая фотография может претендовать на то, что она дает некий образ мира, — она чаще всего описывает лишь его конкретность. Фиксация натуралистических фактов совершенно недостаточна для того, чтобы создать кинематографический образ. Образ в кино строится на умении *выдать за наблюдение свое ощущение* объекта.

Обратимся к прозе и вспомним финал толстовской «Смерти Ивана Ильича». Недобрый, ограниченный человек, имеющий скверную жену и дурную дочь, умирая от рака, хочет просить у них перед смертью прощения. В этот момент, совершенно неожиданно для самого себя, он ощущает в душе такую доброту, что близкие его, озабоченные только тряпками и балами, бесчувственные и бессмысленные, вдруг представляются ему глубоко несчастными, достойными лишь жалости и всяческого снисхождения. В свои последние мгновения, умирая, ему кажется, что он ползет по какой-то длинной, мягкой, похожей на кишку черной трубе... Вдалеке как будто мерцает свет, он продирается к нему и никак не может преодолеть этот последний рубеж, разделяющий жизнь от смерти. У постели стоят его жена и дочь. Он хочет сказать им: «Простите», а вместо этого в последнее мгновение произносит: «Пропустите»...

Можно ли этот потрясающий нас до самых глубин образ трактовать как-то однозначно? Он связан с неизъяснимо глубокими нашими ощущениями и напоминает нам о наших собственных переживаниях и воспоминаниях. И потрясает, переворачивает душу как откровение. Простите за банальность, но все это настолько похоже на жизнь и на правду, о которой мы догадывались, что способно конкурировать с иными уже пережитыми или интимно воображаемыми обстоятельствами. Это узнавание, по аристотелев-

ской концепции, знакомого нам и выраженного для нас гением. Оно обретает разную глубину и многомерность в зависимости от духовного уровня воспринимающего.

А вот и «Портрет молодой женщины с жемчужным ожерельем» Леонардо, использованный в моем фильме «Зеркало» в сцене короткого свидания отца, приехавшего с войны, со своими детьми.

Образы, создаваемые Леонардо, всегда поражают двумя вещами. Удивительной способностью художника рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны — надмирностью взгляда, свойственного таким художникам, как, например, Бах или Толстой. И другое — что они воспринимаются в двояко-противоположном смысле одновременно. Невозможно выразить то окончательное впечатление, которое производит на нас этот портрет. 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, точно дьявольское. Но дьявольское — отнюдь не в притягательно-романтическом смысле. Просто — лежащее по ту сторону добра и зла. Это обаяние с отрицательным знаком: в нем есть что-то почти дегенеративное и... прекрасное. В «Зеркале» нам этот портрет понадобился для того, чтобы, с одной стороны, найти меру вечного в протекающих перед нами мгновениях, а, с другой стороны, чтобы сопоставить этот портрет с героиней: подчеркнуть как и в ней, так и в актрисе Тереховой эту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно.

Если попробовать разложить портрет Леонардо на составляющие его элементы, то это попросту не принесет никаких плодов. Или, во всяком случае, это ничего не объяснит. И сама сила эмоционального воздействия, оказывае-

мого на нас изображением этой женщины, зиждется на этой самой «невозможности предпочесть» в ней нечто законченно-определенное. Нельзя выхватить деталь из контекста целого, предпочесть одно мгновение впечатления другому и закрепить его для себя окончательно — обрести некое равновесие в отношении к представленному нам образу. Он открывает перед нами возможность взаимодействия с бесконечностью, улавливателем которой и является истинный художественный образ в своем высоком назначении... В бесконечность — с радостной, захватывающей поспешностью — устремляются наш разум и чувства.

Подобное ощущение вызвано целокупностью образа — он воздействует на нас именно этой своей невозможностью быть разъятым. Сам по себе вычлененный компонент мертв или, может быть, напротив — в каждой своей, сколь угодно малой составляющей он обнаруживает те же самые свойства, что и целое законченное произведение. А свойства эти возникают из противоположных начал, смысл которых, будто в сообщающихся сосудах, переливается из одного в другой: лицо женщины, изображенной Леонардо, одухотворено высокой мыслью и в то же время она может казаться вероломной, приверженной низменным страстям. Портрет дает нам возможность увидеть в нем бесконечно много, — постигая его суть, вы будете блуждать по нескончаемым лабиринтам, не находя из них выхода. Вы почувствуете истинное наслаждение, ощущая, что неспособны его исчерпать, постигнуть до конца. Истинный художественный образ пробуждает в воспринимающем единовременное переживание в нем сложнейших, противоречивых, порою даже взаимоисключающих чувств.

Невозможно уловить момент, когда положительное в нем переходит в свою противоположность, а отрицательное устремляется к позитивному. Бесконечность — имма-

нентно присуща самой структуре образа, но в жизненной практике человек непременно предпочитает одно другому, отбирает, ставит произведение искусства в контекст *своего* личного опыта. А так как в своей деятельности каждый неизбежно тенденциозен, то есть отстаивает свою собственную правду и в большом и в малом, то, приспособливая искусство к своим насущным потребностям, начинает толковать художественный образ в соответствии со своей «выгодой». Он ставит произведение в свойственные ему жизненные контексты, сопрягает его с определенными смысловыми формулами. Ибо шедевры амбивалентны и дают основания для самых разных толкований.

Мне всегда претит намеренная тенденциозность, идеологичность, внедряемая художником в его образную систему. Во всяком случае, я сторонник того, чтобы приемы, используемые художником, не были заметны. И я сам иногда очень сожалею о некоторых кадрах, оставленных мною в моих собственных картинах, — теперь, мне кажется, это были компромиссы, возникшие в результате непоследовательности. Я бы с удовольствием, если бы не было так поздно, прокорректировал сцену с петухом в моем фильме «Зеркало», хотя многим зрителям именно эта сцена казалась весьма впечатляющей. Но это оттого, что я сыграл здесь со зрителями «в поддавки».

В эпизоде, когда замученная героиня фильма в каком-то полубоморочном состоянии решалась рубить или не рубить голову петуху, ее крупный план, заключающий сцену, мы сняли рапидом на 90 кадров в подчеркнуто неестественном освещении. Поскольку воспроизведение на экране этого кадра оказывается замедленным, то возникает ощущение раздвижения временных рамок — мы как бы погружаем зрителя в ее состояние — тормозим мгновение этого состояния, акцентируем его. Это очень плохо, потому что кадр

начинает нести в себе чисто литературный смысл. Мы деформируем актрисе лицо, независимо от нее самой, как бы играя за нее. Мы педалируем, «выжимаем» нужную нам эмоцию режиссерскими средствами. Ее состояние оказывается слишком понятным, легко читаемым. А в состоянии человека, выраженном актером, всегда должна быть какая-то недоступная тайна.

Могу привести для сравнения пример удачного использования приема того же рода в том же «Зеркале»: в сцене типографии некоторые кадры также сняты рапидом, но на этот раз едва-едва заметным. Мы старались действовать деликатно и осторожно, чтобы зритель не почувствовал приема. Чтобы у него просто возникло какое-то неясное ощущение странности. Мы не старались, снимая рапидом, подчеркнуть здесь какую-то мысль. Мы хотели выразить состояние души, не прибегая к актерским средствам.

В связи с этим приходит в голову эпизод из «Трона в крови» по шекспировскому «Макбету». Как решает Куросава сцену, где Макбет заблудился в тумане. Режиссер более низкого класса, конечно, заставил бы актера метаться в поисках направления, наткнуться в тумане на деревья. А что делает гениальный Куросава? Он находит для этой сцены место с характерным, запоминающимся деревом. Всадники едут по кругу трижды, чтобы мы наконец поняли, снова увидев означенное дерево, что они едут мимо того же самого места, и поняли, что они заблудились. Всадники же продолжают оставаться в неведении по поводу того, что они давно сбились с пути. С точки зрения решения самой идеи пространства Куросава демонстрирует здесь высочайший уровень поэтического мышления, выражаясь просто, без всякой вычурности и претензий. Что, кажется, может быть проще, чем поставить камеру и трижды проследить путь персонажей по кругу?

Словом, образ — это не тот или иной *смысл*, выраженный режиссером, но целый мир, который отражается в капле воды.

В кино не существует технической проблемы выражения, если вы точно знаете, что сказать, если вы видите изнутри каждую клеточку своей картины и точно ощущаете ее. Например, в сцене, где героиня «Зеркала» случайно встречается с незнакомцем, роль которого исполнял Соловцов, нам было важно после его ухода протянуть как бы ниточку, соединяющую этих по видимости случайно столкнувшихся людей. Если бы, уходя, он просто оглянулся на героиню и выразительно посмотрел на нее, то все стало бы прямолинейным и фальшивым. Тогда и пришел в голову порыв ветра в поле, неожиданностью которого был привлечен незнакомец и оглянулся благодаря этому ветру... В этом случае, если можно так сказать, автора «нельзя поймать за руку», указав на определенность его намерения.

Когда зритель не знает *причины*, по которой режиссер использует тот или иной прием, тогда он склонен верить в реальность происходящего на экране, склонен верить той жизни, которую «наблюдает» художник, выращивая свои наблюдения. Если же зритель ловит, как говорится, режиссера за руку, точно зная, зачем и ради чего тот предпринимает очередную «выразительную» акцию, тогда он тут же перестает сочувствовать и сопереживать происходящему на экране. И начинает *судить* замысел и его реализацию. То есть вылезает та самая марксовская «пружина из матраса».

Образ призван выразить самую жизнь, а не понятия и соображения о жизни, как считал Гоголь. Он не обозначает, не символизирует жизнь, но *воплощает* ее, выражая ее *уникальность*. Но что же такое — типическое? Как соотносить уникальность и неповторимость с типическим в искусстве

ве? Если рождение образа тождественно рождению уникального, то есть ли место типическому?

Парадокс состоит в том, что самое уникальное и неповторимое, воплощенное в образе, странным образом становится типическим. Как ни странно, но типическое находится в прямой зависимости от ни на что не похожего, единичного и индивидуального. Типическое возникает вовсе не там, как это принято считать, где фиксируется общность и похожесть явлений, а там, где выявляется их особенность. Я бы даже сформулировал таким образом: наставляя на индивидуальном, общее как бы опускается вообще, оставляется за рамками наглядного воспроизведения. Просто общее воспринимается как причина существования совершенно уникального явления.

Это может показаться странным на первый взгляд, но на самом деле не следует забывать, что художественный образ не должен вызывать никаких ассоциаций, кроме напоминания о правде. В этом контексте речь идет не столько о воспринимаемом образе, сколько о художнике его создающем. Приступая к работе, художник должен верить, что он первым воплощает то или иное явление. Впервые и только *так*, как он его чувствует и понимает.

Художественный образ, как мы уже говорили, совершенно уникальное и неповторимое явление, в то время как жизненное явление может быть вполне банальным. Как в одном из хокку: «Нет, не ко мне, к соседу зонт прошелестел». Сам по себе прохожий с зонтом, увиденный нами в жизни, решительно ничего нового не представляет, он просто один из тех, кто куда-то спешит, укрываясь от дождя. Но в контексте указанного нами художественного образа с выразительным совершенством и простотой фиксируется жизненное мгновение, единственное и неповторимое для автора. Из двух строк мы можем легко представить се-

бе его настроение, его одиночество, серую дождливую погоду за окном и тщетное ожидание, что кто-нибудь чудом заглянет в его уединенное, Богом забытое жилие. Удивительная широта и емкость художественного выражения достигается через точную фиксацию ситуации и настроения.

В начале этого рассуждения мы намеренно исключили из поля нашего зрения то, что называется образом-характером. В данном контексте кажется плодотворным привлечь его к нашему разговору. Скажем, Башмачкина или Онегина. Как художественные *типы* они аккумулируют в себе определенные социальные закономерности, обусловившие их появление. С одной стороны. А с другой — несут в себе некие общечеловеческие мотивы. Все это так — литературный персонаж может стать типичным, если он выражает целую группу родственных ему явлений, явившихся следствием общих закономерностей. Поэтому, как типы, тот же Башмачкин и Онегин имеют массу аналогов в жизни. Как типы — да! Это верно! Но как художественные образы они совершенно *уникальны* и неповторимы. Они слишком конкретны, слишком крупно увиденны художниками, слишком полно несут в себе авторский взгляд, чтобы мы могли сказать, что Онегин — ну, это на самом деле прямо-таки мой сосед. Или нигилизм Раскольникова, определяемый в параметрах исторических и социологических, конечно, типичен, но в личностных, индивидуальных, отдельных своих параметрах совершенно неповторим. Гамлет, несомненно, тоже тип, но, грубо говоря, «где вы гамлетов-то видели, а?!»...

Возникает парадоксальная ситуация — образ знаменует собою наиболее полное выражение типического, а чем более полно он его выражает, тем индивидуальное, уникальное становится само по себе. Фантастическая вещь — образ! В определенном смысле он гораздо богаче самой жиз-

ни — пожалуй, в том именно смысле, что выражает идею абсолютной истины.

Что означают, например, в функциональном смысле Леонардо да Винчи или Бах? Ровным счетом ничего, кроме того, что означают сами по себе, — настолько они независимы. Они видят мир будто впервые, как бы не отягощенные никаким опытом. Их независимый взгляд уподобляется взгляду пришельцев!

Любое творчество тяготеет к простоте, к максимально простому способу выражения. Стремиться к простоте — это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни. Но это и есть самое мучительное в творчестве — найти самый *короткий* путь от того, что ты хочешь сказать или выразить, до окончательного воспроизведения в законченном образе. Стремление к простоте означает мучительные поиски адекватной формы выражения постигнутой тобой истины. Так хочется достигнуть многого наиболее экономными средствами!

Стремление к совершенству побуждает художника делать духовные открытия, осуществляя максимальное нравственное усилие. В стремлении к абсолюту — движущая тенденция развития человечества. В связи с этой главной тенденцией связывается для меня понятие реализма в искусстве. Искусство реалистично в том случае, когда оно стремится выразить нравственный идеал. Реализм — это стремление к истине, а истина всегда прекрасна. Здесь эстетическая категория соразмерна этической.

О времени, ритме и монтаже

Начиная теперь разговор о специфических особенностях кинематографического образа, я сразу хочу отметить распространённую в теории кинематографа идею о якобы

синтетической природе кинематографического образа. Эта мысль представляется мне неверной, ибо выходит, что кино основано на специфике своих собратьев и не имеет своей. Что означает, что кино не искусство.

Полновластной доминантой кинематографического образа является *ритм*, выражающий течение времени внутри кадра. А то, что само течение времени обнаруживается и в поведении персонажей, и в изобразительных трактовках, и в звуках, это всего лишь сопутствующие составляющие, которые, рассуждая теоретически, могут вовсе отсутствовать, а кинематографическое произведение тем не менее будет существовать. Например, легко можно представить себе фильм и без актеров, и без музыки, и без декораций, и даже без монтажа — но нельзя себе представить кинематографическое произведение без ощущения протекающего в кадре времени. Таким фильмом и было «Прибытие поезда» братьев Люмьер, о котором я уже говорил. Таковы некоторые фильмы американского «андеграунда» — мне вспоминается, например, один из них, фиксирующий спящего человека. Затем мы становимся свидетелями его пробуждения, заключающего в себе магией кинематографа неожиданный и поражающий эстетический эффект.

В этой связи можно вспомнить также десятиминутный фильм Паскаля Обье, состоящий из одного-единственного кадра. Вначале в нем фиксируется жизнь природы, величавая и неторопливая, безучастная к человеческой суете и человеческим страстям. По мере движения камеры, выполненного с виртуозным мастерством, в поле ее зрения малой точкой возникает фигура спящего человека, едва приметная в траве, на склоне холма. Немедленно возникает драматическая завязка. Бег времени точно ускоряется, подгоняемый нашим любопытством. Вместе с камерой мы словно подкрадываемся к нему и, наконец приблизившись,

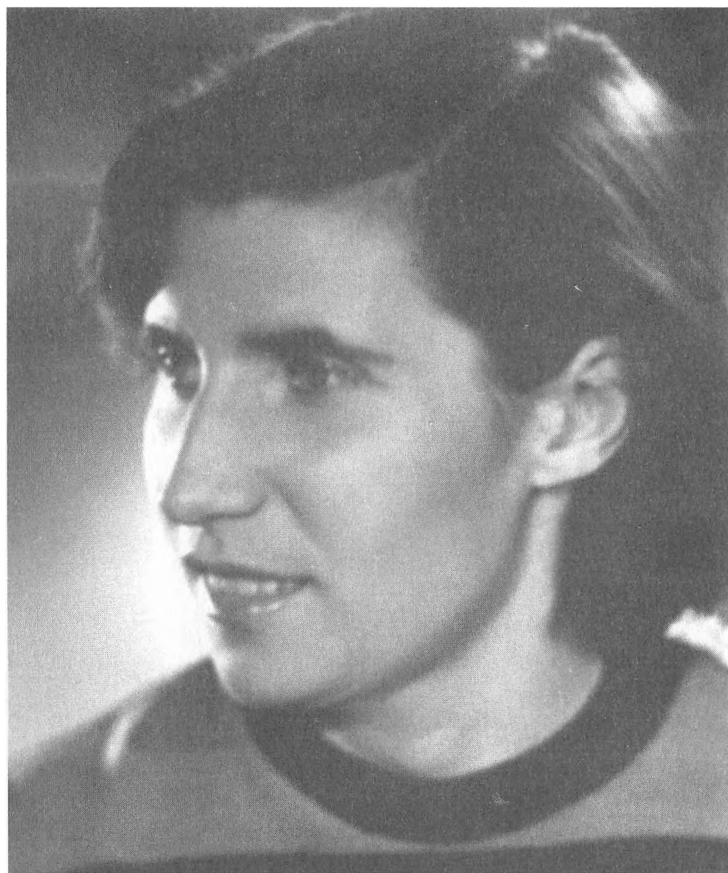


▲ Андрей Тарковский в Индии



▲ Застолье. После победы в Венеции.

На фото: Андрей Тарковский, Никита Михалков, Ирма Рауш



▲ Тамара Огородникова





■ Андрей в доме художника М. Ромадина



▲ Андрей Тарковский, Геннадий Шпаликов, Михаил Ромашин



▲ «Доброе утро, Андрей!». У Ромадиных



▲ **Арсений Андреевич Тарковский,**
старший сын Андрея.
Сегодня врач-хирург

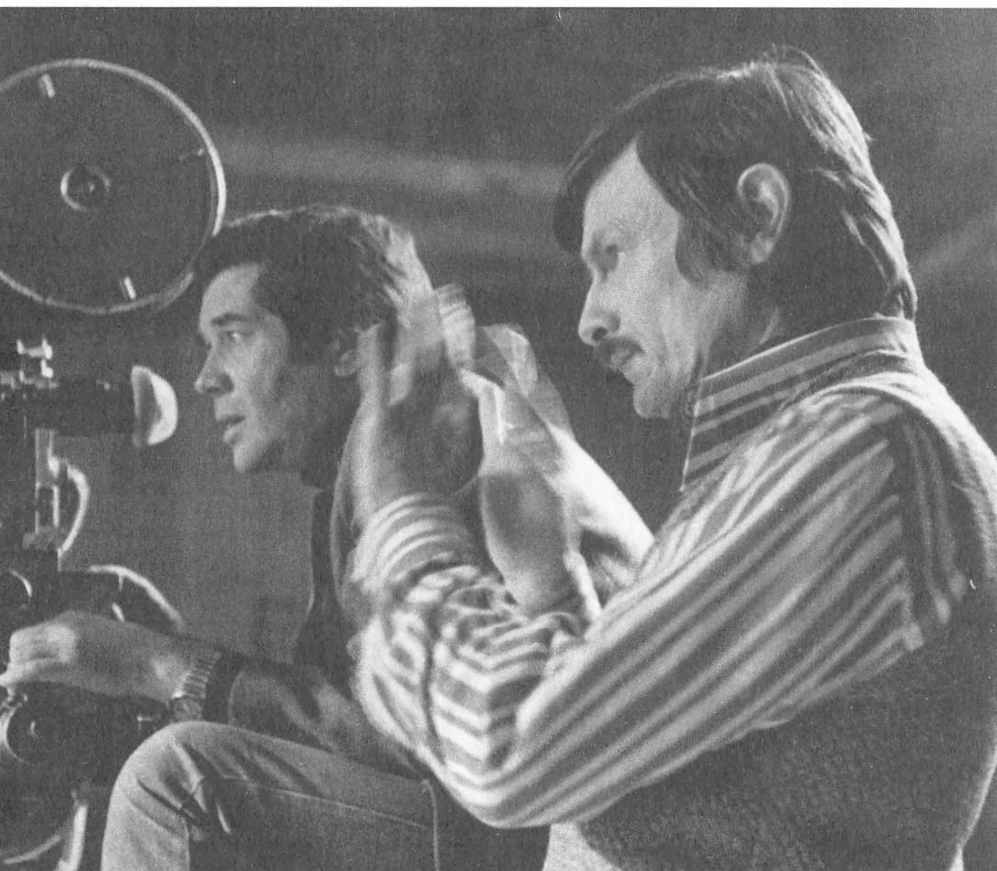


▲ Андрей с младшим сыном Андреем



▲ Кадр из фильма «Солярис».

Крис Кельвин – Донатас Банионис, Хари – Наталья Бондарчук



▲ С оператором Александром Княжинским
на съемках «Сталкера»





▲ Дом в Тучково.
Детский рисунок Андрея Тарковского

◀ Мария Ивановна Вешнякова, мама Андрея
на даче в Тучково



▲ Сцена с петухом. Кадр из фильма «Зеркало».
Докторша – Лариса Тарковская (вторая жена
Андрея). В роли Матери – Маргарита Терехова

► Кадр из фильма «Зеркало»





▲ Во время съёмок «Зеркала».
Мария Ивановна и Маргарита Терехова

понимаем, что человек мертв. Наша информированность растет с каждой секундой: человек не просто мертв, но убит. Это умерший от ран повстанец на лоне безучастной и прекрасной природы. Память властно отбрасывает нас к событиям, потрясающим наш сегодняшний мир.

Я напоминаю, что в фильме нет ни одной монтажной склейки, нет актерского исполнения и нет декораций. Но существует *ритм* движения в кадре, организующий сам по себе довольно сложную драматургию...

В целом фильме ни одна из его составляющих не может иметь самостоятельного смысла: *произведением искусства является фильм*. А о его составляющих мы можем говорить весьма условно, лишь ради теоретических рассуждений, искусственно расчлняя его на элементы.

Мне также трудно согласиться с тем, что монтаж является главным формообразующим элементом фильма, что фильм якобы создается за монтажным столом, как об этом говорили в 20-е годы сторонники так называемого «монтажного» кинематографа Кулешова и Эйзенштейна.

Уже много раз совершенно справедливо замечали, что *любое* искусство требует монтажа, то есть отбора и сборки, подгонки частей и кусков. Кинообраз возникает во время съемок и существует *внутри* кадра. Поэтому именно в процессе съемок я слежу за течением времени в кадре, стараюсь точно его воспроизводить и фиксировать. А монтаж сочленяет кадры, уже наполненные временем, организуя целостный и живой организм фильма, в кровеносных сосудах которого пульсирует время разного ритмического напора, обеспечивающего ему жизнь.

Мне кажется также совершенно противной природе кинематографа идея сторонников все того же «монтажного кино» о том, что монтаж, сочленяя два понятия, рождает новый третий смысл. В конце концов, игра понятиями

не может быть целью никакого искусства, и не в прихотливой вязи понятий его существо. Может быть, имея в виду именно конкретность материального, к которой привязан образ, устремляющийся своими таинственными путями в запредельность духовного, — может быть, об этом думал Пушкин, говоря, что «Поэзия должна быть несколько глуповата»?

Поэтика кино, замешанная на самой низменной материальной субстанции, которую мы топчем ежечасно, противится символике. По тому, как отбирается и фиксируется материал художником, вот эта самая материя, — по одному кадру можно с уверенностью сказать, талантлив ли режиссер, одарен ли он кинематографическим видением.

Монтаж — в конечном счете лишь идеальный вариант склейки планов, который уже априори заложен внутри материала, снятого на пленку. Правильно, грамотно смонтировать картину означает не мешать органичному соединению отдельных сцен и кадров, ибо они уже как бы заранее монтируются сами собой, ибо внутри них живет закон, по которому они соединятся и который надо лишь понять и ощутить и в соответствии с ним произвести склейку или подрезку тех или иных кадров. Закон соотношения, связи кадров почувствовать иногда совсем просто (особенно тогда, когда сцена снята неточно) — тогда за монтажным столом происходит не простое — логическое и естественное — соединение кусков, а мучительный процесс поисков принципа соединения кадров, во время которого постепенно, шаг за шагом, однако все более наглядно будет проступать суть единства, заложенного в материале.

Здесь существует своеобразная обратная связь — самоорганизующаяся конструкция создает себя в монтаже благодаря особым свойствам материала, заложенным в нем

еще во время съемок. Через характер склеек как бы проступает суть отснятого материала.

Опираясь на собственный опыт, могу рассказать о том, с каким чудовищным трудом монтировалось, например, «Зеркало». Существовало около двадцати с лишним вариантов монтажа картины. Я говорю о вариантах не в связи с изменением отдельных склеек некоторых планов, но о кардинальных переменах в самой конструкции, в самом чередовании эпизодов. Моментами казалось, что картина уже вовсе не смонтируется — а это означало бы, что при съемках допущены непростительные просчеты. Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой целостности, никакой внутренней обязательной связи, никакой логики. И вдруг, в один прекрасный день, когда я с трудом изобрел еще одну возможность сделать еще одну последнюю отчаянную перестановку, — картина возникла. Материал ожил, части фильма начали функционировать взаимосвязанно, точно соединенные единой кровеносной системой. Когда в зале я смотрел этот отчаянный вариант, картина родилась на наших глазах. Я еще долго после этого не мог поверить в это чудо — что картина склеилась.

Это была серьезная проверка правильности того, что мы делали на съемочной площадке. Было ясно, что соединение частей зависело от *внутреннего состояния* материала. И если состояние это рождалось в нем во время съемок, если мы не обманывались в том, что оно все-таки возникало, то картина не могла не склеиться — это было бы противоестественно. Для того чтобы соединение произошло, было органичным и оправданным, нужно было ощутить смысл, принцип внутренней жизни снятых кусков. И когда это, слава Богу, произошло — какое же облегчение мы все испытали!

В «Зеркале» сочленялось само время, протекающее в кадре. В этой картине всего около двухсот кадров. Это очень немного, если учесть, что в картине такого же метража их содержится обычно около пятисот. Малое количество кадров определяется здесь их длиной. Склейка кадров организует их структуру, но не создает, как это принято считать, ритм картины.

Ритм же картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает внутри кадра. Одним словом, ритм картины определяется не длиной монтируемых кусков, конечно же, а степенью напряжения протекающего в них времени. Монтажная склейка не может определить ритма — в этом случае монтаж не более чем стилистический признак. Более того, время течет в картине не благодаря склейкам, а *вопреки* им. Вот это течение времени, зафиксированное в кадре, и должен уловить режиссер в кусках, разложенных перед ним на полках монтажного стола.

Именно время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной принцип монтажа, а, как говорится, «не монтируются», то есть плохо склеиваются, те куски, в которых зафиксировано принципиально *разное* существование времени. Так, например, реальное время не может смонтироваться с условным, как невозможно соединить водопроводные трубы разного диаметра. Эту консистенцию времени, протекающего в кадре, его напряженность или, наоборот, «разжиженность» — назовем, ну, что ли, *давлением времени* в кадре. Тогда *монтаж* явится способом соединения кусков с учетом давления в них времени.

Единство ощущения в разных кадрах может быть вызвано единством давления, напора, определяющих ритм картины.

Как же ощущается время в кадре? Оно возникает там, где за происходящим чувствуется какая-то значительность правды. Когда совершенно ясно сознаешь, что то, что ты

видишь в кадре, не исчерпывается визуальным его изображением, а лишь намекает на нечто, бесконечно распространяющееся за кадр, намекает на *жизнь*. Как бесконечность образа, о которой мы говорили. *Фильм – больше, чем он есть на самом деле*. (Если это, конечно, настоящий фильм.) И мыслей, и идей в нем всегда оказывается больше, чем было сознательно заложено автором. Как жизнь, непрерывно движущаяся и меняющаяся, каждому дает возможность по-своему трактовать и чувствовать каждое отдельное мгновение, так же и настоящий фильм с точно зафиксированным на пленку временем, струясь за пределы кадра, живет во времени, если и время живет в нем, – специфика кино в особенностях этого обоюдного процесса.

Тогда фильм становится чем-то большим, нежели номинально существующая, отснятая и склеенная пленка, – больше, чем рассказ, и больше, чем сюжет. Фильм отделяется от автора и начинает жить собственной жизнью, изменяясь по форме и по смыслу при столкновении с личностью зрителя.

Я отрицаю так называемый «монтажный кинематограф» и его принципы потому, что они не дают фильму продлиться за пределы экрана, то есть не дают зрителю подключить свой собственный опыт к тому, что он видит перед собою на пленке. Монтажный кинематограф задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями, апеллируя к интеллектуальному его опыту. Но каждая из этих загадок имеет свою вербально точно формулируемую отгадку. Таким образом, например, Эйзенштейн, с моей точки зрения, лишает зрителей возможности использовать в ощущениях свое отношение к виденному. Когда он (Эйзенштейн) сопоставляет в «Октябре» балалайку с Керенским – то сам его метод становится равен цели – в том смысле, в котором мы приводили выше слова Валери. Тогда сам способ конструирова-

ния образа становится самоцелью, а автор начинает вести тотальное наступление на зрителя, навязывая ему свое собственное отношение к происходящему.

Если сопоставить кинематограф с такими временными искусствами, как, скажем, балет или музыка, то отличительная особенность кинематографа выразится в том, что фиксируемое им время обретет видимую форму реального. Явление, зафиксированное однажды на пленку, воспринимается во всей своей непреложной данности. Даже если это крайне субъективное время...

Художники делятся на тех, что создают свой собственный внутренний мир, или же *воссоздают* реальность. Я несомненно принадлежу к первым — и тем не менее это не меняет дело: созданный мною мир может кого-то интересовать, а кого-то оставлять равнодушным или даже раздражать — но тем не менее этот мир, воссоздаваемый средствами кино, всегда должен восприниматься некоторой как бы объективно восстановленной реальностью в непосредственности зафиксированного мгновения.

Музыкальное произведение может быть сыграно поразному, может длиться разное время. Время в этом случае становится лишь условием причины и следствия, располагающихся в определенном заданном порядке, — оно носит в этом случае абстрактно-философский характер. Кинематографу же удастся зафиксировать время в его внешних, эмоционально постигаемых приметах. И тогда время в кинематографе становится основой основ, подобно тому как в музыке такой основой выступает звук, в живописи — цвет, в драме — характер.

Итак!

Ритм — не есть метрическое чередование кусков, а ритм складывается из временного напора внутри кадров. По моему глубокому убеждению, именно РИТМ — является главным формообразую-

щим элементом в кинематографе, а не монтаж кадров, как это принято считать.

Монтаж очевидно существует в любом искусстве, как следствие необходимости отбора, производимого художником, отбора и соединения, без которых не может существовать ни одно искусство. Иное дело, что особенность киномонтажа состоит в том, что он *сочленяет время*, запечатленное в отснятых кусках. Монтаж — это склейка кусков и кусочков, несущих в себе разное время. И только их соединение дает новое ощущение существования этого времени, родившегося в результате тех пропусков, которые как бы урезаются, усекаются склейкой. Но, как мы говорили выше, особенности монтажных склеек уже заложены в монтируемых кусках. А монтаж сам по себе вовсе не дает нового качества, не воссоздает этого качества заново, а лишь проявляет существовавшее ранее в соединяемых кадрах. Монтаж предусматривается уже во время съемок, предполагается — изначально программируется характером снимаемого. Монтажу подлежат временные длительности, интенсивность их существования, фиксированные камерой, а вовсе не умозрительные символы, не предметные живописные реалии, не организованные композиции, изоэстетно распределенные в сцене. Не однозначные два понятия, в стыке которых возникает широко известный в теории кинематографа «третий смысл», а многообразие воспринятой жизни, фиксированное в кадре.

Правоту моего суждения подтверждает опыт самого Эйзенштейна. Ритм, который он ставил в прямую зависимость от склеек, обнаруживает несостоятельность его теоретических посылов тогда, когда интуиция изменяет ему, и он не наполняет монтируемые куски требуемым для данной склейки временным напряжением. Возьмем для примера битву на Чудском озере в «Александре Невском»...

Не думая о необходимости наполнить кадры соответственно напряженным временем, он старается добиться передачи внутренней динамики боя за счет монтажного чередования коротких, иногда чересчур коротких планов. Однако вопреки молниеносному мельканию кадров, ощущение вялости и неестественности происходящего на экране не покидает, во всяком случае, непредубежденного зрителя, которому еще не внушили, что это «классический фильм» и «классический пример монтажа», преподаваемого во ВГИКе. А происходит все это оттого, что у Эйзенштейна в отдельных кадрах не существует временной истинности. Кадры сами по себе совершенно статичны и анемичны. Так что естественно возникает противоречие между внутренним содержанием кадра, не запечатлевшим никакого временного процесса, и стремительностью совершенно искусственной, внешней и безразличной по отношению к времени, протекающему в кадре. Зрителю не передается ощущение, на которое рассчитывал художник, потому что он не позаботился о том, чтобы насытить кадр правдивым ощущением времени легендарной битвы. Событие не воссоздано. А разобрано — нарочито и кое-как.

Ритм в кино передается через видимую, фиксируемую жизнь предмета в кадре. Так по вздрагиванию камыша можно определить характер течения реки, его напор. Точно так же о движении времени сообщает сам жизненный процесс, его текучесть, воспроизведенная в кадре.

Прежде всего, через ощущение времени, через *ритм* режиссер проявляет свою индивидуальность. Ритм окрашивает произведение стилистическими признаками. Ритм не придумывается, не конструируется произвольными, чисто умозрительными способами. Ритм в фильме возникает органично, в соответствии с имманентно присущим режиссеру ощущением жизни, в соответствии с его «поисками вре-

мени». Мне, скажем, представляется, что время в кадре должно течь независимо и достойно — тогда идеи в нем размещаются без суеты, трескотни и поспешности. Ощущение ритмичности в кадре... как бы это сказать?.. сродни ощущению правдивого слова в литературе. Неточное слово в литературе и неточность ритма в кино разрушают истинность произведения. (Хотя понятие ритма применимо и к прозе. Правда, в другом совершенно смысле.)

Но здесь возникает вполне естественная сложность. Мне, предположим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независимо для того, чтобы зритель не ощущал насилия над своим восприятием, чтобы он добровольно сдавался в плен художнику, начиная ощущать материал фильма как свой собственный, осваивая и присваивая его себе в качестве нового, *своего* опыта. Но тем не менее здесь возникает кажущееся противоречие. Ибо ощущение режиссером времени все-таки всегда выступает как форма *насилия* над зрителем — так же как и навязывание зрителю своего внутреннего мира. Зритель либо «попадает» в твой ритм (твой мир) — и тогда он твой сторонник, либо в него не впадает — и тогда контакт не состоялся. Отсюда и возникает *свой* зритель и зритель, совершенно тебе чуждый, что кажется мне не только естественным, но и, увы, неизбежным.

Итак, свою профессиональную задачу я усматриваю в том, чтобы *создать свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения — от лежачего и сонного до мятущегося и стремительного*. Кому как кажется, кому как глянется, кому что чудится...

Способ членения, монтаж — нарушает течение времени, прерывает его и одновременно создает новое его качество. Искажение времени есть способ его ритмического выражения.

Ваяние из времени!

Однако сочленение кадров намеренно разного временного напряжения должно вызываться к жизни не случайными соображениями, а внутренней необходимостью, должно быть органично для материала в целом. Если же органика таких переходов нарушена, то немедленно вылезают, выпирают, становятся заметны глазу монтажные акценты, которые режиссер хотел бы скрыть. Любое искусственное, не созревшее изнутри торможение или ускорение времени, любая неточность смены внутреннего ритма дают фальшивую, декларативную склейку.

Соединение неравноценных во временном смысле кусков неизбежно ведет к ритмическому сбою. Однако сбой этот, если он подготовлен внутренней жизнью соединяемых кадров, может стать необходимым для того, чтобы вычленил нужный ритмический рисунок. Возьмите разное временное напряжение: символически говоря, ручей, поток, река, водопад, океан — их соединение и дает возникновение уникального ритмического рисунка, который как органическое новообразование есть вызванное к жизни авторское ощущение времени.

А поскольку ощущение времени есть *органически* присущее режиссеру восприятие жизни и ритмические напоры в монтируемых кусках диктуют ту или иную склейку, то монтаж выдает почерк того или иного режиссера. Через монтаж выражается отношение режиссера к самому замыслу, через монтаж получает свое окончательное воплощение мировоззрение художника. Думаю, что режиссер, легко и по-разному монтирующий свои картины, достаточно неглубок. Вы всегда узнаете монтаж Бергмана, Брессона, Куросавы, Антониони. Вы их никогда и ни с кем не спутаете... Ибо их восприятие времени, выраженное в ритме, всегда одно и то же.

Законы монтажа, конечно, необходимо знать, как необходимо знать законы своей профессии вообще, но *творчество* начинается с момента нарушения, деформации этих законов. Оттого что Лев Николаевич Толстой не был таким безупречным стилистом, как Бунин, и его романы отнюдь не отличаются той стройностью и завершенностью, как любой из бунинских рассказов, еще не дает никаких оснований утверждать, что Бунин «лучше» Толстого. Ты не только прощаешь Толстому тяжеловесные и не всегда необходимые длинные сентенции, неповоротливые фразы, но, более того, начинаешь любить их, как особенность, как составляющую толстовской индивидуальности. Когда перед тобою действительно крупная личность, то ее принимаешь со всеми ее слабостями, которые трансформируются уже в особенности и своеобразие ее эстетики.

Если вынуть из контекста произведений Достоевского описание им его героев, то поневоле становится не по себе — красивые, с яркими губами, бледными лицами и т.д. и т.п. Но это не имеет уже никакого значения — потому что речь идет не о профессионале или мастере, а о художнике и философе. Бунин, бесконечно уважая Толстого, считал, что «Анна Каренина» написана безобразно, и, как известно, пытался ее переписать — однако тщетно. Это как органические образования — хороши они или плохи — это живые организмы со своей кровеносной системой, нарушить которую нельзя.

То же и с монтажом — дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть им, а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем собственном способе выражения... Прежде всего необходимо знать, с чем же, собственно, ты пришел в кино, что ты хочешь сказать и почему именно с помощью его поэтики. К слову сказать, в последние годы все чаще и чаще встречаешь молодых людей,

которые, приходя в киношколы, заранее готовы делать то, что «нужно» в России, и то, за что дороже платят — на Западе. Это поистине драма! А проблемы ремесла — это пустяки: научиться можно всему — невозможно только научиться мыслить независимо и достойно, невозможно научиться быть личностью. Невозможно заставить кого-то взвалить на себя тяжесть, которую не только трудно, а порою и просто невозможно тащить. Но другого пути нет. «Назвался груздем — полезай в кузов».

Человек, укравший для того, чтобы никогда больше не воровать, остается вором. Некто, однажды изменивший своим принципам, потом уже не сохранит чистоту своего отношения к жизни. Поэтому когда режиссер говорит, что сделает проходную картину, скопит силы и возможности для той, о которой мечтает, то это всего лишь обман или, что еще хуже, самообман. Он никогда уже не снимет *своего* фильма.

Замысел фильма — сценарий

С первых шагов и до окончания работы над фильмом сталкиваешься с таким количеством людей, всякого рода трудностями и почти неразрешимыми проблемами, что кажется, что кем-то специально были созданы все условия для того, чтобы режиссер напрочь забыл, во имя чего приступал к работе над картиной.

Должен сказать, что для меня круг проблем, определенных замыслом, всегда был связан не столько с его возникновением, сколько с сохранением его в девственном, первоначальном виде. Как стимул для работы. Как символ будущей картины. Замысел всегда рискует выродиться в производственной суете. Деформироваться, разрушиться в процессе реализации.

Путь фильма от рождения замысла до завершения его в студии перезаписи исполнен разного рода бесконечных сложностей. И дело здесь не только в сложной технологии создания фильма, но также и в том, что реализация кинематографического замысла зависит от огромного количества людей, вовлеченных в творческий процесс.

Если во время работы с актером режиссеру не удастся настоять на своей трактовке в понимании характера или способа исполнения, то замысел в этом пункте немедленно даст крен в сторону. Если оператор неточно понял свою задачу, то картина, даже по видимым, формальным признакам снятая блестяще, окажется сдвинутой с оси скрепляющей ее идеи, то есть в конце концов лишится целостности.

Могут быть построены превосходные декорации, предмет гордости художника, но если они продиктованы не первоначальным замыслом режиссера, то декорации эти будут мешать фильму и обернутся неудачей. Если композитор уйдет из-под режиссерского контроля и, вдохновленный своими собственными идеями, напишет пусть даже замечательную музыку, но далекую от той, что нужна фильму, то замысел в этом случае рискует не осуществиться.

Можно без преувеличения сказать, что режиссера на каждом шагу подкарауливает опасность оказаться всего лишь в роли свидетеля, наблюдающего, как сценарист пишет, художник строит декорации, актер играет, оператор снимает, а монтажер монтирует картину. Собственно говоря, в поточной коммерческой продукции так и происходит, где режиссеру, видимо, дается задание лишь скоординировать профессиональные усилия членов съемочной группы.

Короче говоря, очень трудно настаивать на своем *авторском* фильме, когда все твои усилия, направленные к тому, чтобы «не расплескать» до конца задуманное, сталкиваются с условиями привычной производственной рутины. Со-

хранить же свежесть и яркость режиссерского замысла означает надежду на возможность успеха.

Должен сразу оговориться, что я никогда не считал сценарий литературным жанром. И чем более *кинематографичен* сценарий, тем, видимо, менее он может претендовать на собственную литературную судьбу, как это часто происходит, скажем, с театральной пьесой. Да и на деле видно, что ни один кинематографический сценарий не поднялся на уровень настоящей литературы.

Я не очень понимаю, почему человеку, одаренному литературным талантом, вдруг захотелось бы быть сценаристом, — если исключить, конечно, проблему чисто меркантильную! Писатель должен писать, а человеку, мыслящему кинематографическими образами, пристало идти в режиссуру. Ведь и замысел фильма, и его идея, и оформление замысла в конечном итоге принадлежат режиссеру-автору — иначе он и не сможет по-настоящему руководить съемками фильма.

Конечно, режиссер может прибегнуть и действительно часто прибегает к помощи литератора, близкого ему по духу. И тогда литератор этот, уже в качестве соавтора, то есть сценариста, принимает участие в разработке литературной основы, если он разделяет режиссерский замысел, готов подчиниться ему до конца, способен творчески его развить, обогатить в задуманном направлении.

Если сценарий написан блестящим литературным языком, то ему должно лучше остаться прозой. Если же мы хотим все же видеть в нем лишь литературную основу для нашего будущего фильма, то из него, прежде всего, нужно сделать *сценарий*, то есть действительный повод для съемок картины. Но это будет уже новый, переработанный сценарий, где литературным образом будет найден соответствующий кинематографический эквивалент.

Если же сценарий с самого начала является точным проектом фильма, то есть в нем записано только то, что и как будет снято, тогда мы имеем перед собою своеобразную провидческую запись будущего фильма, не имеющую совсем уже ничего общего с литературой.

Когда первоначальный вариант сценария фильма видоизменяется в процессе съемок (как это почти всегда случается в моих картинах), тогда он по сути теряет свои очертания и становится интересным только специалистам, занятым историей того или другого фильма. Эти все время изменяющиеся варианты могли бы занять внимание исследователей природы кинематографического творчества, но никаким образом не претендовать на законченный литературный жанр.

Сценарий в завершенной литературной форме нужен только для того, чтобы убедить тех, от кого зависит постановка картины, в ее вящей целесообразности. Хотя, если говорить откровенно, никакой сценарий не может дать априори гарантий качества будущего фильма: мы знаем десятки примеров плохих фильмов, делавшихся по хорошим сценариям, равно как и наоборот. Ни для кого не является секретом, что только после того, как сценарий одобрен и куплен, начинается настоящая работа над ним, ради проведения которой режиссер должен уметь писать сам или работать в тесном соавторстве со своими литературными партнерами, умело направляя их литературный дар в нужном ему направлении. Конечно, я говорю о работе над так называемым авторским фильмом.

Раньше в процессе разработки режиссерского, то есть рабочего, постановочного сценария я старался видеть перед собою довольно точную модель будущего фильма, вплоть до мизансцен. Но сейчас склоняюсь к тому, чтобы весьма в общих чертах представлять себе будущую сцену,

будущий кадр, чтобы они возникали непосредственно в процессе съемок. Ибо живые обстоятельства места действия, атмосферы съемочной площадки, настроения актеров толкают на совершенно новые — яркие и неожиданные решения. Жизнь оказывается богаче фантазии. Поэтому сейчас я все чаще думаю о том, что следует придти на съемку подготовленным, конечно, но без предвзятых идей и настроений, чтобы зависеть от настроения сцены и быть более свободным в отношении мизансцен. Раньше я не мог появляться на площадке без заранее изобретенной концепции эпизода, а теперь часто замечаю, что концепция эта всегда умозрительна и засушивает фантазию. Может быть, есть смысл на некоторое время просто перестать думать о ней?

Помните у Пруста: «Купола казались такими далекими, и у меня было впечатление, что мы приближаемся к ним так медленно, что я был очень изумлен, когда через несколько минут мы остановились перед мартенвильской церковью. Я не понимал причины наслаждения, наполнявшего меня во время созерцания их на горизонте, и нахождение этой причины казалось мне делом очень трудным, мне хотелось лишь сохранить в памяти эти двигавшиеся в солнечном свете очертания и не думать о них больше... Я не сознавал, что таинственное содержание мартенвильских куполов должно иметь какое-то сходство с красивой фразой, но так как оно предстало мне в форме слов, доставивших мне наслаждение, то, попросив у доктора карандаш и бумагу, я сочинил, несмотря на тряску экипажа, для успокоения совести и чтобы дать выход наполнявшему меня энтузиазму, следующий отрывок... Никогда впоследствии не вспоминал я об этой странице, но когда я окончил свою запись, сидя на кончике козел, куда кучер доктора ставил обыкновенно корзину с птицей, купленной на мартен-

вильском рынке, по всему существу моему разлилось такое ощущение счастья, страница эта так *всецело освободила меня от наваждения мартоввильских куполов* и скрытой в них тайны, что я заорал во все горло, словно сам был курицей, которая только что снеслась».

Такие же точно переживания испытал и я в связи с моими детскими воспоминаниями: преследовавшие меня многие годы, не дававшие мне покоя, они вдруг канули куда-то, будто бы испарились, я перестал видеть во сне дом, в котором я жил давным-давно, который снился мне регулярно в течение многих лет... Я говорю об этом, забегаю вперед, рассказывая о том, что случилось после того, как я закончил «Зеркало».

А тогда — еще за несколько лет до съемок — я просто решил изложить терзавшие меня воспоминания на бумаге, еще даже не помышляя о фильме. То я хотел писать повесть об эвакуации военных лет, все действие которой сосредотачивалось вокруг истории преподавателя военного дела в школе, инвалида-солдата из деревенских, но сюжет этот оказался не очень значительным для того, чтобы стать центром повести или даже большого рассказа. Я так и не написал ее, но история, глубоко поразившая меня в детстве, продолжала мучить меня, жить в моих воспоминаниях и, наконец, превратилась в небольшой эпизод фильма.

Когда первый вариант сценария «Зеркала», который назывался «Белый, белый день», был закончен, то стало ясно, что в кинематографическом смысле замысел его мне весьма и весьма неясен. Этот незамысловатый фильм-воспоминание, исполненный элегической тоски и ностальгической грусти о детстве, мне делать не хотелось. Я совершенно ясно почувствовал, что для будущего фильма в этом сценарии чего-то не хватает — чего-то весьма и весьма существенного. Таким образом, уже тогда, когда сценарий впер-

вые стал предметом обсуждения, душа будущего фильма на самом деле еще витала вне тела, где-то в пространстве. Мелня преследовала остро осознаваемая необходимость искать конструктивную идею, которая бы подняла его над просто лирическим воспоминанием.

Тогда возник новый вариант сценария: мне захотелось прослоить новеллы-эпизоды детства кусками прямого интервью с моей матерью, как бы сопоставив два сравнительных ощущения прошлого (матери и рассказчика), возникающих перед зрителями во взаимодействии двух его проекций в памяти двух близких людей, принадлежащих разным поколениям. Я до сих пор думаю, что на этом пути нас мог ожидать интересный, неожиданный, во многом непредсказуемый эффект...

Но, тем не менее, я не жалею, что впоследствии мне пришлось уйти и от этой все-таки слишком прямолинейной и грубой конструкции, заменив все намеченные в сценарии интервью с матерью игровыми сценами. Потому что я все-таки не ощущал органического единства предполагавшегося соединения игровой и документальной стихии. Они сталкивались, спорили друг с другом, их монтаж казался мне чисто формальным, умозрительным, идеологически задействованным, то есть весьма сомнительным единством. Обе стихии наполнялись материалом разной концентрации, заключали в себе разное время, время разного напряжения: документально точное реальное время интервью и авторское время в эпизодах воспоминаний, воссозданных игровыми средствами. Потом все это несколько напоминало *cinema verite* Жана Руша, чего бы очень не хотелось. Да, и эти переходы от деформированного субъективного времени к достоверному документальному показались мне вдруг сомнительными, условными и монотонными... Как игра в пинг-понг...

Но мой отказ делать картину, снятую в этих двух планах, вовсе не означает, что игровой и документальный материал принципиально и никогда не монтируемы. Напротив, в конечном счете в «Зеркале», как мне кажется, вполне естественно хроника разместилась рядом с игровыми эпизодами. До такой степени естественно, что я не раз слышал мнения о том, что хроникальные куски, вставленные мною в «Зеркало», на самом деле никакая не хроника, а просто сняты мною «под хронику», подделаны. Такая органичность документального материала для художественного фильма возникала оттого, что мне удалось отыскать хронику совершенно особого свойства.

Мне пришлось пересмотреть много тысяч метров пленки, прежде чем я натолкнулся на военные документальные кадры перехода Советской Армии через Сиваш, которые меня буквально ошеломили. Я никогда прежде не видел ничего подобного — как правило, приходилось сталкиваться всякий раз или с весьма недоброкачественными инсценировками, или с короткими, отрывочными кадрами буквально фиксируемых военных «буден», или с «парадными» съемками, в которых ощущалось слишком много запланированного и слишком мало подлинной правды. И я не видел никакой возможности объединить весь этот винегрет единым временным ощущением. И вдруг передо мною небывалый случай для хроники! — эпизод, целое и единое событие, развернутое во времени, снятое (редкий случай) в одном месте и рассказывающее об одном из самых драматических событий наступления 1943 года. Совершенно уникальный материал! Не верилось, чтобы такое огромное количество метров пленки было израсходовано на фиксацию одного-единственного объекта ради длительного его наблюдения. Ясно, что снимал его замечательно талантливый человек. Когда на экране передо мною, точно из небы-

тия, возникли люди, измученные непосильным, нечеловеческим трудом, страшной и трагической судьбой, то мне стало совершенно ясно, что этот эпизод не может не стать самым центром, самой сутью — нервом и сердцем нашей картины, начинавшейся всего-навсего как интимное лирическое воспоминание.

На экране возник образ поразительной силы, мощи и драматизма — и все это было мое, словно именно мое, личное, выношенное и наболевшее. (Кстати, именно этот эпизод председатель Госкино требовал у меня изъять из фильма.) Эти кадры рассказывали о тех страданиях, которыми окупается так называемый исторический прогресс, о бесконечных человеческих жертвах, на которых он покоится извечно. Невозможно было даже на секунду поверить в бессмысленность этих страданий — этот материал заговорил о бессмертии, и стихи Арсения Тарковского оформляли и завершали смысл этого эпизода. Нас поразило то эстетическое достоинство, благодаря которому документ обретал удивительную эмоциональную мощь. Просто и точно зафиксированная правда, запечатлевшись на пленке, *перестала быть похожей просто на правду*. Она вдруг стала *образом* подвига и цены этого подвига, она стала образом исторического перелома, оплаченного невероятной ценой. (Без сомнения, этот материал был снят талантливым человеком!)

Образ этот звучал особенно щемяще и пронзительно, потому что в кадре были только люди. Люди, бредущие по колено в жидкой грязи, по бесконечному, до самого горизонта болоту, под белесым плоским небом. Оттуда не вернулся почти никто. Все это сообщало запечатленным на пленку минутам особую многомерность и глубину, порождая чувства, близкие потрясению или катарсису. Через некоторое время я выяснил, что военный оператор, снимав-

ший этот материал, погиб в тот же самый день, который он зафиксировал с такой удивительной силой проникновения в суть творящихся вокруг него событий.

Когда нам оставалось доснять для «Зеркала» всего 400 метров пленки, что соответствует 13-ти минутам экранного времени фильма, как такового, все еще не существовало. Были придуманы и сняты детские сны рассказчика, но и они не помогли материалу оформиться в нечто целостное. Фильм в его действительном виде возник, только когда нам пришлось в голову ввести в ткань повествования Желну рассказчика, которой не существовало ни в замысле, ни в сценарии.

Нам очень нравилось, как работала Маргарита Терехова, исполнявшая роль Матери рассказчика, но нам все время казалось, что роль, уготованная ей первоначальным замыслом, недостаточна для выявления и использования ее огромных актерских возможностей. Тогда мы решили написать новые эпизоды, и актриса получила еще одну роль — Жена рассказчика. А уже после этого явилась идея перетасовать в монтаже эпизоды прошлого рассказчика с его настоящим.

В диалоги новых эпизодов мы с моим одареннейшим соавтором Александром Мишариным поначалу намеревались ввести еще некоторые наши программные идеи касательно эстетических и нравственных основ творчества, но, слава Богу, этого удалось избежать, и некоторые наши размышления, смею надеяться, довольно неприметно расположились по всему фильму.

Рассказывая о том, как складывалось «Зеркало», мне хотелось продемонстрировать, какой хрупкой, живой, все время меняющейся структурой является для меня сценарий и что фильм возникает лишь в момент, когда работа над ним завершается *полностью*. Сценарий дает лишь по-

вод к размышлениям, и меня каждый раз до самого конца не покидает тревожное чувство — а вдруг из этой затеи ничего не выйдет?!

Должен, правда, заметить, что в работе именно над «Зеркалом» эти мои творческие установки на сценарий получили свое крайнее выражение. Хотя другие мои фильмы строились на сценариях конструктивно более определенных, и в работе над ними очень многое домысливалось, оформлялось, достраивалось в процессе съемок.

Приступая же к съемкам «Зеркала», мы сознательно, принципиально не хотели вычислять и выстраивать картину заранее, раньше чем будет снят материал. Мне было важно понять, каким образом, в каких условиях фильм может организоваться как бы «сам собою» — в зависимости от самих съемок, контакта с актерами, от процесса строительства декораций и вживания в места будущих съемок на натуре.

У нас не было предписанных самим себе замыслов кадра или эпизода как визуально оформленного законченного целого — но было ясным состояние атмосферы, ощущение духовного состояния, которые тут же, на съемочной площадке, требовали точных образных соответствий. Если я что-либо и «вижу» до съемок, представляю себе, то, скорее всего, это внутреннее состояние, характер внутреннего напряжения тех сцен, которые предстоит снимать, психологическое состояние персонажей. Но я еще не знаю точной формы, в которую все это отольется. Я выхожу на съемочную площадку для того, чтобы окончательно понять, каким образом это состояние может быть выражено на пленке. И, поняв, начинаю снимать.

В этой картине рассказывается, помимо всего прочего, о хуторе, на котором прошло детство рассказчика, где он родился, где жили его отец и мать. Мы по старым фо-

тографиям в точности реконструировали, «воскресли» разрушенный временем дом на сохранившемся фундаменте. На том же месте, где он стоял сорок лет тому назад. Когда затем мы привезли туда мою мать, чья молодость прошла в *этом* месте, в *этом* доме, то реакция ее в момент, когда она его увидела, превзошла все мои самые смелые ожидания. Она словно пережила возвращение в свое прошлое. Тогда я понял, что мы на правильном пути — дом вызвал в ней те самые чувства, которые и предполагалось выразить в картине...

...Перед домом было поле. Мне помнится, что между полем и дорогой, ведущей в соседнюю деревню, было поле гречихи. Она бывает очень красива, когда цветет. Ее белый цвет, делающий поле похожим на снежное, сохранился в моей памяти как характерная и существенная деталь моих детских воспоминаний. Но когда мы приехали в это самое место в поисках мест для съемки, то гречихи никакой не обнаружили — колхозники уже много лет засеивали эту землю клевером и овсом. Когда мы попросили их засеять ее для нас гречихой, то они наперебой стали нас уверять, что гречиха никогда не вырастет, ибо почва для нее здесь совершенно неподходящая. Когда же мы все-таки сами, на свой страх и риск, арендовали это поле и засеяли его гречихой, то колхозники не скрывали своего удивления, наблюдая, как славно она поднялась. Мы же восприняли нашу удачу как благое предзнаменование. Это была как бы иллюстрация особых свойств нашей памяти — ее способности проникать за покровы, скрываемые временем, о чем и должна была рассказать наша картина. Таков и был ее замысел.

Не знаю, что случилось бы с картиной, не зацвела гречишное поле. Оно зацвело!.. Как это было неизъяснимо важно для меня в то время.

Приступая к работе над «Зеркалом», я все чаще и чаще стал думать о том, что фильм, если ты серьезно относишься к своему делу, — это не просто следующая работа, а *поступок*, из которых складывается твоя судьба. В этом фильме я впервые решился средствами кино заговорить о самом для себя главном и сокровенном, прямо и непосредственно, безо всяких уловок.

После того как зрители посмотрели «Зеркало», самым трудным оказалось объяснить им, что в картине нет никакого другого запятанного, зашифрованного смысла, кроме *желания говорить правду*. Эти мои заявления часто вызывали недоверие или даже разочарование. Некоторым этого действительно оказывалось мало: они искали скрытых символов, зашифрованного смысла, тайн. Ибо не привыкли иметь дело с кинематографической образной поэтикой. Меня это, в свою очередь, тоже разочаровывало. Это — оппозиционная часть зрителей. Коллеги же яростно набросились на меня, обвиняя в нескромности, в желании сделать фильм о себе.

В конечном счете нас спасло только одно — вера — вера в то, что наша работа, настолько важная для нас самих, не может не стать столь же важной и для зрителя. Фильм этот должен был реконструировать жизнь людей, которых я бесконечно люблю и которые мне хорошо известны. Я хотел рассказать о страданиях человека, которому кажется, что он ничем не может оплатить своим близким их любовь, то, что они ему дали. Ему кажется, что он недостаточно любил их — и это является для него поистине мучительной и неизбывной идеей.

Когда начинаешь говорить о вещах сокровенных, то начинает особенно беспокоить реакция людей на высказанное, которое хочется защитить, уберечь от непонимания. Нас очень тревожило будущее зрительское восприятие картины, но при этом мы с маниакальным упорством вери-

ли, что нас услышат. Дальнейшие события подтвердили основательность нашего намерения — письма зрителей, процитированные в начале этой книги, многое объясняют в этом смысле. Я не мог рассчитывать на более высокий порог понимания. Для моей дальнейшей работы такая зрительская реакция была важна чрезвычайно.

В «Зеркале» мне хотелось рассказать не о себе, вовсе не о себе, а о *своих чувствах, связанных с близкими людьми*, о моих взаимоотношениях с ними, о вечной жалости к ним и своей несостоятельности по отношению к ним — о чувстве невосполнимого долга. События, которые вспоминает мой герой в состоянии тяжелейшего кризиса, до последней минуты причиняют ему страдания, вызывают в нем тоску и беспокойство.

Читая театральную пьесу, можно понять ее смысл, который может быть по-разному интерпретирован в разных постановках, но с самого начала имеет свое собственное лицо, — разглядеть лицо будущего фильма в сценарии невозможно! Сценарий умирает в фильме. И, заимствуя диалоги у литературы, кинематограф в существе своем никакого отношения к ней не имеет. Пьеса становится *литературным* жанром, потому что идеи—характеры, выраженные в существе: диалог всегда литературен. В кинематографе же диалог — лишь одна из составляющих материальной ткани фильма. Все же что претендует в сценарии называться литературой, прозой, должно быть принципиально и последовательно преодолено и переработано в процессе создания фильма. Литература *переплавляется* в фильме, то есть перестает быть литературой после того, как фильм уже снят. После завершения работы остается лишь возможность иметь литературную запись фильма, монтажный лист, который литературой уже никак не назовешь. Это скорее пересказ увиденного слепому.

Изобразительное решение фильма

Самое главное и сложное в общении с художником и оператором состоит в том, чтобы сделать их сообщниками, соучастниками замысла, как, впрочем, и всех остальных, кто работает с тобой над картиной. Принципиально важно, чтобы они ни в коей мере не оставались пассивными, равнодушными исполнителями, но стали полновластными участниками и творцами, с которыми ты делишься всеми своими чувствами и мыслями. Однако для того чтобы сделать оператора, скажем, своим единомышленником, иногда придется быть дипломатом. Вплоть до утаивания своего замысла, своей конечной цели ради того, чтобы она реализовалась в операторском решении в оптимальном для замысла виде. Иногда мне приходилось и вовсе скрывать замысел для того, чтобы подтолкнуть оператора к нужному решению. В этом смысле у меня была довольно показательная история с Вадимом Юсовым, оператором, с которым мы снимали все мои картины, до «Соляриса» включительно.

Прочитав сценарий «Зеркала», Юсов отказался его снимать. Свой отказ он мотивировал тем, что ему претит с этической точки зрения его откровенная автобиографичность, смущает и раздражает лирическая интонация всего повествования, желание автора говорить только о себе самом (к слову о реакции на «Зеркало» моих коллег). Юсов, конечно, поступил по-своему честно и откровенно — он, видимо, действительно считал мою позицию нескромной. Правда, позднее, когда картина была уже снята другим оператором, Георгием Рербергом, он как-то признался мне: «Как это ни прискорбно, Андрей, но это твоя лучшая картина». Надеюсь, что это тоже было сказано откровенно.

Может быть, именно потому, что я знал Вадима Юсова очень давно, мне следовало бы быть немного хитрее: не от-

крывать ему все свои замыслы до конца с самого начала, а давать ему сценарий кусками... Не знаю... Не умею кривить душой. Не умею быть дипломатом с друзьями.

Во всяком случае, в тех картинах, которые мне удалось до сих пор сделать, я всегда считал оператора своим соавтором. Работая в кино, недостаточно иметь со своими сотрудниками просто тесные контакты. Дипломатия, о которой я говорил только что, видимо, на самом деле нужна — но сам я, честно говоря, прихожу к такой идее *post factum* и, можно сказать, чисто теоретически. На практике у меня никогда не было никаких тайн от моих сотрудников; напротив, наша съемочная группа существовала всегда как нечто неделимое, как один организм. Потому что, пока мы не подключимся своими жилами и нервами друг к другу, пока кровь наша не станет циркулировать по нашей общей кровеносной системе, — настоящего фильма сделать нельзя!

Снимая «Зеркало», мы старались почти не расставаться: рассказывали друг другу обо всем, что мы знаем и любим, что нам дорого и гадко, — фантазировали все в равной мере по поводу будущего фильма. Причем совершенно не важно, какое место в фильме заняла работа того или иного члена группы. Вот, например, композитор Артемьев написал для фильма всего несколько музыкальных кусков — но он, несомненно, такой же полноправный и важный участник фильма, как и все остальные, — потому что без него фильм просто не мог бы состояться в том виде, в каком он был сделан.

Когда была выстроена декорация на месте разрушенного временем дома, мы все — члены одной съемочной группы — приходили туда рано утром, ждали рассвета, чтобы увидеть это место в разное время дня, почувствовать его особенности, изучить его в разных состояниях погоды, в разное время дня. Мы старались проникнуться ощущения-

ми *тех* людей, что когда-то жили в этом доме, смотрели на те же восходы и закаты, дожди и туманы около сорока лет назад. Мы заряжались друг от друга настроением воспоминаний и ощущением святости нашего единства, так что, когда работа была завершена, то нам было больно и досадно — казалось, к ней надо было только теперь приступать: так к этому времени все мы прониклись друг другом.

Духовный контакт членов творческой группы оказался необыкновенно важен. В моменты кризисов (а их было несколько), когда мы с оператором переставали понимать друг друга, я полностью выбивался из колеи: все валилось из рук, и порою по несколько дней мы были совершенно не в состоянии продолжать съемки. Лишь после того, как мы находили способ объясниться, равновесие восстанавливалось, и работа продолжалась. То есть наш творческий процесс организовывался и корректировался не дисциплинарными мерами и планом работ, а особым климатом внутри группы, что, однако, не мешало нам даже перевыполнять план по срокам съемки.

Кинематографическая работа, точно так же, как и любое другое авторское творчество, должна подчиняться в первую очередь *внутренним* задачам, а не внешним — дисциплинарным и производственным, которые на самом деле только разрушают рабочий ритм, если все возложить только на них. Можно сдвинуть горы, если люди, работающие над воплощением единого замысла, разные по характеру и темпераменту, прожившие разные жизни, разного возраста, объединяются как бы в единую семью, опаленные единой страстью. Если в ней рождается истинная творческая атмосфера, то становится совершенно не важно, кто же в конечном счете является автором той или иной идеи. Кто придумал решение вот этого крупного плана, а кто удачную панораму, кто первый додумался осветить

именно таким образом снимаемый объект или снять его под особенно удачным углом зрения.

В этом случае поистине невозможно определить доминирующую роль в фильме оператора, режиссера или художника: просто снятая сцена становится органичной, то есть в ней исчезает всякая натужность и самолюбование.

А уж что касается конкретно «Зеркала», то посудите сами, какой такт надо было иметь всей съемочной группе, чтобы принять как свой, в сущности, чужой и совершенно интимный замысел, которым, честно говоря, так трудно было делиться со своими коллегами — гораздо, может быть, труднее, чем со зрителями: ведь до момента премьеры зритель все-таки кажется некоей далекой абстракцией!..

Многое надо преодолеть, чтобы твои товарищи начали действительно жить твоим замыслом. Зато когда «Зеркало» было завершено, то трудно было уже воспринимать его как историю только моей семьи. Ведь в этой истории приняла участие целая группа самых разных людей. Семья моя словно увеличилась...

При таком положении дел, при настоящем творческом содружестве, чисто технические проблемы сами по себе как бы перестают существовать. И оператор, и художник делали не просто то, что они умели делать, не просто выполняли требования, но каждый раз еще чуть-чуть выше поднимали потолок своих профессиональных возможностей, делали не то, что «можно» (то есть известно, как сделать), но то, что считалось необходимым. Это было уже нечто большее, чем просто профессиональный подход, характерный тем, что, скажем, оператор отбирает из предложенного режиссером только то, что он технически в состоянии реализовать. Только в таком состоянии можно достичь подлинности, истинности, не оставляющей у зрителя сомнений в том, что *стены декораций населены человеческими душами.*

Одна из самых серьезных проблем, связанных с изобразительным решением фильма, — конечно, проблема цвета. Необходимо наконец серьезно задуматься о парадоксе цвета в кино, чрезвычайно затрудняющего воспроизведение *доподлинного* ощущения правды на экране. Цвет в фильме сейчас скорее коммерческое требование, а не эстетическая категория. Не случайно поэтому стали появляться все чаще и чаще черно-белые картины.

Восприятие цвета особого свойства физиологический и психологический феномен, и человек не обращает, как правило, на него своего специального внимания. *Живописность* кинематографического кадра (очень часто просто механическая, объясняемая свойством пленки) нагружает изображение *еще одной дополнительной условностью*, которую приходится преодолевать, если тебе важна жизненная достоверность. Цвет надо стараться нейтрализовать, избегая активности его воздействия на зрителя. Если же цвет сам по себе становится драматургической доминантой кадра, то это означает, что режиссер и оператор заимствуют у живописи способы воздействия на аудиторию. Именно поэтому сейчас очень часто восприятие крепко сколоченного среднего фильма оказывается сродни восприятию «роскошно» иллюстрированных журналов. Возникает конфликт выразительности изображения с цветным фотографированием.

Может быть, активность воздействия цвета следует нейтрализовать, чередуя цвет с монохромными сценами, чтобы разрядить, затушевать впечатление, получаемое от цвета в его полном спектре. Казалось бы, камера всего лишь точно фиксирует на пленке реальную жизнь — почему же от цветного кадра почти всегда веет столь немыслимой, чудовищной фальшью? Видимо, дело в том, что в механически точно воспроизведенном цвете отсутствует точка зре-

ния художника, который теряет свою организующую роль, утрачивает в этой сфере возможность отбора. Цветовая партитура фильма, имеющая собственную логику развития, отсутствует, отобранная у режиссера технологическим процессом. Так же как становится невозможна избирательная переакцентировка цветовых элементов окружающего мира. Как ни странно, несмотря на то что окружающий нас мир цветной, черно-белая пленка воспроизводит его образ ближе к психологической, натуралистической и поэтической правде искусства, основанной на свойствах нашего зрения (не только слуха). По существу настоящий цветной фильм — результат борьбы с технологией цветного кино и с цветом вообще.

Об актере в кино

В конечном счете, снимая картину, я за все отвечаю сам — и за актерское исполнение тоже. В театре уровень ответственности самого актера за результаты, достигнутые или не реализованные, несоизмеримо выше.

Актеру кино, приходящему на съемочную площадку, иногда очень вредит знание режиссерского замысла. В том смысле, что режиссер выстраивает роль сам, давая тем самым в отдельных кусках актеру несказанную свободу. Свободу, недоступную в театре. *Выстраивая* же свою роль сам, кинематографический актер лишает себя спонтанного, непроизвольного действия в предложенных замыслом обстоятельствах, диктующих ему его поведение. И режиссер, приведя его в нужное состояние, должен следить за тем, чтобы он этому состоянию не изменил. А погрузить актера в нужное состояние можно по-разному, пользуясь разными способами, — это зависит и от обстоятельств съемки, и от характера актера, с которым работаешь. В конечном счете

актер должен оказаться в таком психологическом состоянии, которое *сыграть* невозможно. Если человеку тяжело на душе, то он не сможет этого скрыть до конца. Вот так же и в кино — необходима правда душевного состояния, которую нельзя скрыть.

Можно, конечно, поделить роли: режиссеру разработать партитуру этих состояний для персонажей, а актерам их выразить, вернее, находиться в них во время съемок. Совместить это на съемочной площадке актер не может. Зато сделать это, работая над ролью в театре, он обязан.

Актеру перед объективом камеры требуется доподлинность и непосредственность существования в определенном драматургическими обстоятельствами состоянии. А затем режиссер, получая в свои руки куски пленки, куски-копии, куски-слепки как бы реально происходившего перед камерой, монтирует их в соответствии со своими внутренними художественными задачами, выстраивая внутреннюю логику действия. Кинематографу недоступно обаяние прямого контакта актера со зрительным залом, столь приятательное на театре. И именно поэтому кинематограф никогда не заменит театра. Кинематограф же жив возможностью сколько угодно воскрешать на экране одно и то же событие. Оно как бы *ностальгично* по своей природе. А на театре спектакль живет, развивается, общается... Это иной способ самоощущения творящего духа.

Режиссер кино напоминает коллекционера. Его кадры-экспонаты представляют собою жизнь, зафиксированную им однажды и навсегда во множестве дорогих ему деталей, кусочков, фрагментов, частью которых может быть и актер, персонаж, а может и не быть.

Актер в театре, как очень глубоко заметил кто-то (Леслинг?), подобен ваятелю из снега. Зато он счастлив общением со зрителем в момент вдохновения. И нет ничего

важнее и выше этого единства, где актер и зритель творят искусство сообща. Спектакль существует лишь тогда, когда существует актер как творец, когда он присутствует, когда он *есть*, пока он физически и духовно жив. Нет актера — нет театра.

В отличие от актера в кино, каждый исполнитель на театре должен внутренне *выстроить* всю свою роль под руководством режиссера — от начала и до конца. Он должен как бы вычертить график своих чувств в соотнесенности с замыслом спектакля. В кино же собственные умозрительные построения, распределение акцентов, сил, интонаций актеру решительно противопоказаны, ибо он не может знать всех кусков, из которых сложится фильм. Его единственная задача — жить! И верить режиссеру. Режиссер же отберет моменты его существования, наиболее точно выражающие замысел. Актеру нельзя себе мешать, нельзя игнорировать свою свободу — несравненную и божественную.

Работая над фильмом, я стараюсь как можно меньше мучить актера разговорами и решительно встаю против того, чтобы актер сам устанавливал связь отдельного сыгранного им кусочка с целым, даже со своими же собственными сценами. Когда, например, в «Зеркале», в сцене, где героиня фильма ждет своего мужа и отца ее детей, сидя на заборе и покуривая папиросу, я предпочел, чтобы Маргарита Терехова не была знакома со сценарием. То есть не знала, вернется ли к ней муж впоследствии или не вернется никогда. Зачем скрывать от актрисы сюжет? А затем, чтобы она бессознательно не реагировала на него идеологически, а существовала в данном мгновении так же, как существовала когда-то моя мать, прототип ее героини, не знаящая наперед своей судьбы. Согласитесь, что поведение ее в этой сцене было бы другим, знай она о своих будущих отношениях со своим мужем. И не просто другим, а

отыгранным априорным знанием. Терехова непременно, уже заранее, в соответствии с финалом истории ее отношений с мужем, сыграла бы ее обреченность. Актриса, может быть, вскользь, бессознательно, сама не желая этого, если бы этого не хотел режиссер, но дала бы свое ощущение *безнадежного* ожидания, и мы бы почувствовали это — а в фильме мы должны были чувствовать лишь уникальность и единственность именно этого момента без его связи со всем остальным, что часто вопреки желанию актера лежит на совести режиссера. На театре, наоборот, мы должны ощущать в каждой сцене философскую концепцию образа — для театра это было бы естественно и единственно правильно. В театре прием не заказан. Прием в театре — его метафора, рифма и ритм. Его поэзия.

Итак, знание о будущем героини «Зеркала» не могло пройти бесследно для актрисы, игравшей эту сцену. А нам было необходимо, чтобы она прожила эти минуты адекватно тому, как она прожила бы их в собственной жизни, чей сценарий ей, к счастью, неизвестен. Наверное, надеялась бы, теряла надежду и обретала ее снова... В рамках предлагаемых обстоятельств — то есть в момент ожидания возвращения мужа — актриса должна была прожить свой собственный *таинственный* кусок жизни, и потому совершенно неизвестно, что именно *обозначающий*.

Самое важное, чтобы актер органично для себя, в соответствии со своей эмоциональной и интеллектуальной структурой выразил в предлагаемых обстоятельствах психологическое *состояние*, свойственное лишь ему, в форме ему одному свойственной. Как, каким способом он это делает, мне совершенно безразлично. То есть я считаю, что не имею права навязывать актеру форму выражения, если это состояние переживается им по существу в соответствии с его индивидуальностью. Каждый переживает одну и

ту же ситуацию по-своему и совершенно уникально. Когда у одного тяжелое душевное состояние, он стремится «выплеснуть душу», раскрыться. Другой, напротив, хочет остаться наедине со своим горем, закрывается, становится неконтактным.

Во многих фильмах мне приходилось видеть, как актер копирует жест и манеру поведения режиссера: я замечал это в поведении Васи Шукшина, находящегося под сильным впечатлением от Сергея Герасимова, ловил Куравлева, когда он работал с Шукшиным, на том, что он передразнивает режиссера. Я никогда не навязываю актерам рисунка роли и готов предоставить им полную свободу, если до начала съемок они продемонстрируют свою полную зависимость от замысла.

В кинематографическом актере важна его неповторимая выразительность уникальности — лишь она способна стать заразной на экране и выразить правду.

Для того чтобы довести актера до нужного состояния, режиссеру самому необходимо понять, ощутить его в себе. Только так можно найти правильный тон всему действию. Нельзя, скажем, войти в незнакомый дом и начать снимать в нем заранее отрепетированную сцену. Это чужой дом, в нем живут незнакомые люди, и он, естественно, никак не поможет выразиться персонажам из другого мира. Во внутренности актерам верного, *нужного* состояния и состоит главная и вполне конкретная задача режиссера в работе с актером над той или другой сценой фильма.

Разумеется, разные актеры требуют разного к себе подхода. Терехова, как я уже говорил, полностью сценария не знала, а играла отдельные его куски. Когда она наконец поняла, что я так и не расскажу ей сюжет, не открою смысл ее роли в целом, то была весьма озабочена... Таким образом, мозаика выполненных ею кусков, которая затем укладыва-

лась мною в единый рисунок, создавалась ею интуитивно. Поначалу нам было нелегко работать — ей было трудно поверить в то, что я способен заранее, вместо нее, как бы «за нее» предугадать, как же сложится ее роль в конечном итоге, — другими словами, *довериться* мне...

Приходилось мне сталкиваться в работе с актерами, которые так до самого конца и не решались полностью довериться замыслу. Они почему-то все время стремились к режиссированию своей роли, вырвав ее из контекста будущего фильма. Такие исполнители мне кажутся непрофессиональными. В моем понимании, настоящий актер кино тот, кто способен легко, естественно и органично, во всяком случае, без видимой натуги, принять и включиться в любые предлагаемые ему правила игры, быть способным оставаться непосредственным в своих *индивидуальных* реакциях на любую импровизированную ситуацию. С иными актерами мне работать просто неинтересно, ибо они всегда играют более или менее упрощенные «общие места».

Каким в этом смысле блистательным актером был Анатолий Солоницын! Мне теперь так не хватает его! Маргарита Терехова, снимаясь в «Зеркале», в конце концов тоже поняла, что от нее требуется, — и играла легко и свободно, безгранично доверяя режиссерскому замыслу. Такого свойства актеры верят режиссеру, как дети, и эта их способность довериться вдохновляет меня необыкновенно.

Анатолий Солоницын был прирожденным кинематографистом. Это был нервный, легко внушаемый актер — его было так легко эмоционально заразить, добиться от него нужного состояния.

Для меня очень важно, чтобы у актера не возникало вопроса, вполне традиционного для театрального актера и вполне уместного в работе над спектаклем в театре, поголовно воспитываемого в Союзе на обязательных вопросах

в духе Станиславского: почему, зачем, каково зерно образа, какая сквозная идея и тому подобное. Такими, с моей точки зрения, абсурдными вопросами никогда не задавался Толя Солоницын... Ибо он понимал разницу между театром и кино.

Или Николай Григорьевич Гринько. Очень нежный и благородный актер и человек. И я его очень люблю. Несусливая душа — тонкая и богатая...

Однажды, когда Рене Клера спросили, как он работает с актерами, он ответил, что не работает с ними, а платит им деньги. В том кажущемся цинизме, который некоторые могут усмотреть в словах известного французского режиссера (как его имя склоняли некоторые кинокритики в Союзе в связи с этим!), на самом деле кроется глубокое уважение к актерской профессии. В них — высокое доверие к профессионалу, знающему свое дело. Режиссер бывает вынужден *работать* с человеком, который менее всего годен в актеры. А что мы можем сказать о том, как работает с актерами Антониони в своем «Приключении», например?.. Орсон Уэллс в «Гражданине Кейне»?.. Просто у нас возникает ощущение *уникальной убедительности*. Но это качественно иная, особая экранная убедительность, *принципиально* отличная от актерской выразительности в театральном смысле...

У меня в свое время, к сожалению, не сложились творческие взаимоотношения с Донатасом Банионисом (главная роль в «Солярисе»). Он принадлежит к той категории актеров-аналитиков, которые не могут работать, не *поняв*, «зачем» и «для чего». Он не способен ничего сыграть спонтанно и изнутри. Он должен сначала выстроить роль: для этого он должен знать как соотносятся куски, как работают рядом другие актеры, и не только в его сценах, но и в фильме в целом, — таким образом он пытается подменить собою режиссера. По всей вероятности, это является след-

ствием его многолетней работы на сцене театра. Он не может смириться с мыслью о том, что актер не может себе представить, как будет выглядеть законченный фильм. Но ведь даже самый хороший режиссер в кино, точно зная, чего он хочет, далеко не всегда представляет себе результат. Тем не менее роль Кельвина очень удалась Донатасу, и я благодарен судьбе, что именно он ее играл. Но было невероятно трудно.

Актер аналитического, головного склада полагает, что знает будущий фильм, или, во всяком случае, изучив сценарий, мучительно старается представить его себе в окончательном виде. В этом случае он начинает играть «результат», то есть как бы концепцию роли, — тем самым дезавуируя саму идею создания кинематографического образа.

Я уже говорил, что разные актеры требуют к себе разного подхода. Более того, иногда один и тот же актер требует к себе иного подхода в работе над новыми ролями. Режиссер вынужден быть изобретательным в поисках методов и средств достижения нужного ему результата. Вот Коля Бурляев в работе над Бориской, сыном колокольных дел мастера в «Андрее Рублеве»... Это его вторая работа у меня после «Иванова детства». Во время съемок мне приходилось через ассистентов доводить до его сведения, что я им чрезвычайно недоволен и, возможно, буду переснимать его сцены с другим актером. Мне было нужно, чтобы он чувствовал за своей спиной зреющую катастрофу, чтобы неуверенность владела им и чтобы он был искренним в выражении этого состояния. Бурляев — актер чрезвычайно несобранный, декоративный и неглубокий. Его темперамент искусственен. Именно поэтому я был вынужден прибегать к столь суровым мерам. И тем не менее он в фильме не на уровне моих любимых исполнителей: Ирмы Рауш, Солоницына, Гринько, Бейшеналиева, Назарова. А Иван Лапиков, исполняю-

щий роль Кирилла, тоже, для меня очевидно, выбивается из общей тональности актерского исполнения в фильме. Он театрален: то есть играет замысел, свое отношение к роли, образ.

Чтобы пояснить, что я имею в виду, обратимся к фильму Бергмана «Стыд». В нем практически нет ни одного так называемого «актерского куска», где бы исполнитель «выдал» режиссерский замысел, то есть сыграл концепцию образа, свое отношение к нему, оценил бы его с позиции общей идеи. Он упрятан полностью за живой жизнью персонажей, растворен в ней. Герои фильма раздавлены обстоятельствами, подчинены только им и ведут себя соответственно, не пытаюсь преподнести нам ни идею, ни отношение к происходящему, ни вывод из случившегося, представляя все это фильму в целом, режиссерскому замыслу. И сколь блестяще они справляются со своей задачей! Вы не сможете сказать про этих людей односложно, кто из них хорош, а кто плох, например. Я бы никогда не мог сказать, что герой фон Сюдова плохой человек. Все отчасти хороши и отчасти плохи по-своему. Нет приговоров, потому что в исполнителях нет ни капли тенденциозности, и обстоятельства фильма используются режиссером для того, чтобы исследовать человеческие возможности, испытываемые этими обстоятельствами, а вовсе не для того, чтобы иллюстрировать априори заданную идею.

Как глубоко разработана линия Макса фон Сюдова. Это очень хороший человек. Музыкант. Добрый и тонкий. Оказывается, что он трус. Но ведь далеко не каждый смельчак хороший человек, а трус вовсе не всегда мерзавец. Конечно, он слабый и слабохарактерный человек. Его жена гораздо сильнее его, и у нее достает сил, чтобы преодолевать свой страх. А у героя Макса фон Сюдова сил не хватает. Он страдает от своей слабости, ранимости, неспособности вы-

стоять — он старается скрыться, забиться в угол, не видеть, не слышать — и делает это, как ребенок: наивно и совершенно искренне. Когда же жизненные обстоятельства вынуждают его защищаться, то он немедленно превращается в негодя. Он теряет лучшее, что в нем было, но весь драматизм и абсурдность состоят в том, что в этом новом своем качестве он становится нужным своей жене, которая в свою очередь ищет в нем поддержки и спасения. В то время как раньше она его презирала. Она ползет за ним тогда, когда он бьет ее по физиономии и говорит: «Пошла вон!» Начинает звучать вечная как мир идея пассивности добра и активности зла. Но как сложно она выражается! Поначалу герой фильма не может убить даже курицу, но как только он находит способ защищаться, то становится жестоким циником. В характере его есть что-то гамлетовское: в том смысле, что, в моем понимании, принц датский гибнет не после дуэли, когда он физически умирает, а сразу же после «Мышеловки», как только он понимает неотвратимость законов жизни, принуждающих его, гуманиста и интеллектуала, уподобиться ничтожествам, населяющим Эльсинор. Этот мрачный тип (я имею в виду героя фон Сюдова) теперь ничего не боится: он убивает, не шевельнет пальцем во спасение себе подобного — он *действует* в свое благо. Все дело в том, что надо быть очень честным человеком, чтобы испытывать страх перед грязной необходимостью убийства и унижения, теряя этот страх и якобы тем самым обретая мужество, человек на самом деле утрачивает свою духовность, интеллектуальную честность, прощается со своей невинностью. И война особенно наглядно провоцирует в людях жестокие антигуманные начала. В этом фильме Бергмана война становится таким же обстоятельством, помогающим раскрыть его концепцию человека, как в фильме «Как в зеркале» таким обстоятельством становится болезнь героини...

Бергман никогда не позволяет своим героям быть выше обстоятельств, в которые поставлены их персонажи, и поэтому добивается блистательных результатов. В кино режиссер должен вдохнуть в актера жизнь, а не превращать его в рупор своих идей.

Я, как правило, не знаю заранее, кто из актеров будет у меня сниматься. Может быть, исключением был только Солоницын — он снимался в каждом моем фильме. У меня к этой проблеме было почти суеверное отношение. Сценарий «Ностальгии» писался тоже в расчете на его участие в фильме, и почти символично, что смерть актера как бы разрешила мою не только творческую жизнь на два куска: Россию и все, что было и будет после России.

Как правило, поиски исполнителей для меня долгий и мучительный процесс. Пока не снимешь половины материала, совершенно невозможно сказать, правильно ли ты выбрал актера на роль или ошибся. Более того, может быть, даже именно самое сложное для меня состоит в том, чтобы поверить в правильность выбранного исполнителя, в соответствие его индивидуальности задуманному.

Надо сказать, что в выборе актеров мне очень помогают мои ассистенты. Когда мы готовили «Солярис», то Лариса Павловна Тарковская, моя жена и всегдашний помощник, отправившись в Ленинград в поисках исполнителя роли Снаута, привезла нам превосходного эстонского актера Юри Ярвета. В это время он снимался в «Короле Лире» у Григория Козинцева.

С самого начала нам было ясно, что на роль Снаута нам нужен актер с наивным, испуганным и безумным взглядом — и Ярвет, с его удивительно детскими голубыми глазами, как нельзя более соответствовал тому, что мы себе представляли. (Я теперь очень сожалею, что заставлял его произносить текст его роли по-русски, тем более что его все равно

пришлось дублировать, — он мог бы быть еще свободнее и потому ярче, богаче красками, произносил текст роли по-эстонски.) И хотя нам приходилось довольно трудно из-за незнания им русского языка, я был счастлив, работая с этим первоклассным актером с какой-то поистине дьявольской интуицией.

Однажды мы с ним репетировали одну из сцен, и я попросил Ярвета повторить все то же самое, но, чуть изменив состояние, я просил его быть «погрустнее». Он сделал все точно так, как мне хотелось, а когда мы закончили съемку этой сцены, то спросил меня на ужасном русском языке: «А что значит “погрустнее”?»...

Кино отличается от театра еще и тем, что в экранном изображении фиксируется *личность*, из мозаики отпечатков которой на пленке режиссер складывает художественное целое. В работе же с театральным актером очень важна умозрительная часть: важно выяснить принцип исполнения каждой роли в контексте всего замысла, прочертить схему действия персонажей, сферу их влияния друг на друга, разработать сквозную линию актерского поведения и его мотивов. А в кино требуется лишь правда сиюминутного состояния. Но как порой трудно она дается, эта правда! Как трудно не помешать актеру жить в кадре своей жизнью. Как трудно бывает докопаться до сокровенных глубин актерского психологического состояния, которое способно дать персонажу поразительно яркие способы выражения себя.

Учитывая, что кинематограф — всегда фиксируемая реальность, мне казались странными широко распространенные в 60-е и 70-е годы разговоры о «документальности» применительно к игровым лентам.

Инсценированная жизнь не может быть документальной. Когда анализируется игровое кино, то вполне воз-

можно и следует говорить о том, как и каким образом режиссер организует жизнь перед объективизм, а не каким методом пользуется оператор, снимая действие. Отар Иоселиани, скажем, от «Листопада» через «Певчий дрозд» к «Пасторали» все плотнее приближается к жизни, стараясь воспроизвести ее во все большей произвольности... И только очень поверхностный и равнодушный, формальный взгляд упрется в документализированные детали, не видя за ними главного – поэтического мировоззрения Иоселиани. А «документальная» у него камера (в смысле манеры съемок) или поэтическая – мне совершенно безразлично. Каждый художник, как говорится, пьет из своего стакана. И для автора «Пасторали» нет ничего дороже, чем грузовик, увиденный им на пыльной дороге, чем последовательное и скрупулезное преследование дачников на их ничем не примечательной прогулке, полной поэзии. Об этом он хочет рассказать без специальной романтизации и внешнего пафоса. Таким образом выраженная влюбленность во сто крат убедительнее, чем сознательно взвинченная псевдопоэтическая интонация Кончаловского в «Романсе о влюбленных». В этом фильме говорят велеречиво, в соответствии с законами какого-то выдуманного жанра, о котором столько раз высказывается постановщик еще во время съемок, широковещательно и широкоформатно. Но, главное, какой холодностью, какой непереносимой выпретенностью и фальшью веет от этого фильма. Никакой жанр не в силах оправдать умысла режиссера, говорящего не своим голосом о вещах ему совершенно безразличных. Нет ничего ошибочнее, чем полагать, что в фильмах у Иоселиани царит ползучая проза, а у Кончаловского – высокая поэзия. Просто для Иоселиани поэтическое воплощается в том, что он любит, а не в том, что он придумывает, дабы продемонстрировать свой псев-

доромантический взгляд на жизнь. Я вообще терпеть не могу всех этих наклеек и ярлыков! Мне странно, например, когда говорят о символизме Бергмана. Для меня очевидно обратное: через какой-то почти биологический натурализм он пробивается к важной для него правде человеческой жизни в ее духовном смысле.

Я хочу сказать, что решающим критерием ценностной ориентации того или иного режиссера, определяющей его глубину, является то, ради чего он снимает, — и совершенно несущественно, как, каким методом.

Единственное, как мне кажется, о чем следует помнить режиссеру, это не о «поэтическом», «интеллектуальном» или «документальном» стиле, а о том, чтобы быть последовательным до конца в утверждении своих идей. А какой камерой он при этом будет пользоваться — его личное дело. В искусстве не может быть документальности и объективности. В искусстве сама объективность — авторская, то есть субъективная. Даже если этот автор монтирует хронику.

Возникает вопрос: если актеры, как я настаиваю, должны играть в кинематографе только точные обстоятельства, то как же быть с трагикомедией, фарсом, мелодрамой, где, как говорят, и актерское исполнение может быть гиперболизированным?

Мне кажется также вполне предосудительным некритическое перенесение понятия жанра, связанного со сценой, на кинематограф, театр наделен иной мерой условности. А когда говорят о «жанре» в кинематографе, то речь идет, как правило, о коммерческой кинопродукции. Комедия положений, вестерн, психологическая драма, детектив, мюзикл, фильм ужаса, катастрофы, мелодрама и так далее. Разве это имеет какое-нибудь отношение к высокому искусству кино? Это «масс-медиа» — ширпотреб. Это навязанная кинематографу извне, продиктованная коммерческими со-

ображениями форма его нынешнего, увы, почти повсеместного существования! В кино же есть только один способ мыслить — поэтический, он соединяет несоединимое и парадоксальное, делает кинематограф адекватным способом выражения мыслей и чувств автора.

Истинный кинообраз строится на разрушении жанра и в борьбе с ним. И художник, очевидно, стремится здесь выразить свои идеалы, которые трудно загнать в параметры жанра.

В каком жанре работает Брессон? Ни в каком! Брессон есть Брессон. Брессон сам по себе уже жанр. Антониони, Феллини, Бергман, Куросава, Довженко, Виго, Мизигучи, Бюньюэль — они просто тождественны сами себе. От самого понятия — жанр — веет могильным холодом. А Чаплин? Разве это комедия? Нет. Это просто Чаплин, и ничего более, уникальное явление, которое невозможно повторить. Это сплошная гипербола, но главное то, что каждую секунду существования в кадре он потрясает правдой поведения своего героя. В самой нелепой ситуации Чаплин совершенно естественен и поэтому-то смешон. Его герой словно не замечает гиперболизированного мира, который его окружает, его несусветной логики. Иногда кажется, что Чаплин умер лет триста назад. Настолько он классик. Он совершенно целостен.

Что может быть нелепее, неправдоподобнее ситуации, в которой человек, поедая спагетти, начинает незаметно для себя заглатывать серпантин, свисающий с потолка. Однако в исполнении Чаплина действие это становится органичным до натурализма. Мы знаем, что все это придумано и преувеличено, но исполнение гиперболизированного замысла совершенно правдоподобно, естественно и поэтому убедительно и безумно смешно. Он не играет. Он живет в этих порою идиотских ситуациях совершенно органично.

В кино своя собственная специфика актерского исполнения. Это, конечно, вовсе не значит, что все режиссеры в кино одинаково работают с актерами: и актеры Феллини, конечно, отличаются от актеров Брессона, потому что эти режиссеры нуждаются в разных человеческих типах.

Если теперь для примера взять немые фильмы русского режиссера Протазанова, кстати, весьма популярные в свое время у широчайшей аудитории, то сегодня мы с некоторой неловкостью замечаем, сколь полно подчинены здесь все актеры чисто театральной условности, как беззастенчиво используют устаревшие театральные штампы, жмут изо всех сил, форсируют актерскую пластику. Они очень стараются быть смешными в комедии, стараются быть максимально «выразительными» в драматических ситуациях, но чем больше они стараются в этом направлении, тем очевиднее и нагляднее стала с годами несостоятельность их «метода». Большинство фильмов тех лет стареют еще и потому, что не нащупали специфических особенностей актерского поведения, на которых возрастает кинематографическое произведение, — потому так короток был их век.

А если теперь снова вернуться к картинам Брессона, то мне представляется, что его исполнители никогда не покажутся старомодными, как и его фильмы в целом. Потому что в них нет нарочитого, специального, а есть глубочайшая правда человеческого самоощущения в предлагаемых режиссером обстоятельствах. Его актеры не играют образы, а живут на наших глазах своей глубокой внутренней жизнью. Вспомните «Мушкетт»! Разве можно сказать, что исполнительница главной роли хоть на секунду задумывается о зрителе, вспоминает о нем, чтобы донести до него всю «глубину» того, что с ней происходит? Разве она «показывает» зрителю, как ей «плохо»? Никогда! Она как буд-

то бы не подозревает, что ее внутренняя жизнь может быть объектом наблюдения, может кем-то свидетельствоваться. Она живет, существует в своем замкнутом, углубленном и сосредоточенном мире. Потому она так властно притягивает к себе внимание, и я убежден, что через десятки лет этот фильм будет производить то же ошеломляющее впечатление, как и в день своей премьеры. Как до сих пор воздействует на нас немой фильм Дрейера о Жанне д'Арк.

Удивительно, что, как всегда, опыт ничему не учит, и современные режиссеры снова обращаются сплошь и рядом к манере исполнения, казалось бы, столь очевидно принадлежащей прошлому. В фильме Ларисы Шепитько «Восхождение» меня все-таки не до конца убедило ее настойчивое желание быть «выразительной», «многозначительной», что привело к однозначности ее «притчеобразного» повествования. Как и другие режиссеры, она почему-то захотела в этом фильме «потрясти» зрителя за счет преувеличенного, подчеркнутого переживания своих героев. Она как будто бы боялась, что ее не поймут, и поставила своих героев на невидимые котурны. Даже освещение актеров продиктовано заботой о том, чтобы придать рассказу особую «многозначительность». Но, к сожалению, «многозначительность» здесь оборачивается надуманностью и фальшью. Для того чтобы *заставить* зрителя 'сочувствовать героям картины, постановщик заставляет и актеров демонстрировать страдания своих персонажей. Все и мучительнее, и больнее, чем в жизни в этом фильме, даже сами мучения и боль, а главное — многозначительнее. И оттого от картины веет холодом и равнодушием — авторским непониманием собственного замысла. Он как бы устаревает, еще не успев родиться. Не надо стараться «донести до зрителя мысль» — это неблагодарная и бессмысленная задача. *Пока*

жи зрителю жизнь, и он сам найдет возможности в себе расценить и оценить ее. Очень грустно говорить это о замечательном режиссере, каким была Лариса Шепитько.

Кинематографу не нужны актеры, которые *играют*. Тошно становится, глядя на них, оттого, что зрители давно уже поняли, чего хотят эти актеры, а они настойчиво и членораздельно продолжают объяснять смысл текста: и первый план, и второй, и третий. Настаивают, не надеясь на нашу сообразительность. Но тогда объясните, чем отличаются эти новые исполнители от Мозжухина, звезды русского до-революционного экрана, например? Только тем, что сами фильмы сделаны теперь на другом техническом уровне? Но технический уровень сам по себе ничего не определяет в искусстве — иначе нам придется признать, что кино вовсе не имеет никакого отношения к искусству. Это чисто зрелищные, коммерческие проблемы, не имеющие связи с сущностью дела, со спецификой кинематографического воздействия. Иначе нас не могли бы сегодня тронуть ни Чаплин, ни Дрейер, ни «Земля» Довженко. А они потрясают наше воображение и сегодня.

Быть смешным — не значит смешить. Вызывать сочувствие — не значит выжимать слезы у зрителя. Гипербола возможна только как целостный принцип построения произведения, как свойство его образной системы, но не как принцип методики. Почерк автора не должен быть натужен, подчеркнут, каллиграфичен. Иногда совершенно нереальное начинает выражать самую действительность. «Реализм, — как говорит Митенька Карамазов, — страшная штука!» Вот и Валери замечал по этому поводу, что реальное органичнее всего выражается через абсурд.

Любое искусство как способ познания тяготеет к реалистичности. Но реалистичность, конечно же, не означает бытописательства и натурализма. Разве ре-минорная хо-

ральная прелюдия Баха не выражает отношения к истине и в этом смысле не реалистична?

Говоря о специфике театра, о его условности, стоит упомянуть также и его способ выстраивать образы по принципу намека. Театр по детали дает ощутить целое явление. Понятно, что каждое явление имеет множество аспектов. И чем меньше граней и аспектов этого явления, по которым затем зритель реконструирует само явление, воспроизводится на сцене, тем точнее и выразительнее использует режиссер театральную условность. А кинематограф воспроизводит явление в его деталях, подробностях, но здесь, чем точнее эти подробности воспроизведены в своей чувственной, конкретной форме, тем ближе режиссер к своей цели. На сцене кровь не имеет права литься. Но если мы видим, что актер скользит в крови, но самой крови не видно, — тогда это театр!

Работая над «Гамлетом», сцену убийства Полония мы хотели выстроить следующим образом: смертельно раненый Гамлетом, он появляется из своего укрытия, прижимая к ране красный тюрбан, который он носил на голове, — он как бы прикрывает им рану. Затем он роняет тюрбан, теряет его, пытается вернуться, чтобы его унести, чтобы как бы убрать за собой. Нечистоплотно при хозяйине грязнить полы кровью, но силы покидают его. Когда Полоний роняет красный тюрбан, то для нас он был и тюрбан, как таковой, и некий знак крови. Ее метафора. Настоящая кровь в театре не может быть убедительной для доказательства поэтический правды, если она несет однозначно-натуральную функцию. Зато в кинематографе кровь — это кровь, не символ и не обозначение чего-то. Поэтому, когда герой «Пепла и алмаза», убитый среди развешанных простыней, прижимает, падая, одну из них к груди и на белом полотне расплывается алая кровь — красное и белое — символ поль-

ского флага, то это уже скорее не кинематографический, а литературный образ. Хотя чрезвычайно сильный в эмоциональном смысле.

Кино слишком зависит от жизни, слишком прислушивается к ней, чтобы сковывать жизнь жанром, чтобы выводить эмоции с помощью жанровых лекал. В отличие от театра, оперирующего идеями, где даже характер человека — идея!

Конечно, все искусство искусственно. Оно лишь символизирует истину. Это трюизм. Но нельзя искусственность, идущую от недостаточного умения, от отсутствия профессионализма, выдавать за стилистику, когда преувеличение идет не от свойств образности, а от преувеличенного старания и желания нравиться. Это признак провинциализма — желание во что бы то ни стало быть заметным в роли творца. Зрителя следует уважать. Уважать его достоинство. Не дуть ему в лицо. Этого не любят даже собаки и кошки.

Конечно, это еще вопрос доверия зрителю. Зритель — понятие идеальное. Речь не может идти о каждом отдельном человеке, сидящем в зале. Художник грезит о том, чтобы быть понятым максимально, хоть и способен дать зрителю в результате лишь кое-что. Правда, он должен быть специально этим озабочен. Единственное, о чем он должен пристально думать, это чтобы быть искренним в выражении своего замысла. Часто актерам говорят: «надо донести мысль». И вот актер послушно «несет мысль», принося в жертву правду образа. Но какое в этом недоверие к зрителю, несмотря на желание пойти ему навстречу.

В фильме Йоселиани «Жил певчий дрозд» главная роль была доверена непрофессионалу. И что же? Достоверность главного героя не оставляет никаких сомнений — он живет на экране безусловно полнокровной живой жизнью, в которой невозможно усомниться, невозможно не принять ее к сведению, не обратить внимания. Потому что живая

жизнь имеет непосредственное отношение к каждому из нас и ко всему, что с нами происходит.

Чтобы актеру быть выразительным на экране, ему совершенно недостаточно быть просто понятным. Ему нужно быть правдивым. А правдивое чаще всего мало понятно. И всегда вызывает определенное чувство полноты, завершенности — это всегда уникальное переживание, не расчленимое и необъяснимое до конца.

О музыке и шумах

Как известно, музыка возникла в кинематографе еще тогда, когда экран оставался немым, благодаря таперу, который иллюстрировал происходящее на экране музыкальным сопровождением, соответствующим ритму и эмоциональному накалу изображения. Это было достаточно механическое, случайное или в иллюстративном смысле примитивное наложение музыки на изображение, призванное усилить впечатление от того или иного эпизода. Как это ни странно, но до сих пор принцип использования музыки в кинематографе чаще всего остается таким же. Эпизод как бы подпирают музыкальным сопровождением, чтобы еще раз, проиллюстрировав ведущую тему, усилить ее эмоциональное звучание. А иногда и просто чтобы спасти неудавшуюся сцену.

Мне ближе всего представляется прием, при котором музыка возникает как рефрен. Когда мы встречаем в стихах поэтический рефрен, то, обогащенные знанием только что прочитанного, возвращаемся к первопричине, побудившей автора написать эти строки в первый раз. Рефрен возрождает в нас то первоначальное состояние, с которым мы вступили в этот новый для нас поэтический мир, делая его одновременно и непосредственным и обновленным. Мы как бы возвращаемся к его истокам.

В таком случае музыка не просто усиливает впечатление параллельно изображению, иллюстрируя ту же мысль, но открывает возможности *нового*, качественно преобразенного впечатления от того же материала. Окунаясь в соответствующую, рефреном спровоцированную музыкальную стихию, мы вновь и вновь возвращаемся к пережитым чувствам, но с обновленным запасом эмоциональных впечатлений. В этом случае с введением музыкального ряда зафиксированная в кадре жизнь меняет свой колорит, а иногда способна даже изменить свою сущность.

Кроме того, музыка способна вносить в материал лирические интонации, рожденные авторским опытом. Например, в «Зеркале», картине биографической, музыка часто возникает как материал самой жизни, как часть духовного опыта автора — и являлась здесь важным компонентом в формировании духовного мира лирического героя этой картины. Музыка может использоваться в случае, когда материал, использованный в фильме в визуальном ряде, должен возникнуть в восприятии зрителя в нужной степени деформированным. Когда в процессе его восприятия с экрана он должен стать как бы тяжелее или легче, прозрачнее, тоньше или же, напротив, грубее... Используя ту или иную музыку, автор получает возможность подтолкнуть чувства зрителей в нужном ему направлении, *расширив* при этом границы отношения к видимому предмету. От этого не меняется сам смысл рассматриваемого предмета, но предмет как таковой получает дополнительную краску. Зритель воспринимает его (или, во всяком случае, получает возможность воспринимать) в контексте новой целостности, куда органической частью входит музыка. То есть в восприятии, как таковом, возникает еще один дополнительный новый аспект.

Но музыка не просто довесок к изображению — замысел должен быть органически замешен на совокупности с му-

зыкой. Музыкальная интонация, если музыка использована точно, способна эмоционально менять весь колорит снятого на пленку куска и достигать в замысле такого единства с изображением, что если убрать ее вовсе из определенного эпизода, то изображение (образ) по самой своей идее станет не столько ослабленным по впечатлению, а как бы качественно иным.

Я не уверен, что мне самому всегда удавалось соответствовать в своих фильмах тем теоретическим требованиям, которые я здесь формулирую. Должен сознаться — моя тайная вера в том, что фильм вовсе не нуждается ни в какой музыке. Я, однако, такого фильма еще не сделал, хотя приближался к его решению от «Сталкера» к «Ностальгии». Во всяком случае, пока музыка оказывалась все-таки чаще полноправным компонентом моих фильмов, важным и дорогим.

Мне хотелось бы надеяться при этом, что музыка не была у меня плоской иллюстрацией к изображению. Мне не хотелось бы, чтобы она воспринималась просто некой эмоциональной аурой, возникающей вокруг изображаемых предметов, чтобы *заставить* зрителя видеть изображение в нужной мне интонации. Музыка для меня в отношении к кинематографу в любом случае — это естественная часть звучащего мира, часть человеческой жизни. Хотя вполне возможно, что в звуковом фильме, решенном теоретически-последовательно, музыке вовсе не останется места — ее вытеснят все более интересно осмысленные кинематографом шумы, чего я и добивался в двух последних своих работах — «Сталкере» и «Ностальгии».

Мне кажется, для того чтобы заставить зазвучать кинематографический образ по-настоящему полно и объемно, целесообразно отказаться от музыки. Ведь если говорить строго, то мир, трансформированный кинематографом, и

мир, трансформированный музыкой, — это параллельные миры, находящиеся в конфликте. По-настоящему организованный в фильме *звучащий мир* по сути своей музыкален — это и есть настоящая кинематографическая музыка.

Прекрасно работает со звуком Иоселиани. Но его метод совершенно отличен от моего: он настаивает на шумовой атмосфере, используя натуральный бытовой шум. Он настаивает на этом шуме до назойливости, убеждая нас в итоге в закономерности того, что происходит на экране, до такой степени, что кажется уже невозможным существовать без его фонограммы подробностей.

Удивительно работает со звуком Бергман. Невозможно забыть его фильм «Как в зеркале», где он использует звук маяка на пределе слышимости.

Блестяще работает со звуком Брессон, Антониони в своей трилогии... Но, несмотря на все это, я чувствую, что есть какие-то другие пути работы со звуком, которые позволили бы быть более точными и адекватными тому *внутреннему* миру, который мы пытаемся воспроизводить на экране, и не только внутреннему миру автора, но и внутренней сущности мира как такового, его собственной, независимой от нас сущности.

Что такое натуралистически точно звучащий мир? В кино это невозможно даже себе вообразить: это значит, что должно смешаться все, если зафиксированное в кадре получит свое звуковое выражение и в фонограмме. Но эта какофония означала бы, что фильм вообще лишен какого бы то ни было звукового решения. Если отбор звуков не был произведен, то это означало бы, что фильм адекватен немому, ибо он лишен звучащего мира, звуковой выразительности. Технически записанный звук еще ничего не меняет в образной системе кинематографа — нет в нем еще никакой эстетической содержательности.

Стоит только у зримого мира, отраженного экраном, отнять его звуки или населить этот мир звуками посторонними, не существующими буквально ради данного изображения, или деформировать их не соответствующе данному изображению — фильм немедленно зазвучит.

Когда, например, Бергман использует звук, казалось бы, натуралистически — гулкие шаги в пустом коридоре, бой часов, шорохи платья, то на самом деле этот «натурализм» укрупняет звук, вычленяет его, гиперболизирует... Выделяется один из шумов и опускаются все побочные обстоятельства со своей звуковой жизнью, которые, несомненно, существовали бы в реальной жизненной ситуации. Вот в «Причастии», например: шум воды в потоке, на берегу которого обнаружен труп самоубийцы. На протяжении всего эпизода, идущего на общем и среднем планах, ничего не слышно, кроме нестихающего шума воды, — ни шагов, ни шорохов, ни слов, которыми перекидываются люди на берегу. Это и есть как раз звуковая выразительность куска, его звуковое решение.

Главная моя идея состоит в том, что мир так прекрасно звучит сам по себе, что если бы мы научились должным образом его слышать, то музыка не понадобилась бы кино вовсе.

Впрочем, современный кинематограф дает образцы превосходного, виртуозного использования музыки. Как у Бергмана в картине «Стыд», в плохеньком транзисторе среди хрипов и визгов возникают отрывки прекрасных музыкальных сочинений... Или как замечательна у Феллини музыка Нино Рота в «8½» — грустная, сентиментальная, ироничная...

В «Зеркале» с композитором Артемьевым в отдельных сценах мы использовали электронную музыку. Я думаю, что ее возможности в применении к кинематографу очень велики.

Мы хотели приблизить ее звучание к опозитизированному земному эхо, шорохам, вздохам. Оно должно было выражать условность реальности и в то же время точно воспроизвести определенные душевные состояния, звучание внутренней жизни. Электронная музыка умирает в тот момент, когда мы слышим, что она именно электронная, то есть понимаем, как она сконструирована. Артемьев добивался нужного звучания очень сложными путями. Электронная музыка должна быть очищена от «химического» своего происхождения, чтобы иметь возможность восприниматься как органическое звучание мира.

А инструментальная музыка настолько самостоятельна как искусство, что ей гораздо труднее раствориться в фильме, стать его органической частью. Так что применение ее — по существу всегда компромисс, ибо оно всегда иллюстративно. К тому же электронная музыка обладает способностью растворения в звуке. Она может скрываться за шумами и казаться чем-то неопределенным: голосом природы, неясных чувств... Она может быть похожа и на человеческое дыхание...

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Автор в поисках зрителя

Двусмысленное положение кинематографа между искусством и производством многое определяет в особенностях взаимоотношений авторов кино с их публикой. Исходя из этого общеизвестного факта, я и попытаюсь высказать некоторые соображения о многих сложностях, встающих перед кинематографом, рассмотреть некоторые частные последствия этой ситуации.

Всякое производство, как известно, должно быть рентабельным; для своего нормального функционирования воспроизводства оно должно не только окупать себя, но и давать определенную прибыль. Таким образом, с точки зрения производственных показателей, успех или неуспех фильма, его эстетическая ценность начинают регулироваться, как это ни парадоксально, «спросом» и «потреблением», то есть законами рынка в чистом виде. Стоит ли говорить о том, что подобных критериев оценки в тотальном смысле не знало ни одно искусство? И до тех пор, пока кинематограф будет оставаться в этом теперешнем своем положении, до тех пор настоящим кинематографическим произведениям будет непросто появляться на свет божий — пробивать себе пути к широкой аудитории.

Следует заметить, что критерий различия «искусства» от «неискусства», подделки настолько относителен, расплывчат, лишен объективной доказуемости, что, оказыва-

ется, не составляет никакой трудности незаметно подменить эстетические критерии оценки чисто утилитарными, которые, с одной стороны, продиктованы желанием получить максимально выгодную в экономическом отношении прибыль, а с другой стороны, диктуются той или иной идеологической задачей. С моей точки зрения, и тот и другой критерии равно далеки от собственных задач искусства как такового.

Искусство аристократично по своей природе и, естественно, оказывает *избирательное* воздействие на аудиторию. Ибо сам характер этого воздействия, даже в таких «коллективных» его разновидностях, как театр или кинематограф, связан с *интимными* переживаниями каждого, кто вступает в контакт с произведением искусства. Оно становится тем значительнее в опыте каждого человека, чем более *потрясена* его душа, охваченная этим переживанием.

Однако аристократическая природа искусства отнюдь не снимает вопроса ответственности художника перед своей аудиторией и, если хотите, шире: перед человеком вообще. Напротив. Наиболее полно осознавая свое время и мир, в котором он живет, художник становится голосом тех, кто не умеет осмыслить и выразить своего отношения к действительности. В этом смысле художник действительно является гласом народа. И потому он оказывается призванным служить своему таланту, а тем самым и своему народу.

В этой связи мне совершенно непонятна проблема так называемой «свободы» и «несвободы» художника. Художник несвободен всегда. Нет более несвободных людей, чем художники. Они скованы своим даром, своей предназначенностью — служения своему дару и тем самым народу.

А с другой стороны, художник совершенно свободен в возможности или реализовать свой талант возможно более полно или продать свою душу за тридцать серебрянников.

Не с осознанием ли своей роли и своей предназначенности в человеческом обществе были связаны все духовные метания Толстого, Достоевского, Гоголя?

Я совершенно убежден, что ни один художник, осуществляя свою *собственную* духовную миссию, никогда не стал бы работать, если бы был уверен, что никто и никогда не ознакомится с его трудами. И в то же самое время, творя, художник должен как бы опустить занавес между собою и людьми, чтобы оградиться от суетных, мелочных, злободневных соображений. Ибо только полная искренность и честность, помноженные на осознание своей ответственности перед людьми, являются залогом того, что художник осуществит свою творческую судьбу.

В практике своей работы в Союзе я очень часто сталкивался с обвинениями, страшно распространенными, «в отрыве от действительности», как бы в сознательной самоизоляции от насущных народных интересов. Должен, однако, признаться совершенно откровенно, что никогда не понимал, что означают эти обвинения? Не идеалистично ли, в конце концов, полагать, что художник, как и любой другой человек, способен выпасть из общества, из времени, быть «свободным» от времени и пространства, в котором он рожден? Мне всегда казалось, что любой человек, как и любой художник (как бы далеко ни отстояли художники-современники друг от друга в своих позициях, эстетических и идейных пристрастиях), не может не быть закономерным порождением окружающей его действительности. Можно говорить, что художник осмысливает действительность с нежелаемой для кого-то точки зрения — но при чем же здесь «отрыв от действительности»? Ясно, что всякий человек выражает свое время и несет в себе определенные его закономерности независимо от того, приятно или неприятно кому-то с этими закономерностями считаться или

знакомиться с теми сторонами действительности, на которые закрывают глаза.

Как я уже писал, искусство прежде всего воздействует не на разум человека, а на его эмоции. Оно рассчитывает размягчить, разрыхлить человеческую душу к восприятию Добра. Ведь когда смотришь хороший фильм, живопись, слушаешь музыку, то с самого начала не идея, не мысль как таковая как бы обезоруживает и завораживает тебя, если это, конечно, что называется, «твое» искусство. Тем более что идея крупного художественного произведения, как мы уже тоже выяснили, всегда двулика, двусмысленна (как сказал бы Томас Манн), многомерна и неопределенна, как сама жизнь. Поэтому автор и не может рассчитывать на однозначное, соответствующее его собственному восприятию его же произведения. Художник лишь пытается представить свой образ мира, чтобы люди взглядывая на мир его глазами, прониклись его ощущениями, сомнениями и мыслями...

При этом, должен сказать, я убежден, что зритель гораздо разнообразнее, интереснее и неожиданнее в своих требованиях к искусству, чем часто принято полагать теми, от кого зависит распространение произведений искусства. Поэтому всякое, даже самое сложное и изысканное, понимание вещей художником способно, я бы даже сказал, *обречено* найти отклик пусть небольшой, но закономерной для данного произведения аудитории. А разглагольствования о том, понятно или непонятно данное произведение так называемым «широким массам», какому-то мифическому большинству, — лишь затуманивают действительную картину взаимоотношений художника с аудиторией, то есть со своим временем.

Поэт и художник в истинных своих произведениях всегда народен; чтобы он ни делал, какую бы он ни имел цель и мысль в своем творчестве, он выражает, волею или нево-

*лею, какие-нибудь стихи народного характера и выража-
ет их глубже и яснее, чем сама история народа... –*

писал Герцен в «Былом и думах».

Во взаимоотношениях художника и аудитории существует прямая и обратная связь. Оставаясь верным самому себе и независимым от злободневных суждений, художник сам создает, неуклонно развивая и поднимая, уровень восприятия публики. Но рост общественного сознания, в свою очередь, аккумулирует ту общественную энергию, которая затем способствует рождению нового художника.

Обращаясь к высоким образцам искусства, приходится признавать, что они существуют как часть природы, часть истины независимо ни от их автора, ни от публики. «Война и мир» Толстого или «Иосиф и его братья» Томаса Манна точно исполнены собственным достоинством, далекие от суетных веяний своего времени в его бытовом значении.

Эта дистанция, этот взгляд на вещи извне, с определенной нравственной и духовной высоты дают возможность произведению искусства жить в историческом времени, быть воспринимаемым всякий раз по-новому и по-разному.

Например, «Персону» Бергмана я смотрел много раз и всякий раз воспринимал ее как-то иначе. Будучи истинно художественным произведением, этот фильм всякий раз дает возможность человеку интимно соотноситься с миром фильма. Каждый раз истолковывать его по-разному.

Художник не имеет морального права опускаться до какого-то абстрактно существующего усредненного уровня ради превратно понятой большей доступности и доходчивости. Это способствовало бы только упадку искусства, в то время как все мы ожидаем его расцвета, верим в потенциальные, нераскрытые возможности художника, с одной стороны, и рост духовных запросов публики, с другой. Во всяком случае, хотели бы верить...

Маркс говорил: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, ты должен быть художественно образованным человеком». А у художника не может быть специальной идеи быть понятым — так же как абсурдно представить себе у художника противоположную цель: быть непонятым...

Художник, его произведение и зритель — представляют собою единое и неделимое целое: организм, объединенный единой кровеносной системой. И если происходит конфликт между частями этого организма, то он требует весьма компетентного врачевания и внимательного к себе отношения.

Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что усредненные коммерческие стандарты фильмов, поточная телевизионная продукция непростительно развращают публику, отнимая у нее возможность контакта с настоящим искусством.

Произошла почти полная утрата такого важнейшего критерия искусства, как критерий прекрасного, означающий для меня стремление выразить идеал. Всякое время отмечено поисками истины и правды. И какой бы суровой эта правда ни была, она способствует оздоровлению нации. Ее осознание является признаком здорового времени и никогда не может стать противоречием нравственному идеалу.

Если же правду стараются скрыть, спрятать, утаить, искусственно противопоставляя ее в этом случае ложно истолковываемому нравственному идеалу, полагая, что нелепая правда способна дезавуировать идеал в глазах большинства, то это означает, что эстетические критерии в оценке искусства подменяются чисто идеологическими задачами. Лишь высокая правда о своем времени способна выразить действительный, а не искусственно пропагандируемый нравственный идеал.

Об этом шла речь в «Андрее Рублеве»: поначалу кажется, что наблюдаемая им жестокая правда жизни входит в кричащее противоречие с гармоническим идеалом его творчества. Однако суть вопроса состоит в том, что художник не может выразить нравственный идеал своего времени, не касаясь его самых кровоточащих язв, не изживая эти язвы в себе самом. В этом преодолении осознанной в полной мере суровой и «низкой» правды ради высокого духовного деяния и состоит предназначение искусства. Искусство почти религиозно по своей сути, освященное сознанием высокого духовного долга.

Бездуховное искусство несет в себе свою собственную трагедию. Даже констатация бездуховности времени, в котором живет художник, требует от него самого определенной духовной высоты. Настоящий художник всегда служит бессмертию — пытается обессмертить мир и человека в этом мире. Художник, не пытающийся отыскать абсолютную истину, пренебрегающий глобальными целями ради частных, — всего лишь временщик.

Когда я заканчиваю очередную свою работу и она, долго или коротко, большей или меньшей «кровью», но наконец выходит в прокат, то, признаться, я перестаю о ней думать. Что ж? Картина точно отделилась, отпочковалась от меня и начала свою самостоятельную, «взрослую» жизнь, независимую от родителя. Жизнь, на которую я уже не в состоянии никак повлиять.

Мне заранее известно, что не следует рассчитывать на однородную реакцию зрительного зала. И дело не только в том, что одним картина может понравиться, а у других вызвать негодование, но я вынужден еще считаться с тем, что картина по-разному и в разном толковании воспринимается даже теми, кому она, кажется, безразлична. Меня радует, если фильм действительно дает возможность для неординарного понимания.

Мне кажется сколь бессмысленным, столь и бесплодным при создании фильма ориентироваться на «успех», подсчитываемый арифметически, числом кинопосещений. Очевидно, что ничто не воспринимается одинаково и однозначно. Смысл художественного образа состоит в том, что он неожиданен, потому что в нем зафиксировалась человеческая индивидуальность, воспринимающая мир в соответствии со своими субъективными особенностями. Эта индивидуальность, это восприятие — кому-то может быть близко, а кому-то бескрайне далеко. Что ж тут поделаешь? Искусство все равно независимо от чьей-то воли будет развиваться, как и развивалось прежде по своим собственным законам, а отстаиваемые ныне эстетические принципы будут вновь и вновь преодолеваются самими же художниками.

Итак, в *определённом смысле* будущий успех картины меня не занимает, потому что дело уже сделано и я не в силах ничего изменить. И в то же время я не верю режиссерам, которые говорят, что их не интересует мнение зрителя. Каждый художник — смею утверждать это — в глубине думает о встрече его произведения со зрителем, думает, надеется и верит, что именно его произведение окажется созвучным Времени и потому необходимым зрителю, затронет наиболее сокровенные струны его души. Нет противоречия в том, что я, с одной стороны, не делаю ничего специально для того, чтобы понравиться зрителю, а с другой стороны, с трепетом душевным надеюсь, что моя картина будет принята и любима этим зрителем. В двуединстве этого утверждения видится мне суть проблемы отношения художника и зрителя. Отношения, исполненного глубокого драматизма!

То, что режиссер не может быть одинаково понимаем всеми, то, что художник имеет право на *свою* большую или меньшую зрительскую аудиторию — нормальное условие су-

ществования художественной индивидуальности и развития культурных традиций в обществе. Конечно, каждому из нас хочется быть близким и нужным как можно большему числу людей, быть признанным — однако никакой художник не может вычислить свой успех, бессилён отбирать принципы своей работы, гарантирующие его в оптимальной степени. Там, где речь идет о преднамеренной установке «на зрителя», там речь идет об индустрии развлечения, о зрелище и массах — о чем угодно, но только не об искусстве, которое неизбежно подчинено своим внутренним, имманентным законам развития, хотим мы того или нет.

У каждого художника творческий процесс осуществляется по-разному — но все одинаково, скрывая или прямо заявляя об этом, надеются и уповают на взаимопонимание и контакт с аудиторией, болезненно переживая всякий неуспех. Известно ведь, что Сезанн, признанный и превозносимый коллегами, был глубоко несчастен оттого, что его сосед не принимал его живопись, — однако он ничего не мог изменить в манере своего письма...

Я могу себе представить, что художник может принять заказ на какую-то тему. Но представить себе контроль за манерой исполнения, за способом решения этой темы кажется мне величайшей бессмыслицей и бестактностью. Существуют объективные причины, не позволяющие художнику ступить на путь зависимости от аудитории или от кого бы то ни было еще: в этом случае его собственные проблемы, проблемы его души, его боль и страдания немедленно подменяются совершенно для него чужеродными, извне привнесенными интонациями. Как раз самая сложная, выматывающая, изнуряющая задача художника возникает в плоскости чисто нравственной — от него требуется предельная честность и искренность перед самим собою. Это означает — быть честным и ответственным перед зрителем.

Режиссер не имеет права стараться нравиться кому бы то ни было. Он не имеет права контролировать себя в процессе работы с точки зрения предстоящего успеха — неизбежной расплатой за такого рода контроль становятся принципиально иные взаимоотношения, в которые вступает режиссер в этом случае со своим замыслом, способом реализации этого замысла. Это уже игра в «поддавки». Художник даже может предполагать, что его произведение не вызовет широкого отклика в зрительном зале, — и тем не менее он бессилён что-либо изменить в своей художественной судьбе.

Поразительно писал Пушкин по этому поводу:

*Ты царь. Живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.*

*Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд:
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?*

Когда я говорю, что не могу влиять на отношение зрителей к себе, то тем самым пытаюсь определить свою задачу профессионала. Она, видимо, очень проста: делать свое дело на пределе возможного и судить себя самым беспощадным образом. Как я могу думать при этом о том, чтобы «угодить зрителю» или заботиться о том, чтобы «дать зрителю пример для подражания»? Но кто этот зритель? Анонимная масса? Роботы?

Для восприятия искусства надо немного — иметь чуткую, тонкую, податливую душу, открытую красоте и добру, способную к непосредственному эстетическому переживанию. В России, например, среди моей аудитории было мно-

го таких людей, часто не искушенных ни знаниями, ни специальным образованием. Мне кажется, что способность воспринимать искусство даруется человеку с рождением и зависит от его духовного уровня.

Меня всегда до крайности возмущала эта формула — «народ не поймет!» Что это? Кто берет на себя право изъясняться от имени народа, вынося при этом себя за скобки народного большинства? Кто это может знать, что поймет «народ», а что нет, что ему надо, а чего он не хочет? Или, может быть, хоть когда-нибудь кто-нибудь провел маломальски добросовестный опрос этого «народа», желая уяснить себе истинный круг его интересов, размышлений, чаяний и надежд — так же как и разочарований? Я сам часть своего народа: я жил в стране со своими согражданами, я пережил с ними соответственно своему возрасту ту же историю, я наблюдал и размышлял над теми же жизненными процессами, я и теперь, находясь на Западе, остаюсь сыном своего народа — а какого же еще? Я его капелька, его частичка и надеюсь, что выражаю идеи своего народа, уходящие в толщу его культурных и исторических традиций!

Когда снимаешь свой фильм, то, естественно, не сомневаешься в том, что волнующее и заботящее тебя интересно также и другим. Поэтому ты предполагаешь найти отклик у зрителя, не стараясь подольститься к нему или заискивать перед ним. Настоящее уважение к зрителю, к собеседнику покоится на уверенности, что он не глупее тебя. Однако для того, чтобы разговаривать с человеком, нужно как минимум владеть общим языком, понятным тому и другому. Как сказал Гёте, если ты хочешь получить умный ответ, то спрашивай умно. Настоящий диалог художника со зрителем возникает только тогда, когда оба они стоят на том же уровне понимания проблем или, во всяком случае, на уровне задач, которые ставил перед собою художник.

Что и говорить?.. Развитие, скажем, литературы насчитывает около двух тысяч лет (!). Кино не только доказывало, но и доказывает до сих пор свою возможность встать вровень проблемам своего времени, как стояли им вровень другие почтенные искусства.

До сих пор весьма сомнительно, существуют ли в кинематографе авторы, достойные встать вровень с создателями шедевров в мировой культуре. Я-то думаю, что действительно нет таких имен. И даже нащупываю для себя кое-какое тому объяснение: кинематограф все еще только ищет свою специфику, свой язык, может быть, лишь иногда приближаясь к его постижению... Вопрос специфики киноязыка не решен до сих пор, и эта книга всего лишь еще одна попытка кое-что прояснить в этой области. Во всяком случае, состояние современного кино вопиет подумать на тему достоинства искусства кинематографа снова и снова.

Мы до сих пор еще нетвердо знаем «материал», из которого «лепится» образ будущего фильма, как живописец знает, что его материал — краски, а писатель знает, что орудие его воздействия на аудиторию — слово. Кинематограф в целом все еще ищет свою специфику, а внутри нашего общего движения еще каждый художник кино ищет свой индивидуальный голос — одними и теми же красками пользуются все живописцы, а полотно создается великое множество. Так что для того, чтобы «самое массовое искусство» стало на самом деле подлинным искусством, необходимо приложить еще множество усилий как самим художникам, так и зрителям.

Я специально сосредоточился здесь на тех объективных трудностях, которые встают сегодня не только перед зрителями, но и перед художниками кинематографа. Избирательное воздействие художественного образа на аудиторию совершенно естественно, но применительно к кине-

матографу эта проблема приобретает особую остроту, поскольку производство фильма — весьма дорогостоящее удовольствие. Поэтому сегодня ситуация складывается таким образом, что зритель имеет право и возможность выбирать для себя близкого по духу режиссера, а режиссер сплошь и рядом лишен возможности откровенно заявить о том, что ему, скажем, неинтересна та часть киноаудитории, которая воспринимает кинематограф как развлечение и отвлечение от горя, нужд и забот повседневности.

Зритель, кстати, зачастую не виновен в своем дурном вкусе — жизнь не предоставляет нам равных возможностей для совершенствования своих эстетических критериев. В этом действительный драматизм ситуации. Но только не надо при этом делать вид, что зритель якобы «высший судья» художника. Кто именно? Какой зритель? Поэтому тем, кто вершит сегодня культурную политику, следует позаботиться о создании определенного культурного климата, определенного уровня художественной продукции, а не пичкать зрителя заведомыми эрзацами и подделками, развращающими его вкус безнадежно. Однако такого рода задача не решается художниками. Не они, к сожалению, вершат культурную политику. Мы можем отвечать только за уровень своих собственных произведений. Художник честно и до конца говорит обо всем, что его волнует, если зритель сочтет, что предмет разговора действительно глубок и значителен.

Надо признаться, что после завершения работы над «Зеркалом» у меня возникла мысль вовсе бросить свое занятие, которому я отдал долгие годы нелегкого труда... Но после того как я получил огромное количество зрительских писем, часть из которых я цитировал вначале, мне показалось, что я не имею права на столь решительный шаг. Мне показалось тогда, что если существуют зрители, спо-

собные к такой откровенности и чистосердечию, нуждающиеся по-настоящему в моих фильмах, то я обязан продолжать свою работу, чего бы мне это ни стоило.

Если существует зритель, которому важно и плодотворно вступить в диалог именно со мной, то что может быть б'ольшим стимулом для работы? Если существуют зрители, которые разговаривают на одном со мной языке, то почему я должен предать их интересы ради другой, чуждой и далекой мне группы людей? У них свои «боги и кумиры», и мы не имеем друг к другу никакого отношения.

Художник имеет только одну возможность — предложить зрителю свою честность и искренность в единоборстве с материалом. Зритель оценит и поймет смысл наших усилий.

Стараться понравиться зрителю, некритически перенимая его вкусы, означает не уважать этого зрителя. Мы просто хотим получить от этого зрителя деньги, а воспитываем не зрителя на высоких образцах искусства, а художника, чтобы он обеспечивал доход. Зритель же продолжает пребывать в сознании собственного довольства и правоты — правоты чаще всего весьма относительной. Не воспитывая в зрителе способности критического отношения к собственным суждениям, мы тем самым в конечном итоге проявляем к нему полное равнодушие...

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Об ответственности художника

Для начала я хочу вернуться к сопоставлению или, скорее, противопоставлению литературы и кинематографа. Единственный, как мне кажется, признак, роднящий эти два совершенно самостоятельных и независимых вида искусства, — это великолепная свобода оперирования материалом.

Мы уже говорили о взаимообусловленности кинематографического образа с авторским и зрительским опытом. Проза, конечно, тоже обладает специфичным для любого искусства свойством опираться на эмоциональный, духовный и интеллектуальный опыт читателя. Но особенность литературы состоит в том, что как бы подробно ни разрабатывались писателем отдельные страницы книги, читатель «вычитывает» из них и «видит» только то, к чему его приспособил *его* и только *его* опыт, склад характера, выработав в нем устоявшиеся пристрастия и вкусовые особенности. Самые натуралистически детальные куски прозы как бы выходят из-под контроля писателя и воспринимаются читателем все равно субъективно.

Кино же — единственное искусство, где автор может чувствовать себя творцом безусловной реальности, собственного мира в буквальном смысле слова. Склонность к самоутверждению, заложенная в человеке, именно в кинематографе реализуется наиболее полно и непосредственно.

Фильм — это чувственная реальность, и он так и воспринимается зрителем — как *вторая реальность*.

Поэтому довольно широко распространившееся отношение к фильму как к знаковой системе кажется мне глубоко и принципиально ошибочным.

В чем видится мне коренная ошибка структуралистов?

Речь идет о *способе* взаимоотношения с реальностью, на котором базируется и развивается определенная характерологическая условность каждого из искусств. Так 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 все 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.

Литература при помощи слова описывает событие, тот внутренний и внешний мир, который хочет воспроизвести писатель. Кино оперирует материалами, данными самой природой, непосредственно проявляющимся в пространстве с течением времени, которое мы наблюдаем вокруг себя и в котором мы живем. В сознании писателя вначале возникает некоторый образ мира, который затем он с помощью слов записывает на бумаге. А киноплёнка уже механически запечатлевает черты безусловного мира, который попал в поле зрения камеры и из которого затем конструируется образ целого.

Таким образом, режиссура в кино — это буквально способность «отделять свет от тьмы и твердь от воды». Эта возможность кинорежиссуры создает иллюзию *самоощущения*

демиурга. Отсюда зарождаются огромные, далеко заходящие соблазны режиссерской профессии. В этом контексте напрашивается мысль об огромной, специфической, почти «уголовной» ответственности, которую несет в кино режиссер. Его опыт самым наглядным и непосредственным образом, фотографически точно передается зрителю, а эмоции зрителя при этом оказываются сродни эмоциям свидетеля, если не автора.

Хочу еще раз подчеркнуть, что вслед за музыкой кино еще одно искусство, оперирующее *реальностью*. Поэтому я сопротивляюсь попыткам структуралистов рассматривать кадр как некий знак чего-то иного, его смысловой итог. Это путь чисто формального и некритического перенесения методов исследования одного искусства на другое. Возьмем музыкальную частичку — она беспристрастна, не идеологична. Так же как и кадр в кинематографе — всегда безыдейная частичка реальности; лишь фильм в его целостности несет в себе определенным образом идеологизированную реальность. В то время как *слово* — уже идея, понятие, какой-то уровень абстракции. Слово не может быть пустым звуком.

В «Севастопольских рассказах» Лев Толстой реалистически подробно описывает ужасы военного госпиталя. Но как бы старательно ни описал он самые страшные детали, у читателя всегда остается возможность переработать и приспособить, адаптировать натуралистически жестко воссозданные картины в соответствии с собственным опытом, желаниями и взглядами. Любой прочитанный текст читатель воспринимает избирательно, соотнося с законами собственного воображения.

Книга, прочитанная тысячами людей, это тысячи разных книг. Читатель, обладающий необузданной фантазией, может за самыми лаконичными описаниями увидеть го-

раздо ярче и больше, чем даже рассчитано писателем (а часто писатель рассчитывает на домысливание). Сдержанный же, задавленный моральными рамками и ограничениями читатель самые точные и жестокие подробности воспринимает с пропусками, через сформированный ранее моральный и эстетический фильтр. Происходит своеобразная коррекция на субъективное восприятие. Она принципиальна для проблемы взаимоотношения писателя со своими читателями и является своеобразным троянским конем, в чреве которого писатель вторгается в душу своего читателя. Здесь кроется существенная особенность, инспирирующая необходимость читательского сотворчества. Поэтому, кстати, бытует мнение, что прочитать книгу «гораздо труднее» (требуется больше усилий), нежели посмотреть фильм, восприятие которого в привычных случаях совершенно пассивно. Как говорят: «Зритель сидит, механик крутит пленку»...

Существует ли в кино свобода выбора у зрителя?

Ведь каждый отдельно взятый кадр, каждая сцена или эпизод не описывают, а буквально фиксируют действие, пейзаж, лица персонажей. Поэтому в кино происходит своеобразное навязывание эстетических норм, недвусмысленное обозначение конкретности, против которой часто восстает личностный опыт зрителя.

Если взять для сравнения еще и живопись, то там всегда существует дистанция между картиной и зрителем, дистанция, заранее обозначенная, предуготовливающая некий пиетет в отношении изображаемого, осознание того, что перед воспринимающим, понятный ему или непонятный, но *образ* действительности — никому не придет в голову отождествлять жизнь с картиной. Можно, конечно, говорить о том «похоже» или «непохоже» изображенное на полотне на жизнь, но только в кинематографе зрителя не по-

кидает ощущение «всамделишности» жизни, разворачивающейся на полотне экрана. Поэтому очень часто зритель судит фильм по законам самой жизни, незаметно подменяя законы автора, по которым создавался фильм, своими собственными законами, приобретенными в бытовом, привычном, каждодневном опыте. Отсюда известные парадоксы зрительского восприятия.

Почему массовый зритель часто предпочитает видеть на экране экзотические сюжеты, не имеющие ничего общего с его жизнью? Зная, как ему кажется, о своей собственной жизни достаточно, он утомлен этим знанием по горло и предпочитает познакомиться в зале кинотеатра с чужим опытом; и чем более этот опыт экзотичен, чем менее похож на его собственный, тем он для него интереснее и увлекательнее, как ему кажется, богаче информацией.

Но здесь вступают в силу скорее социологические проблемы.

Действительно, почему одни категории людей ищут в искусстве только развлечение, а другие — умного собеседника? Почему одни люди воспринимают как подлинное лишь внешнее, будто бы «красивое», а по сути пошлое и безвкусное, бездарное, ремесленническое, а другие способны к самому тонкому, подлинно эстетическому переживанию? В чем кроются причины эстетической, а иногда и нравственной глухоты огромного числа людей? Кто виноват в этом? И можно ли помочь этим людям приобщиться к возвышенному и прекрасному, к благородным душевным движениям, побуждаемым настоящим искусством?..

Ответ, кажется, напрашивается сам собою, но сейчас мы не будем говорить об этом подробно и ограничимся единственной констатацией. По тем или другими причинам при разных социальных системах широкого зрителя «пичкают» ужасающими суррогатами, не заботясь о том, чтобы воспи-

тывать и прививать этому зрителю вкус. С той, конечно, разницей, что на Западе каждому человеку все же предоставляется свобода выбора, и, коли он того хочет, фильмы крупнейших художников к его услугам — их свободно можно увидеть. Но воздействие произведений кинематографического искусства, видимо, незначительно, потому что это искусство на Западе часто гибнет в неравной схватке с коммерческим фильмом, заполняющим экраны. В условиях конкуренции с коммерческим фильмом у режиссера кино особая ответственность перед зрителями. В чем здесь дело? А в том, что самые немислимые суррогаты коммерческого кино в силу «специфики кинематографического воздействия на аудиторию» (речь идет об отождествлении экрана с жизнью) способны оказывать на некритического и непросвещенного зрителя то же магическое действие, совершенно аналогичное тому, что получает взыскательный зритель от настоящих картин. Но при этом трагическая и решающая разница состоит в том, что если искусство пробуждает эмоции и мысли у аудитории, то массовое искусство кино в силу особой легкости и неотразимости воздействия на аудиторию гасит остатки мысли и чувств окончательно и бесповоротно. Люди уже не нуждаются в прекрасном, духовном и потребляют фильм, как бутылку кока-колы.

Специфически кинематографическая особенность контакта художника со зрительным залом возникает на передаче опыта, запечатленного на пленку, в его наиболее неоспоримо чувственных и убедительных потому приметах. Зритель испытывает потребность в этом опыте другого человека, чтобы частично восполнить утерянное и упущенное им самим, за которым он пускается, как в «поиски утраченного времени». И в этой ситуации только от автора картины зависит, насколько этот новый обретенный опыт будет истинно *человеческим*. Это огромная ответственность!

Поэтому я очень мало представляю себе, о чем идет речь, когда художники говорят об абсолютной свободе творчества. Я не понимаю, что означает такая свобода, — напротив, мне кажется, что, ступив на путь творчества, ты оказываешься в цепях бесконечной необходимости, скованный своими собственными задачами, своей художественной судьбой.

Все происходит в условиях той или иной необходимости, и если было бы возможно увидеть хоть одного человека в условиях полной свободы, то он напоминал бы глубоководную рыбу, вытасченную на поверхность. Странно вообразить себе, что гениальный Рублев работал в рамках канона! И чем дольше я живу на Западе, тем более странной и двусмысленной вещью видится мне свобода. Свобода употреблять наркотики? Свобода убивать людей? Вершить самосуд?

Чтобы быть свободным, нужно просто им быть, не спрашивая ни у кого на это разрешения. Надо иметь собственную гипотезу своей судьбы и следовать ей, не смиряясь и не потакая обстоятельствам. Но такая свобода требует от человека очень серьезных духовных ресурсов, высокой степени самосознания и осознания своей ответственности перед собою и тем самым перед другими людьми.

Но, увы, драма заключается в том, что мы не умеем быть свободными — мы требуем свободы для себя за счет других и не желаем поступиться ничем ради другого, полагая, что в этом ущемление моих личностных прав и свобод. Невероятный эгоизм характеризует сегодня всех нас! Но не в этом свобода — свобода в том, чтобы научиться ничего не требовать от жизни и от окружающих, но требовать от себя и легко отдавать. Свобода — в жертве во имя любви.

Я не хочу, чтобы меня превратно поняли читатели, я говорю о свободе в высоком нравственном смысле этого слова. Я не собираюсь полемизировать или подвергать сомнению те бесспорные ценности и завоевания, которые харак-

теризуют европейские демократии. Но и в условиях этих демократий обозначена, скажем, проблема бездуховности и одиночества человека. Мне кажется, что в борьбе за политические свободы, несомненно, очень важные, современные люди забыли о той свободе, которой располагали люди во все времена: а именно о свободе отдать себя в жертву своему времени и своему обществу.

Оглядываясь сегодня на фильмы, которые я сделал до сих пор, я заметил, что всегда хотел рассказывать о людях, *внутренне* свободных, независимо от того, что их окружают люди внутренне зависимые и несвободные. Я рассказывал о людях, казалось бы, слабых, но я говорил о силе этой слабости, вспоенной нравственным убеждением и нравственной позицией.

Сталкер, кажется, слаб, но, по существу, именно он непобедим в силу своей веры и своей воли служения людям... Художники, в конце концов, занимаются своей профессией не для того, чтобы кому-то что-то рассказать, а для того, чтобы продемонстрировать свою волю служения людям. Меня поражают художники, полагающие, что они свободно творят самих себя, что это возможно делать, — художник обречен на то, чтобы понять, что его создает время, люди, среди которых он живет. Как писал Пастернак:

*Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну..
Ты вечности заложник,
У времени в плену..*

И если художнику удастся что-то сделать, то я убежден, что это происходит только оттого, что в этом нуждаются люди, даже если в этот момент они это не осознают. Поэтому получается, что всегда побеждает и получает зритель, а художник всегда что-то теряет и проигрывает.

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. А единственный способ общения со зрителем состоит в том, чтобы оставаться самим собою и не считаться с теми 80% зрителей, которые, неизвестно почему, возомнили, что мы должны их развлекать. И в то же время мы настолько перестали уважать эти 80% зрителей, что готовы их развлекать, потому что от этих 80% зависят деньги на следующую постановку. Мрачная ситуация!

Но если теперь снова вернуться к тому зрительскому меньшинству, которое, однако, ждет настоящих эстетических впечатлений, к тому идеальному зрителю, на которого подсознательно уповает любой художник, то он откликнется душою на картину только тогда, когда в ней будет выражен авторский опыт, выстраданный и пережитый. Я уважаю зрителя настолько, что не хочу и не смогу обманывать его: я доверяю ему и потому решаюсь рассказывать о самом для меня важном и сокровенном.

Ван Гог, утверждавший, что «долг есть нечто абсолютное», и признававшийся, что «никакой успех не мог порадовать меня больше, чем то, что *обыкновенные рабочие люди* хотят повесить мою литографию у себя в комнате или мастерской», который солидаризировался с Херкомером в том, что «искусство в полном смысле слова делает для себя народ», — был всегда чрезвычайно далек от желания кому-то специально понравиться и кому-то угодить. Именно потому, что он относился к своей деятельности ответственно, понимая всю ее общественную значимость, — и поэтому видел свою задачу как художника в том, чтобы до последних сил, до последнего дыхания «биться» с жизненным материалом, чтобы выразить ту идеальную правду, которая в нем сокрыта. В этом он ви-

дел долг перед своим народом и свое почетное бремя. В дневнике он писал:

Когда человек ясно выражает то, что хочет выразить, разве этого, строго говоря, недостаточно? Когда он умеет выражать свои мысли красиво, его, не спорю, приятнее слушать; но это не слишком прибавляет к красоте правды, которая прекрасна сама по себе.

Искусство, выражая духовные потребности и надежды человеческие, играет в конечном счете колоссально важную роль в нравственном воспитании. Или, во всяком случае, призвано играть... А если этого не происходит, то это означает, что в обществе что-то неблагополучно... Нельзя ставить перед искусством чисто утилитарные и прагматические задачи. Если в фильме очевиден такого рода умысел, то фильм разрушается как художественное целое. А воздействие кинематографа, как и любого другого искусства, на человека гораздо сложнее и глубже. Искусство облагораживающе влияет на человека самим фактом своего существования. Оно рождает те особые духовные связи, которые объединяют человечество в общность, и ту особую нравственную атмосферу, в которой, как в питательной среде, вновь способно зарождаться и процветать все то же искусство. Иначе оно гибнет, как яблоня в брошенном саду, превращаясь в дичок. Если искусство не используется по назначению, то оно умирает, и это означает, что никто не нуждается в его существовании.

Я неоднократно замечал в своей практике, что если внешний эмоциональный строй образов в фильме опирается на авторскую память, на родство впечатлений собственной жизни с тем, что используется в картине, — то он способен эмоционально воздействовать на зрителя. Если же сцена умозрительно *сконструирована* пусть в высшей степени добросовест-

но и убедительно, но по рецептам литературной основы, то зритель останется холоден. И даже если в период выхода фильма на экран он покажется кому-то интересным и убедительным, — на самом деле такой фильм нежизнеспособен, и время обозначит момент начала его умирания.

То есть уж коли ты не можешь, объективно не можешь в кино использовать зрительский опыт в том смысле, в каком он используется в литературе, предполагающий ту «эстетическую адаптацию», которая происходит в восприятии каждого читателя, то следует с максимальной искренностью поделиться своим собственным. Но это не так-то просто — на это надо решиться! Вот почему сейчас, когда даже профессионально не очень грамотные люди имеют возможность снимать фильмы, кинематограф продолжает оставаться тем искусством, которым по-настоящему во всем мире владеют всего лишь несколько человек.

Я, например, в корне не согласен с тем, как работал Эйзенштейн с его интеллектуальными формулами, шифруемыми в кадре. Мой способ передачи опыта зрителю глубоко отличен от эйзенштейновского. Конечно, мне кажется справедливым заметить, что Эйзенштейн вообще не пытался передавать кому-то свой опыт, он хотел передавать мысли и идеи в чистом виде. Но мне совершенно противопоказан такой кинематограф. А монтажный диктат Эйзенштейна, с моей точки зрения, нарушает основу основ специфики воздействия на киноаудиторию... Он лишает своего зрителя главной привилегии, которую может дать экран в специфичности его восприятия, отличного от литературного или философского. Он лишает зрителя возможности пережить происходящее на экране, как свою собственную жизнь, — перенять опыт, запечатленный на экране во времени, как глубоко личностный и свой собственный, соотнося свою жизнь с тем, что демонстрирует экран.

Мысль у Эйзенштейна деспотична — она не оставляет «воздуха», той невысказанной ее неуловимости, что составляет едва ли не самую пленительную особенность искусства как такового — то, что предоставляет зрителю возможность соотнести фильм с собою. А мне бы хотелось делать фильмы, которые не имели бы значения ораторской, пропагандистской речи, а давали возможность глубоко интимного их переживания. На этом направлении я ощущаю свою ответственность перед зрителем и считаю, что могу дать ему некоторое уникальное и необходимое для него переживание, за которым он специально идет в темный зал кинотеатра.

Пусть каждый, кто пожелает, заглянет в мой фильм, как в зеркало, и увидит там самого себя. Если кинематограф фиксирует замысел в жизнеподобных формах, организуя чувственное его ощущение прежде всего, а не настаивает на умозрительных формулах так называемого «поэтического кадра», то есть кадрах подчеркнуто смыслового мизансценирования, то тогда зритель имеет возможность отнестись к этому замыслу с поправкой на собственный опыт.

Как я уже говорил, мне кажется совершенно необходимым утаивать свою пристрастность, а не настаивать на ней — в ином случае произведение искусства будет иметь, может быть, и более злободневное, но и более преходящее и утилитарное значение. Когда искусство занимается не тем, чтобы углубиться в свою собственную сущность ради наиболее полного выявления той специфики воздействия, которая является его определяющей ценностью, а идет на службу пропаганде, журналистике, философии и тому подобным отраслям знания и организации общественной жизни, имеющей чисто утилитарное значение.

Правдивость явления, воссозданного в произведении искусства, выражается, видимо, в попытке восстановить

его логические *жизненные* связи в их целокупности. При этом и в кинематографе художник несвободен в отборе и соединении фактов, изъятых им из сколь угодно протяженной и широкой «глыбы времени». Личность художника свободно и необходимо проявляется в отборе и соединении отобранного в художественное целое.

Но действительность обусловлена *многими* причинными связями, а художник может охватить только какую-то их часть. Для него остаются лишь те связи, которые он сумел уловить и воспроизвести. В этом проявляется его индивидуальность и неповторимость. И чем больше претензия автора на реализм изображаемого, тем ответственнее он за содеянное. От художника требуются искренность, правдивость и чистые руки.

Беда (или первопричина, родившая искусство?) состоит в том, что никто не может реконструировать перед объективом всю правду. Поэтому о «натурализме», который критики (во всяком случае, советские) используют как ругательство (объявляя «натуралистичными» кадры, с их точки зрения, излишне жестокие. Так одно из главных обвинений «Андрея Рублева» было в «натурализме», (то есть преднамеренной и самоценной эстетизации жестокости), то, о чем на самом деле говорить бессмысленно применительно к кинематографу.

Натурализм — это известный литературоведческий термин, обозначающий известное течение в европейской литературе XIX века и связанный, прежде всего, с именем Золя. Но «натурализм» — это лишь *условное* понятие для искусства, потому что воссоздание объекта в его *доподлинной натуральности* невозможно. Это нонсенс!

Каждый человек склонен считать мир таковым, каким он его видит и воспринимает. Но, увы, он иной! И «вещь в себе» только в процессе человеческой практики становится

ся «вещью для нас» — в этом смысл движения познавательной потребности человека. Люди ограничены в своем познании мира данными им природой органами чувств, и если бы мы, как писал Гумилев, «родили» бы этот «орган для шестого чувства», то, очевидно, и мир предстал бы перед нами в иных своих измерениях. Точно так же каждый художник ограничен своим мировосприятием, своим пониманием связей окружающего его мира. Поэтому бессмысленно говорить о натурализме в кино как о каком-то явлении, которое фиксируется камерой вне отбора, то есть вне каких бы то ни было художественных принципов, так сказать, в «натуральном виде». Такого натурализма не может существовать!

Другое дело, что проблема «натурализма» придумывается критиками, дабы иметь теоретическое и «объективное научное» основание, чтобы усомниться в правомочности художника рассматривать факты, вынуждающие зрителя содрогаться от ужаса. «Проблема», вызванная к жизни «охранительными» тенденциями, предписывающими ласкать зрение и слух зрителя. Такого рода обвинения можно громоздить против Довженко, Эйзенштейна, поставленных ныне на пьедестал, против той хроники концентрационных лагерей, которая нестерпима своей немислимой правдой человеческого страдания и унижения...

Когда в связи с отдельно вырванными из контекста сценами и эпизодами «Андрея Рублева» (например, в связи с эпизодом «Ослепления» или некоторыми сценами из «Взятия Владимира») меня обвиняли в «натурализме», то я совершенно искренне не понимал и не понимаю до сих пор сути этих обвинений. Я не салонный художник и не беру на себя ответственность за хорошее настроение публики!

Более того, моя задача прямо противоположная: пове­дать людям *правду* нашего общего существования, какой

она мне открылась в силу моего опыта и понимания вещей. А правда эта едва ли обещает быть легкой и приятной. И только через постижение этой правды и этого «реализма» лежит путь к ее нравственному преодолению в самом себе.

Вот, если бы я лгал в искусстве, претендующем на самое полное сближение с действительностью, прикрываясь видимой «достоверностью» кинематографического зрелища как такового, наиболее убедительного для зрителя формами своего воздействия, фальшивил бы с каким-то своим умыслом — вот тогда бы меня следовало привлечь к ответу...

И в связи с *ответственностью*, какую несет именно в кинематографе его автор, я не случайно в самом начале главы упомянул слово «уголовная»? И пусть это будет некоторым преувеличением, но этим заострением мысли мне хотелось подчеркнуть тот факт, что в самом *убедительном* из искусств следует быть и особенно ответственным в своей работе. Потому что с помощью кинематографических средств воздействия разложить и духовно обезоружить публику значительно проще и быстрее, чем используя старые и традиционные искусства. А духовно вооружить и направить человека к Добру, наверное, сложно всегда...

Задача режиссера воссоздавать жизнь: ее движение, ее противоречия, ее тенденции и борьбу. Его долг в том, чтобы не утаить и капли постигнутой им правды — даже если эта правда кому-то не по душе. Художник, конечно, может заблуждаться, но если эти заблуждения искренни, то они все равно достойны внимания, потому что воспроизводят *реальность* духовной жизни художника, его метаний и борьбы, рожденных все той же окружающей действительностью. А кто владеет истиной в конечной инстанции?.. А разговоры и дискуссии о том, что можно изображать, а чего изображать не следует, — это обывательские и безнравственные попытки исказить истину.

Достоевский говорил:

Вот, говорят, творчество должно отражать жизнь и прочее. Все это вздор: писатель (поэт) сам создает жизнь, да еще такую, какой в полном объеме до него и не было...

Замысел художника возникает где-то в самых сокровенных глубинах его «Я». Он не может быть продиктован какими-то внешними «деловыми» соображениями. Замысел этот не может быть безотносителен его психике, его совести — он возникает как результат всего его отношения к жизни — иначе с самого начала затея обречена стать пустой и непродуктивной в художественном отношении. Можно профессионально заниматься кинематографом или литературой и не быть при этом художником, а оставаться чем-то вроде реализатора чужих идей.

Настоящий художественный замысел всегда мучителен для художника и почти жизненно опасен. И реализация такого замысла может уравниваться только с жизненным поступком — так было всегда и со всеми, кто занимался искусством. 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.

Художник не имеет права на замысел, в котором он социально не заинтересован и в случае исполнения которого его профессиональная деятельность может быть отделена от всей его остальной жизни. Есть частная жизнь, в которой мы совершаем поступки: поступки порядочного или бесчестного человека. И мы готовы к тому, что, совершая честный поступок, мы можем испытать на себе давление

окружения, а иногда спровоцировать и прямой конфликт. Отчего же мы не готовы к трудностям, спровоцированным нашей профессиональной деятельностью? Почему мы боимся ответственности, приступая к работе над картиной? Почему заранее перестраховываемся, чтобы результат оказался сколь безопасным, столь и бессмысленным? Не потому ли, что мы хотим немедленно получить расчет за нашу деятельность, выраженный в денежных знаках и комфорте? В этом смысле поражает высокомерие современных художников, если сравнить его, скажем, со скромностью строителей Шартровского собора, которых не знает никто! Художника должно отличать бескорыстие служения долгу, но мы все давно забыли об этом.

Человек, который стоит у станка или выходит работать в поле, созидатель материальных ценностей, в условиях социализма считает себя хозяином жизни. И этот человек платит деньги за то, чтобы получить свою толику «развлечения», подготовленного для него услужливыми «художниками». Но услужливость таких «художников» продиктована равнодушием: они цинично отнимают свободное время этого честного человека, труженика, воспользовавшись его слабостью и непониманием, его эстетическим невежеством, чтобы духовно разоружить его, заработав на этом деньги. Деятельность таких «художников» неважно пахнет, и художник имеет право на творчество лишь тогда, когда оно является его жизненной потребностью. Когда творчество для него не посторонняя случайная деятельность, а единственный способ существования его репродуцирующего «Я».

В литературе, в конце концов, не так важно в духовном смысле, какую книгу ты напишешь: в определенной степени это может оставаться твоим личным делом, потому что, в конце концов, читатель решит, купить ли ему твою книгу или оставить пылиться на книжных полках магазинов. В кинема-

тографе сходная ситуация лишь в формальном смысле: зритель может пойти на фильм, а может не пойти... Но на самом деле кинематограф, требующий больших, а иногда огромных капиталовложений, беспрецедентно наступателен и навязчив в способах извлечения максимальных прибылей из проката. Мы как бы продаем свои картины на корню — и от этого опять же повышается ответственность за наш «товар».

...Меня всегда поражал Брессон. Как он сосредоточен! У него не может быть случайной, «проходной» картины. Его аскетизм в отборе выразительных средств буквально подавляет! А своей серьезностью, глубиной и благородством он принадлежит к тем мастерам, каждый фильм которых становится фактом их духовного существования. Он снимает картину, кажется, только в предельной, крайней для себя внутренней ситуации. Зачем? Кто знает...

В фильме Бергмана «Шепот и крик» есть один очень сильный эпизод. И едва ли не главный. Две сестры приезжают в отчий дом, где умирает их старшая сестра. Ожидание ее смерти — исходная ситуация в картине. И вот они, оставшись наедине, в какой-то момент ощущают необыкновенную родственную, человеческую тягу друг к другу: они говорят... говорят... говорят... не могут наговориться... ласкают друг друга... Все это создает ощущение щемящей человеческой близости... Хрупкое и желанное... Тем более желанное, что в фильме Бергмана подобные мгновения мимолетны и преходящи — гораздо чаще сестры не могут примириться, простить друг друга даже перед лицом смерти. Они полны ненависти, готовы к истязаниям и самоистязаниям. В сцене их короткой близости Бергман вместо реплик положил на фонограмму виолончельную сюиту Баха, что многократно усилило впечатление, сообщило ему дополнительную глубину и емкость. Пусть в фильме Бергмана этот выход во что-то духовно высокое и позитивное подчеркнут

то иллюзорен — это мечта: то, чего нет и быть не может. Это то, к чему устремляется человеческий дух, что ему грежится: гармония, некий как будто бы ощущаемый в этот момент идеал. Но даже этот иллюзорный выход дает зрителю возможность пережить катарсис, духовное освобождение и очищение с помощью искусства.

Я говорю здесь об этом, чтобы подчеркнуть, что я сторонник искусства, несущего в себе *тоску по идеалу*, выражающего стремление к нему. Я за искусство, которое дает человеку Надежду и Веру. И чем более безнадежен мир, о котором рассказывает художник, тем более, может быть, должен ощущаться противопоставляемый им идеал — иначе просто невозможно жить!

Искусство символизирует смысл нашего существования.

Ради чего стремится художник нарушить ту стабильность, к которой стремится общество? Как говорит Соттембрини 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. Общество стремится к стабильности, художник — к бесконечности. Художника занимает абсолютная истина, поэтому он смотрит вперед и видит раньше других.

А последствия? Мы отвечаем не за них, а за сделанный нами выбор — *выполнять* или *не выполнять* свой долг. Такая точка зрения вменяет художнику в обязанность ответственность за свою судьбу. Мое собственное будущее — это чаша, которая не минует меня, — следовательно, ее надо испытать...

Во всех моих фильмах мне казалось важным попытаться установить связи, которые объединяют людей (вопреки чи-

сто плотским интересам!), связи, которые объединяют меня, в частности, с человечеством, если хотите, и всех нас со всем тем, что нас окружает. Мне необходимо ощущать свою преемственность и неслучайность в этом мире. Внутри каждого из нас должна существовать какая-то ценностная шкала. В «Зеркале» я постарался передать ощущение, что и Бах, и Перголези, и письмо Пушкина, и солдаты, форсирующие Сиваш, и домашние совсем камерные события — все это в определенном смысле равнозначно для человеческого опыта. Для человеческого духовного опыта может быть одинаково важно и то, что произошло с ним вчера, и то, что происходило с человечеством столетие назад...

Во всех картинах, которые я делал, мне всегда была очень важна тема корней, связей с отчим домом, с детством, с отечеством, с Землей. Для меня всегда было очень важно установить свою принадлежность традиции, культуре, кругу людей или идей.

Для меня чрезвычайное значение имеют русские культурные традиции, идущие от Достоевского, по сути не имеющие развития во всей своей полноте в современной России. Более того, этими традициями, как правило, пренебрегают или опускают их вовсе. Тому несколько причин, и прежде всего — это принципиальная враждебность этой традиции материализму. Кроме того, тот духовный кризис, который переживают все герои Достоевского и который инспирировал его собственное творчество и творчество его последователей, тоже вызывает настороженное восприятие. Почему так боятся этого состояния «духовного кризиса» в современной России?

Для меня через «духовный кризис» всегда проступает здоровье. Духовный кризис — это попытка найти себя, обрести новую Веру. Состояние духовного кризиса удел всех тех, кто ставит перед собою духовные проблемы. А как же

иначе? Душа жаждет гармонии, а жизнь дисгармонична. В этом несоответствии стимул движения, истоки нашей боли и нашей надежды одновременно. Подтверждение нашей духовной глубины и наших духовных возможностей.

Об этом тоже шла речь в «Сталкере» — он переживает минуты отчаяния, колеблется в вере, но всякий раз вновь чувствует свое призвание в служении людям, утеревшим свои надежды и иллюзии. Мне было очень важно, чтобы сценарий этого фильма отвечал трем требованиям единства: времени, пространства и места действия. Если в «Зеркале» мне казалось интересным монтировать подряд хронику, сны, явь, надежды, предположения, воспоминания — сумятицу обстоятельств, ставящих главного героя перед неотступными вопросами бытия, то в «Сталкере» мне хотелось, чтобы между монтажными склейками фильма не было временного разрыва. Я хотел, чтобы время и его текучесть обнаруживались и существовали *внутри* кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия, и ничего более, чтобы она не несла с собою временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации материала — точно я снимал бы весь фильм одним кадром. Такое простое и аскетическое решение, как мне кажется, давало большие возможности. Я выбрасывал из сценария все, чтобы свести до минимума внешние эффекты. Мне принципиально не хотелось развлекать или удивлять зрителя неожиданными сменами места действия, географией происходящего, сюжетной интригой — я стремился к простоте и скромности всей архитектоники фильма.

Я старался еще более последовательно заставить зрителя поверить в то, что кино как инструмент искусства обладает собственными возможностями, не меньшими, чем проза. Я хотел продемонстрировать возможности кино, наблюдающего жизнь, как бы без грубого и видимого вмеша-

тельства в ее течение. Потому что на этом пути видится мне настоящая *поэтическая* сущность кинематографа.

Я видел некоторую опасность в том, что чрезмерное упрощение формы может показаться вычурным и манерным. Стараясь обойти эту трудность, я постарался свести на нет всякую туманность и недоговоренность в кадре, которые принято называть «поэтической атмосферой» фильма. Такую атмосферу старательно воссоздают, а мне было ясно, что об атмосфере вообще не следует заботиться. Атмосфера сопутствует главному, возникая из задачи, которую решает автор. И чем эта главная задача сформулирована вернее, чем точнее обозначен для меня смысл происходящего, тем значительнее будет атмосфера, которая вокруг него возникает. По отношению к этой главной ноте начнут резонировать вещи, пейзаж, актерская интонация. Все станет взаимосвязанным и необходимым. Одно будет вторить другому, переключаться между собой, и атмосфера возникнет как результат, как следствие возможности сосредоточиться на главном. А создавать атмосферу саму по себе — это странно. Поэтому, кстати, мне всегда была чужда живопись импрессионистов с их задачей запечатлеть мгновение само по себе, передать мимолетное. Это может быть средством, но не задачей искусства. А в «Сталкере», где я постарался сосредоточиться на главном, возникшая попутно атмосфера, как мне кажется, оказалась наиболее активной и эмоционально заразной, нежели в других моих фильмах, предшествовавших этому.

Какова та главная тема, которая должна была прозвучать в «Сталкере»? В самой общей форме это тема достоинства человека, в чем это достоинство, и тема человека, страдающего от отсутствия собственного достоинства.

Напомню, что когда герои фильма отправляются в свое путешествие в «зону», то цель их путешествия некая комна-

та, в которой якобы исполняются все самые сокровенные желания. А пока Писатель и Ученый в сопровождении Сталкера преодолевают странные пространства «зоны», проводник рассказывает им в какой-то момент то ли реальную историю, то ли легенду другого Сталкера по прозвищу Дикобраз. Он пришел к заветному месту, чтобы попросить вернуть к жизни своего брата, погибшего по вине Дикобраза. Но когда Дикобраз вернулся домой, побывав в «комнате», то обнаружил, что он стал несметно богат. «Зона» реализовала его действительное самое сокровенное желание, а не то, которое он хотел и старался себе вообразить. И Дикобраз повесился.

И когда наши герои достигают цели, многое пережив, передумав и переосмыслив в себе, они не решаются перейти границы комнаты, к которой они шли, рискуя жизнью. Они поднялись до осознания той мысли, что нравственность их несовершенна на всей трагической глубине ее осознания. Они не находят в себе духовных сил, чтобы поверить в самих себя, — но у них достало сил заглянуть в самих себя и — ужаснуться!

Приход жены Сталкера в кафе, где они отдыхают, ставит Писателя и Художника перед загадочным и непонятным для них феноменом. Они видят перед собою женщину, бесконечно много пережившую горестей в жизни из-за своего мужа, родившую от него больного ребенка, но продолжающую любить его с той же беззаветностью и безотчетностью, как она любили его в дни своей юности. Ее любовь и ее преданность — это и есть то последнее чудо, которое можно противопоставить неверию, цинизму, опустошенности, пронизавшими современный мир, жертвами которого стали и Писатель, и Ученый.

В «Сталкере», может быть, впервые я ощутил потребность быть недвусмысленно определенным в обозначении

той главной позитивной ценности, которою, как говорится, жив человек и не скудеет душа его.

...В «Солярисе» речь шла о людях, затерянных в Космосе и вынужденных, хотя бы они того или нет, добывать и осваивать еще один следующий кусочек знания. Эта как бы извне заданная человеку бесконечная устремленность к познанию по-своему очень драматична, ибо сопряжена с вечным беспокойством, лишениями, горем и разочарованиями — ведь конечная истина недостижима. К тому же человеку дана еще и совесть, заставляющая его мучиться, когда его действия не соответствуют законам нравственности, — значит, и наличие совести в определенном смысле трагично. Разочарования преследовали героев в «Солярисе», и выход, который мы им предлагали, был достаточно иллюзорен. Он был в мечте, в возможности осознания своих корней, тех корней, которые навсегда связали человека с породившей его Землей. Но и эти связи были для них в сущности уже нереальны.

Даже в «Зеркале», где речь идет о глубоких, вечных, непреходящих человеческих чувствах, эти чувства трансформировались в непонимание, недоумение героя, который не мог осознать, почему ему суждено вечно мучиться из-за этих чувств, мучиться из-за собственной любви и привязанности. В «Сталкере» я договариваю кое-что до конца — человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира. Это чувство — наша общая и, несомненно, позитивная ценность. Хотя и любить-то мы разучились...

Писатель в «Сталкере» рассуждает о том, как скучно жить в мире закономерностей, где даже случайность — результат закономерности, только пока еще скрытой от нашего понимания. Писатель может быть для того и направляется в «зону», чтобы столкнуться с Неизвестным, уди-

виться и поразиться ему. Однако по-настоящему поражает его простая женщина: ее верность и сила ее человеческого достоинства. Так все ли поддается логике, все ли можно расчленить на составные элементы и вычислить?

Мне было важно вычленить в этом фильме то специфически человеческое, нерастворимое, неразложимое, что кристаллизуется в душе каждого и составляет его ценность. Ведь при всем том, что внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неопределимо важное: веру! Ощущение в себе самого главного. Это *главное* живет в каждом человеке.

Таким образом, в «Сталкере», как и в «Солярисе», меня меньше всего увлекала фантастическая ситуация. К сожалению, в «Солярисе» было все-таки слишком много научно-фантастических атрибутов, которые отвлекали от главного. Ракеты, космические станции — их требовал роман Лема — было интересно делать, но теперь мне кажется, что мысль фильма выкристаллизовалась бы отчетливее и крупнее, если бы всего этого удалось избежать вовсе. Думаю, что реальность, которую привлекает художник для выражения своего миропонимания, должна быть, простите за тавтологию, реальной, то есть понятной человеку, знакомой ему с детства. И чем реальнее в этом смысле будет фильм, тем убедительнее окажется автор.

В «Сталкере» фантастической можно назвать лишь исходную ситуацию. Эта ситуация была нам удобна потому, что помогла наиболее выпукло и рельефно обозначить главный для нас нравственный конфликт фильма. Но по сути того, что происходит с героями, никакой фантастики нет. Фильм делался так, чтобы у зрителя было ощущение, что все происходит сейчас, что «зона» рядом с нами.

Меня часто спрашивали, что такое «зона», что она собою символизирует, и высказывались немислимые догад-

ки. Я прихожу в состояние бешенства и отчаяния, слыша такие вопросы. «Зона», как и все в моих фильмах, ничего собою не символизирует: «зона» это «зона», «зона» это жизнь, пройдя через которую, человек либо ломается, либо выстаивает. Выстоит ли человек, зависит от его чувства собственного достоинства, его способности различить главное и преходящее.

Я вижу свой долг в том, чтобы натолкнуть на размышления о том специфически человеческом и вечном, что живет в душе каждого. Но это вечное и главное чаще всего игнорируется человеком, хотя его судьба в его руках: он гоняется за призрачными идолами. А ведь в конечном счете все расчищается до этой простой элементарной частички, единственно на которую человек может рассчитывать в своем существовании, — способности любить. Эта частичка может разрастись в душе каждого в вершащую жизненную позицию, которая способна придать смысл человеческой жизни. Я вижу свой долг в том, чтобы человек ощущал в себе потребность любить, отдавать свою любовь, ощущал зов прекрасного, когда смотрит мои фильмы.



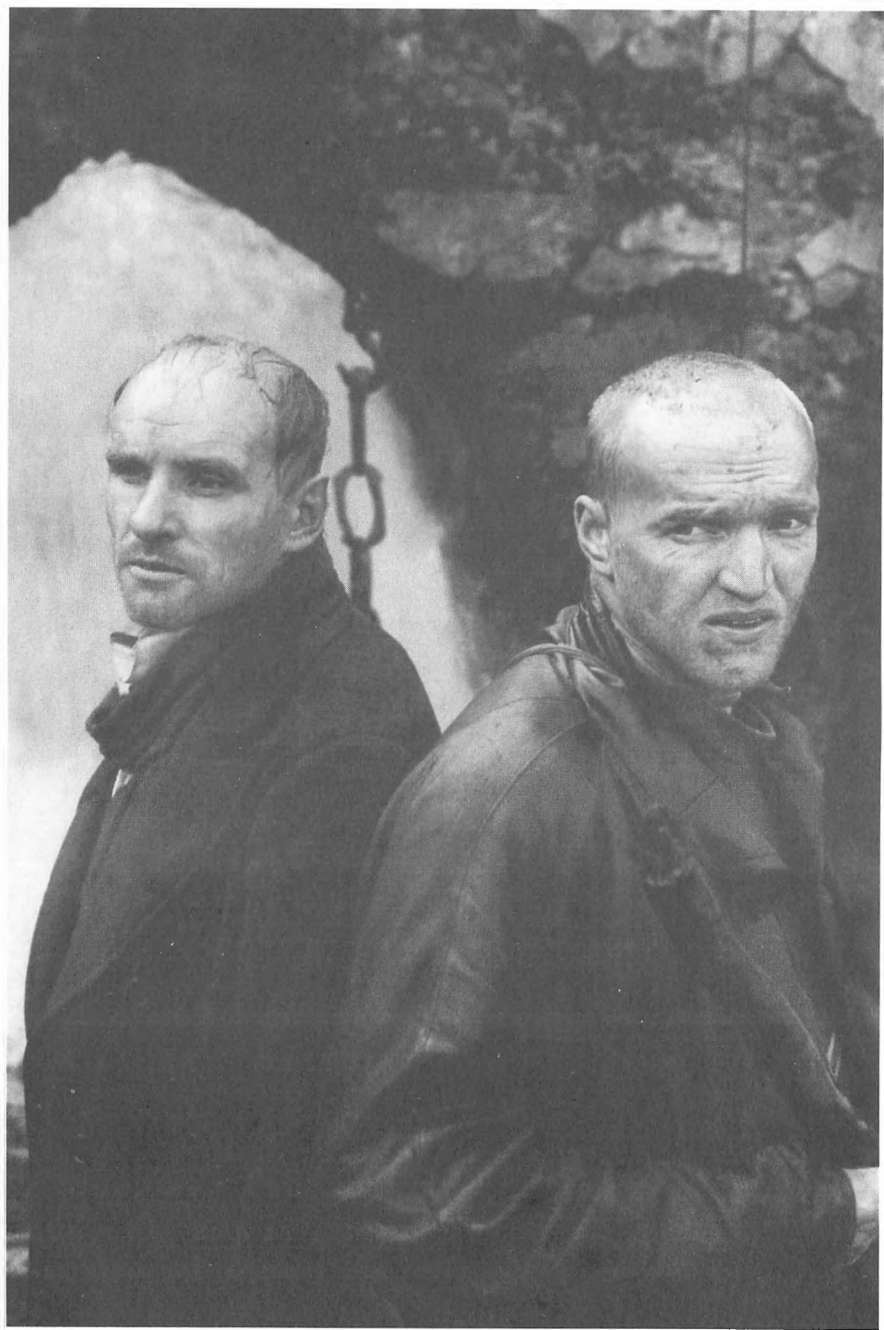
▲ Георгий Рерберг,
оператор фильма «Зеркало»



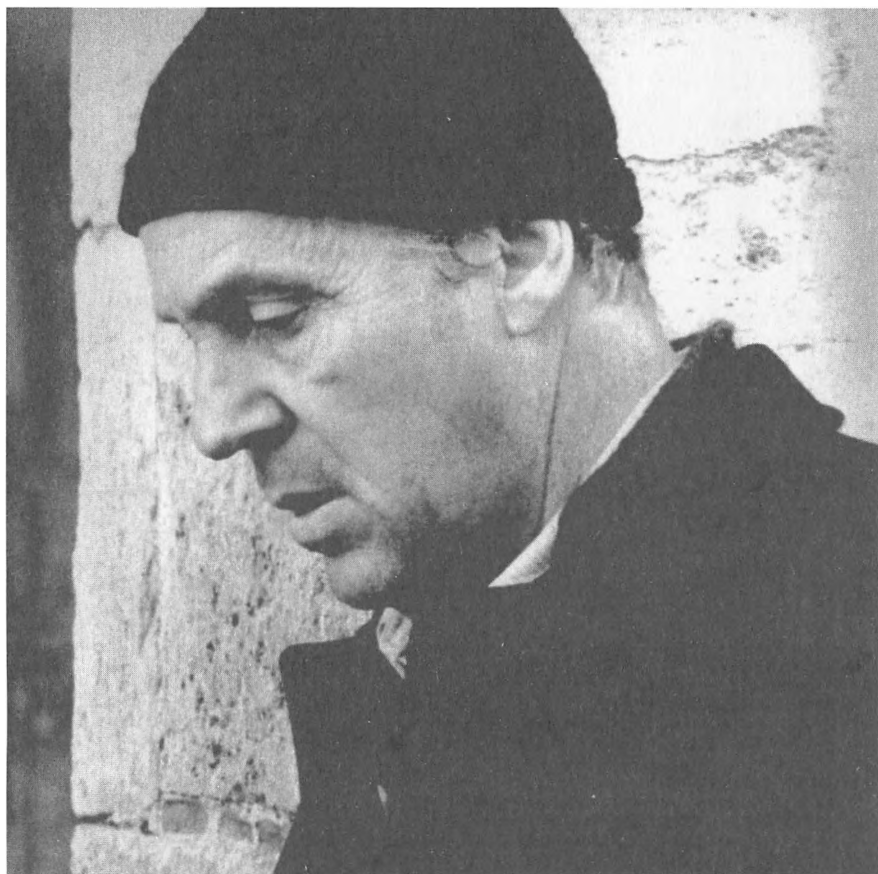
▲ Андрей Тарковский. 70-е годы

► Кадр из фильма «Сталкер».

Профессор – А. Солоницын, Сталкер – А. Кайдановский







☒ Кадры из фильма «Ностальгия».
В роли Доменика Э. Йозефсон, Андрей Гончаров – О. Янковский





▲ Андрей Тарковский и Ольга Суркова перед премьерой оперы «Борис Годунов». *Лондон*

▲ Выступление в г. Рыбинске. Накануне отъезда из России



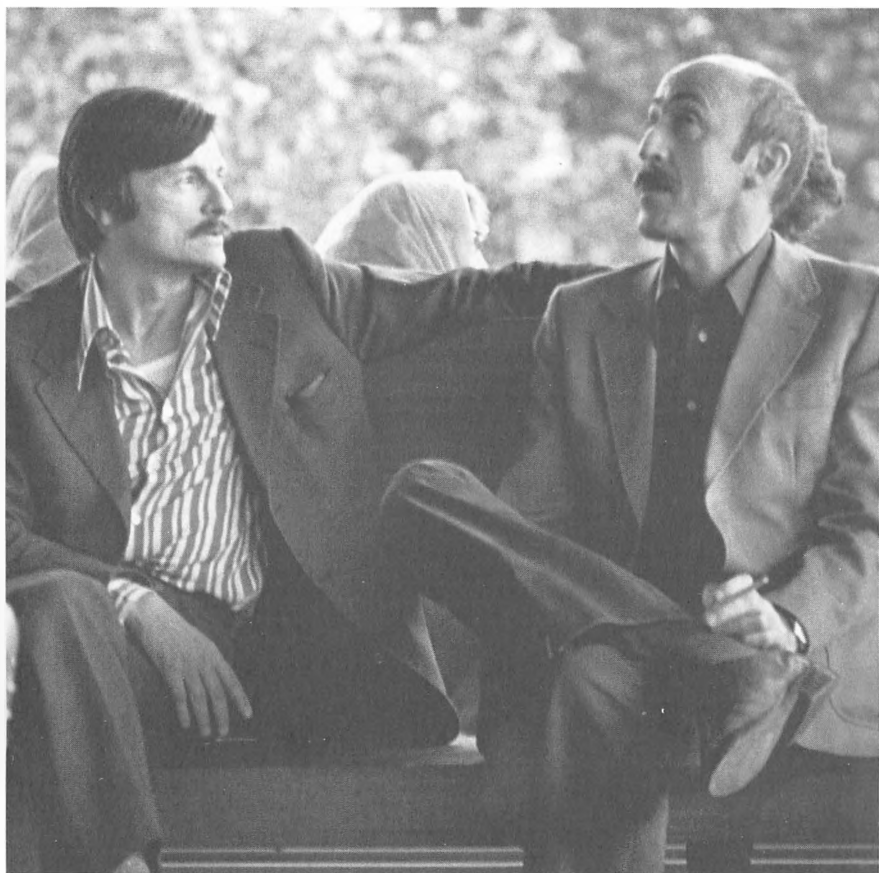
✦ С кинооператором Свенем Ньуквистом
на съемках «Жертвоприношения»

➤ «Два дома». «Жертвоприношение»





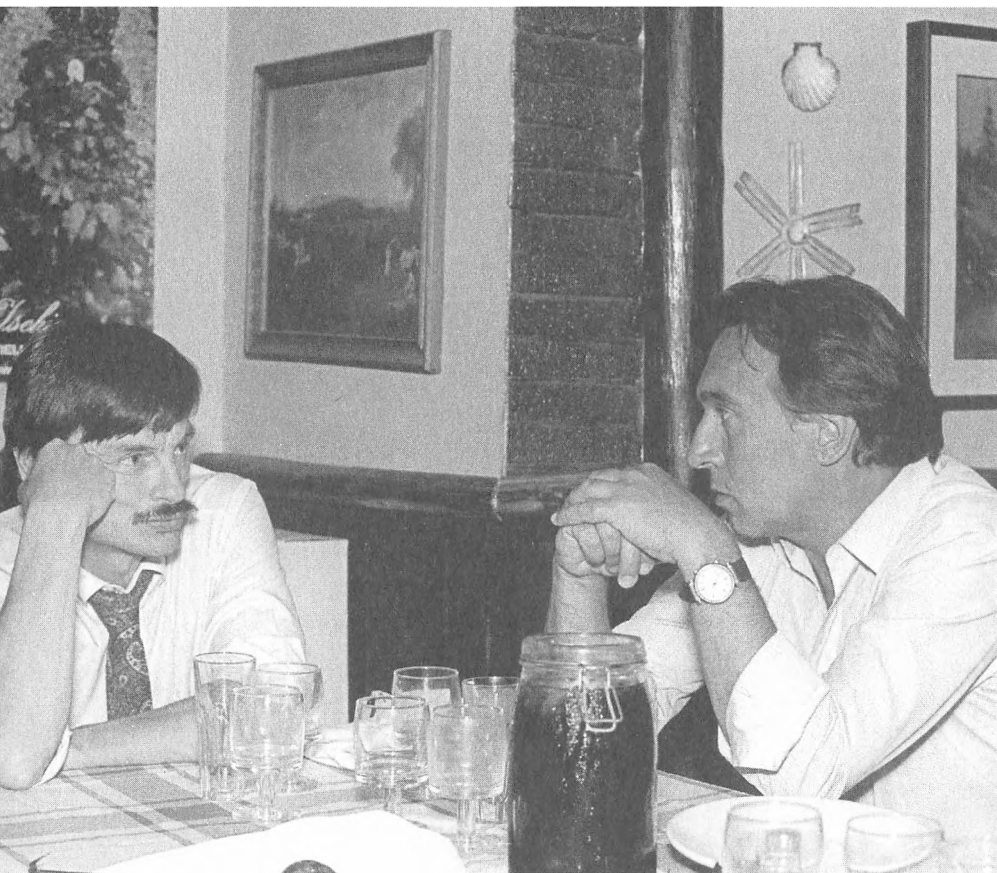
▲ На выставке Михаила Ромадина.
Андрей Тарковский и Вита Ромадина



▲ С Отаром Иоселиани



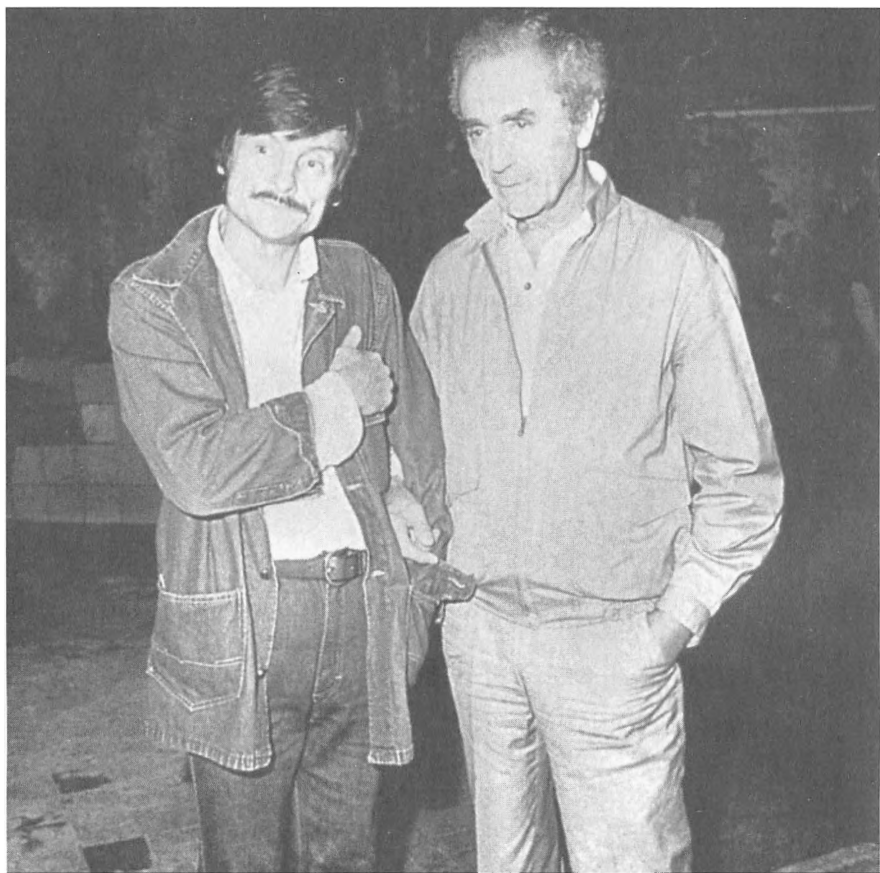
А. С. Федерико Феллини



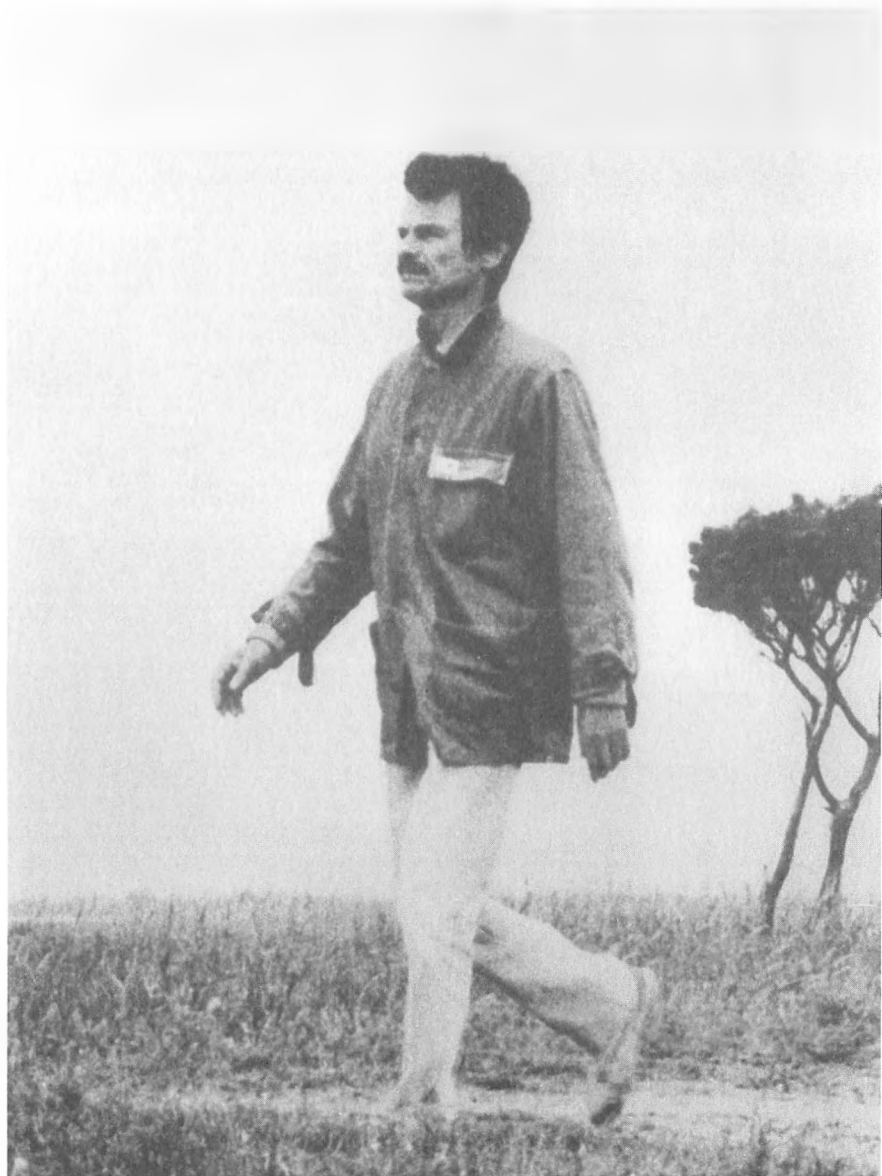
✿ С дирижером Клаудио Аббадо



▲ С Сергеем Параджановым



▲ С Микеланжело Антониони



Уход. На съемках фильма «Жертвоприношение»

Итак, позади мой первый фильм, сделанный вне родины, но по официальному разрешению кинематографических властей, которое в свое время меня не удивило: ведь я делал фильм для родины и ради нее... Казалось, что всем это ясно, хотя дальнейшие события продемонстрировали еще раз, что, как и прежде, мои намерения и мои фильмы оказываются фатально чуждыми кинематографическому руководству...

Я хотел рассказать о русской ностальгии — том особом и специфическом для нашей нации состоянии души, которое возникает у нас, русских, вдали от родины. Я видел в этом, если хотите, свой патриотический долг, каким я сам его чувствую и осознаю. Я хотел рассказать о роковой привязанности русских к своим национальным корням, к своему прошлому, своей культуре, к родным местам, близким и друзьям — о привязанности, которую они несут с собою всю свою жизнь, независимо от того, куда их закидывает судьба. Русские редко умеют легко перестроиться и соответствовать новым условиям жизни. Вся история русской эмиграции свидетельствует о том, что, как говорят на Западе, «русские плохие эмигранты» — общеизвестна их драматическая неспособность к ассимиляции, неуклюжая тяжеловесность в попытках приспособиться к чужому стилю жизни. Мог ли я предполагать, снимая «Ностальгию», что со-

стояние удушающе-безысходной тоски, заполняющее экранное пространство этого фильма, станет уделом всей моей жизни? Мог ли я подумать, что отныне и до конца дней моих я буду нести в себе эту болезнь, спровоцированную моим безвозвратно утерянным прошлым?..

Работая в Италии, я снимал фильм глубоко русский во всех его аспектах: моральных, нравственных, политических и эмоциональных. Я делал фильм о русском человеке, приехавшем в Италию в длительную командировку, и его впечатлениях об этой стране. Но я не ставил перед собою задачи еще раз продемонстрировать на экране Италию, поражающую туристов своими красотами и разлетающуюся по всему миру видовыми открытками в миллионных тиражах. Я делал фильм о русском человеке, совершенно выбитом из колеи, с одной стороны, нахлынувшими на него впечатлениями, а с другой стороны, трагической невозможностью разделить эти свои впечатления с самыми близкими людьми, фатальной невозможностью включить свой новый опыт в то прошлое, с которым он связан самой своей пуповиной. Я сам переживал нечто подобное, надолго отлучаясь из дома, — когда столкновение с другим миром и другой культурой, возникающая привязанность к ним начинают вызывать почти безотчетное, но безнадежное раздражение — как неразделенная любовь, как знак невозможности «объять необъятное» и соединить несоединимое, как напоминание конечности твоего земного опыта и земного пути. Как знак ограниченности и предопределенности твоей жизни, поставленный отнюдь не внешними обстоятельствами (это было бы так просто решить!), а твоим собственным внутренним «табу»...

Я могу сколько угодно поражаться теми средневековыми японскими художниками, которые, работая при дворе своего феодала, добившись признания и основав свою шко-

лу, находясь на вершине славы, меняли всю свою жизнь — они уходили в новое место, чтобы под другим именем и в другой художественной манере продолжить свое творчество. Известно, что некоторые из них умудрялись в течение своего физического существования прожить как бы до пяти совершенно различных жизней. Этот образ всегда волновал мое воображение, может быть, именно в силу того, что я сам совершенно неспособен что-либо изменить в логике своей жизни, своих человеческих и художественных пристрастиях, точно заданных мне кем-то раз и навсегда...

Горчаков — герой фильма «Ностальгия» — поэт. Он приезжает в Италию, чтобы собрать материал о русском крепостном композиторе Березовском, о жизни которого он пишет либретто для оперы. Березовский — реальная фигура. Проявив способности в музыке, он был послан своим помещиком в Италию учиться, долго оставался там, концертируя, имел огромный успех, но, видимо, подгоняемый все тем же неизбывным чувством русской ностальгии, спустя много лет решил вернуться в крепостную Россию, где он вскоре повесился... Конечно, сама история этого композитора, вставленная в фильм, не случайна, а служит определенным парафразом судьбе Горчакова и того состояния, в котором мы его застаем, когда он особенно остро ощущает себя «посторонним», лишь со стороны и издалека наблюдающим чужую жизнь, подавляемый воспоминаниями прошлого, навязчиво всплывающими в памяти лицами близких, звуками и запахами родного дома...

Должен сказать, что когда я впервые увидел весь отснятый материал фильма, то был поражен неожиданной для меня беспросветной мрачностью представшего зрелища. Материал был совершенно однороден по своему настроению и тому состоянию души, которое в нем запечатлелось. Я не ставил перед собою задачи такого рода, но симптоматическая

для меня уникальность возникшего передо мною феномена состояла в том, что, *независимо* от моих конкретных частных умозрительных намерений, камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм, бесконечно утомленный разлукой с моей семьей, отсутствием привычных условий жизни, новыми для меня производственными правилами, наконец, чужим языком. Я был изумлен и обрадован одновременно, потому что результат, запечатлевшийся на пленке и возникший передо мною впервые в темноте просмотрового зала, свидетельствовал о том, что мои соображения, связанные с возможностями и призванием экранного искусства стать слепком души человеческой, передать уникальный человеческий опыт, — не плод досужего вымысла, а реальность, которая предстала передо мною во всей своей неоспоримости...

Меня не интересовало внешнее движение, интрига, состав событий — я все менее нуждаюсь в них от фильма к фильму. Меня всегда интересовал внутренний мир человека — и для меня гораздо естественнее было совершить путешествие внутрь его психологии, питающей ее философии, тех литературных и культурных традиций, на которых покоится его духовная основа. Я отдаю себе отчет в том, что переноситься с места на место, вводить в фильм все новые и новые эффектные точки съемки, экзотическую натуру и «впечатляющие» интерьеры гораздо выгоднее с коммерческой точки зрения. Но для существа того, чем я занимаюсь, внешние эффекты лишь отдаляют и смазывают цель, к осуществлению которой направлены мои усилия. Меня интересует человек, в котором заключена Вселенная, — а для того, чтобы выразить идею, смысл человеческой жизни вовсе не обязательно подстраивать под эту идею некую событийную канву.

Может быть, излишне напоминать в этой связи о том, что с самого начала идея кинематографа не связывалась

для меня с американской приключенческой, авантюрной лентой. Я против монтажа аттракционов. От «Иванова детства» к «Сталкеру» я старался все больше избегать внешнего движения, все более концентрируя действие почти в классическом триединстве. С этой точки зрения даже композиция «Андрея Рублева» кажется мне сегодня слишком раздерганной и разбросанной...

В конце концов, я стремился к тому, чтобы в сценарии «Ностальгии» не было ничего лишнего или побочного, мешающего основной моей задаче — передать состояние человека, переживающего глубокий разлад с миром и с собой, не способного найти равновесия между реальностью и желанной гармонией, — переживающего *ностальгию*, спровоцированную не только его удаленностью от Родины, но и глобальной тоской по целостности существования. Сценарий не устраивал меня до тех пор, пока, наконец, не собрался в некое метафизическое целое.

Италия, воспринятая Горчаковым в момент его трагического разлада с действительностью, не с условиями жизни, а с самой жизнью, которая всегда не соответствует претензиям личности, простирается перед ним величественными, точно из небытия возникшими руинами. Это осколки всечеловеческой и чужой цивилизации — точно надгробие тщете человеческих амбиций, знак пагубности пути, на котором заплутало человечество. Горчаков умирает, неспособный пережить собственный духовный кризис, «соединить» и для него, очевидно, «распавшуюся связь времен»...

В соотносительности с этим состоянием главного героя необыкновенно важен, на первый взгляд, довольно странный персонаж фильма, итальянец Доменико. Этот не защищенный своим обществом, напуганный человек находит в себе силы и духовную высоту для сопротивления унижающей человека действительности. Бывший учитель математики,

а теперешний «аут-сайдер», попирая «малость» свою, он решается говорить о катастрофичности сегодняшнего состояния мира, призывая людей к сопротивлению, в глазах так называемых «нормальных» людей он выглядит просто «сумасшедшим», но Горчакову бесконечно близка глубоко выстраданная им идея не отдельного, индивидуального, но общего спасения людей от безумия и безжалостности современной цивилизации...

Все мои фильмы так или иначе говорили и о том, что люди не одиноки и не заброшены в пустом мироздании — что они связаны бесчисленными нитями с прошлым и будущим, что каждый человек своею судьбой осуществляет связь с миром и всечеловеческим путем, если хотите... Но эта надежда на осмысленную значительность каждой отдельной жизни и каждого человеческого поступка бесконечно повышает ответственность индивида перед самым общим движением Жизни.

В мире, где угроза войны, способной уничтожить человечество, реальность, где социальные бедствия поражают своим размахом, а человеческие страдания вопиют, — необходимо искать пути друг к другу. Это святой долг человечества перед своим же собственным будущим и долг каждого в отдельности. Горчаков привязывается к Доменико, чувствуя внутреннюю потребность постараться оградить его от «общественного» мнения сытых и успокоенных эгоистичных слепцов, полагающих его всего лишь нелепым «безумцем». Хотя Горчаков не сумеет оградить Доменико от того пути, который он сам себе безжалостно предначертал, не прося у жизни, чтобы его «миновала чаша сия»...

Горчакова поражает детский максимализм Доменико, потому что он сам, как и все взрослые люди, в той или иной мере компромиссен — это условие жизни. Но Доменико решается на самоожжение, чтобы этим крайним, чудовищно

атрактивным поступком продемонстрировать людям свое бескорыстие в безумной надежде, что они прислушаются к его последнему крику предостережения. Горчаков поражен поступком Доменико, его внутренней целостностью, почти святостью. В то время когда Горчаков только рефлектирует, переживая несовершенство жизни, Доменико берет на себя право реагировать и действовать самым решительным образом. Доменико чувствует свою действительную ответственность перед жизнью, если берет на себя смелость совершить такой поступок. А Горчаков на этом фоне оказывается всего лишь обывателем и тяготится сознанием собственной непоследовательности. Если угодно, смерть оправдывает его, обнаруживая глубину пережитых им терзаний...

Я писал о том, что меня поразило при просмотре материала передавшееся экрану мое собственное состояние, в котором я снимал «Ностальгию», — это глубокая, все более изнуряющая тоска вдали от дома, вдали от своих близких, пронизывающая каждое мгновение существования. Это становящееся фатальным, навязчивое ощущение своей зависимости от собственного прошлого — как все более невыносимый недуг, имя которому «Ностальгия»... Но я все же хотел бы предостеречь читателя против прямого отождествления автора с его лирическим героем — это было бы слишком прямолинейно. Использование в творчестве непосредственных жизненных впечатлений естественно — другим опытом мы, увы, не располагаем! Но заимствование даже из собственной жизни настроений и сюжетов все же чаще всего не дает оснований для идентификации художника с тем, что он делает. Возможно, это кого-то разочаровывает, но лирический опыт автора редко совпадает с его бытовыми, жизненными поступками.

Поэтическое авторское начало, будучи результатом переживания автором окружающей его действительности,

может подниматься над этой действительностью, спорить с ней, входить в непримиримый конфликт. И что самое важное и всегда парадоксальное — не только с «внеположенной действительностью», но и с действительностью в тебе самом. Например, как считают многие исследователи, Достоевский открывал бездны в себе самом — и его святые, равно как и негодяи, это как бы он сам... Но ни один персонаж не равен ему самому. Каждый характер итожил его жизненные впечатления и размышления, но ни один не вбирал в себя его как такового, во всей объемности и полноте его собственной человеческой индивидуальности.

В «Ностальгии» мне было важно продолжить свою тему «слабого» человека, не борца по внешним своим приметам, но, с моей точки зрения, победителя этой жизни. Еще Сталкер произносил монолог в защиту слабости, которая и есть действительная ценность и надежда жизни. Мне всегда нравились люди, которые не могут приспособиться к действительности в прагматическом смысле. В моих фильмах не было героев (может быть, исключая Ивана), но всегда были люди, сильные своей духовной убежденностью и принимающие на себя ответственность за других (включая сюда, конечно, и Ивана). Такие люди вообще часто напоминают детей с пафосом взрослого человека — так нереалистична и бескорыстна их позиция с точки зрения «здорового» смысла.

Монах Рублев смотрел на мир незащищенными детскими глазами, исповедуя непротivление злу, любовь и доброту. И хотя он оказывался свидетелем самых грубых и тяжелых форм насилия, которое, казалось, правит миром, пережив угрюмое разочарование, он возвращался к единственной ценности, вновь обретенной им, ценности человеческой доброты и нерассуждающей простодушной любви, которую люди могут дарить друг другу. Кельвин, казавшийся поначалу простым обывателем, скрывал в своей душе те ис-

тинно человеческие «табу», которые органически не позволяли ему послушаться голоса собственной совести, сбросить с себя тяжелое бремя ответственности за свою собственную и чужую жизнь. Герой «Зеркала» был слабым, эгоистичным человеком, не способным одарить самых близких своих людей бескорыстной, ни на что не претендующей любовью ради них самих, — его оправдывали только те душевные терзания, с которыми он приходил к концу жизни, осознавая неплатность своего долга перед жизнью. Станный, легко впадающий в истерику Сталкер все-таки неподкупно противопоставлял голос своей убежденной духовности миру, пораженному точно опухолью всепроникающего прагматизма. Доменико, подобно Сталкеру, выдумывает свою собственную концепцию, избирает свой собственный мученический путь, только бы не поддаться всеобщему цинизму погони за своими личными материальными привилегиями и еще раз личным усилием, примером личной жертвы попытаться перекрыть тот путь, по которому человечество, точно обезумев, устремилось к своей гибели. Самое главное — это неуснувшая совесть человека, не позволяющая ему благодушествовать, урвав свой жирный кусок от жизни. Это особое состояние души, традиционно свойственное лучшей части русской интеллигенции, совестливое, чуждое самоуспокоенности, всегда страдающее обездоленным в этом мире и истовое в поисках Веры, Идеала, Добра, мне хотелось еще раз подчеркнуть в характере Горчакова...

Человек интересен мне своей готовностью служения высшему, своим нежеланием, а то и неспособностью воспринять обыденную и обывательскую жизненную «мораль». Мне интересен человек, который осознает, что смысл существования в первую очередь в борьбе со злом, которое внутри нас, чтобы в течение своей жизни поднятьсь хоть на ступенечку выше в духовном смысле. Ибо пути

духовного совершенствования противостоит, увы, единственная альтернатива — путь духовной деградации, к которой обыденное существование и процесс приспособляемости к этой жизни так располагает!..

Герой моей следующей картины «Жертвоприношение» тоже слабый человек в вульгарном, обыденном понимании этого слова. Он не герой, но он мыслитель и честный человек, как оказывается способный на жертву ради высших соображений. Когда того требует ситуация, он не увиливает от ответственности, не пытается переложить ее на плечи другого. А рискуя остаться непонятым, он поступает не столько решительно, сколько вопиюще разрушительно с точки зрения своих близких — в этом особая острота драматизма его поступка. Но он все же совершает этот шаг, переступает черту допустимого и нормального человеческого поведения, не опасаясь быть квалифицированным попросту сумасшедшим, ощущая свою причастность к целому, к мировой судьбе, если угодно. При этом он всего лишь покорный исполнитель своего призвания, каким он ощутил его в своем сердце, — он не хозяин своей судьбы, а ее слуга, индивидуальными усилиями которого, может быть, никому незаметными и непонятными, поддерживается мировая гармония...

Здесь, на Западе, люди особенно обеспокоены собственной персоной. Если им сказать, что смысл человеческого существования в жертвенности во имя другого, то они, наверное, засмеются и не поверят — также они не поверят, если сказать им, что человек рожден совсем не для счастья и что есть вещи гораздо более важные, чем личный успех и личное меркантильное преуспеяние. Никто, видно, не верит, что душа бессмертна!

Говоря о человеческой слабости, привлекающей меня, я имею в виду отсутствие внешней экспансии личности, отсутствие агрессии по отношению к другим людям и жизни

в целом, желания поработить и приспособить другого к осуществлению своих намерений ради собственного утверждения. Словом, меня привлекает энергия человека, сопротивляющегося материальной рутине, — здесь свивается клубок моих новых и новых замыслов.

С этой точки зрения меня интересует и шекспировский «Гамлет», которого я надеюсь экранизировать в скором будущем. В этой величайшей из пьес рассмотрена вечная проблема человека, стоящего на более высоком духовном уровне и вынужденного вступить во взаимодействие с низкой и грязной действительностью. Это как если бы человек будущего принуждался жить в своем прошлом. И трагедия Гамлета, какой она представляется мне, состоит не в том, что он гибнет, а в том, что перед смертью он вынуждается отказаться от собственных духовных притязаний и стать обыкновенным убийцей. После этого смерть для него благодатный исход — иначе он должен был бы покончить жизнь самоубийством...

Приступая к работе над моей следующей картиной, я хочу сказать только одно — я постараюсь продвинуться еще дальше в искренности и убедительности каждого ее кадра, опираясь на те непосредственные впечатления, которые мне даст натура и в приметах которой снова оставит след своего воздействия время. Натурализм — это форма существования природы в кино, и чем натуралистичнее предстает эта природа в кадре, тем, с одной стороны, больше мы ей доверяемся и, с другой стороны, тем благороднее образ, который возникает: сама одухотворенность природы возникает в кино через натуралистическое правдоподобие.

За последнее время мне приходилось много выступать перед зрителями, и я заметил, что когда я утверждаю, что в моих фильмах нет символов и метафор, то аудитория всякий раз выражает свое недоверие. Меня снова и снова с

пристрастием выпрашивают о том, что означает в моих фильмах дождь, например? Почему он переходит из фильма в фильм, почему повторяется образ ветра, огня, воды? Я прихожу в замешательство от таких вопросов...

Можно сказать, что дожди — это особенность той природы, в которой я вырос: в России бывают долгие, тоскливые, затяжные дожди. Можно сказать, что я люблю природу — я не люблю больших городов и чувствую себя превосходно вдали от новшеств современной цивилизации, как прекрасно чувствовал себя в России в своем деревенском доме, отделенный от Москвы тремя сотнями километров. Дождь, огонь, вода, снег, роса, поземка — часть той материальной среды, в которой мы обитаем, правда жизни, если хотите. Поэтому мне странно слышать, что когда люди видят на экране природу, равнодушно воссозданную, то они не просто наслаждаются ею, а ищут в ней какой-то потаенный якобы смысл. Конечно, можно видеть в дожде только плохую погоду, а я создаю, скажем, используя дождь, определенным образом эстетизированную среду, в которую погружается действие фильма. Однако это вовсе не означает, что природа призвана в моих фильмах что-то символизировать, упаси Боже. В коммерческом кино, скажем, погоды зачастую как бы вовсе не существует, существует наиболее благоприятный световой и интерьерный режим для быстрых съемок — все следят за сюжетом, и никого не смущает условность приблизительно воссозданной среды, небрежение деталью, атмосферой. Когда же экран приближает мир, действительный мир к зрителю, дает возможность увидеть его полно и объемно, что называется, почувствовать его «запах», как бы кожей ощутить его влажность или сухость — то зритель, оказывается, уже настолько потерял способность просто отдаться эмоциональному, эстетически-непосредственному впечатлению, что немед-

ленно корректирует и перепроверяет себя вопросами: а зачем? отчего? почему?

Затем, потому и оттого, что я хочу создать на экране мой собственный мир в идеале, как можно более завершенный, каким я сам его чувствую и ощущаю. Я не утаиваю от зрителя каких-то своих специальных умыслов, не кокетничаю с ним — я воссоздаю этот мир в тех приметах, которые кажутся мне наиболее выразительными и точными, выражают для меня ускользающий смысл нашего существования.

Чтобы прояснить свою мысль, приведу пример из Бергмана: в «Источнике» меня всегда поражал один план умирающей героини, чудовищно изнасилованной девушки. Весеннее солнце пронизывает ветви, и сквозь них мы видим ее лицо — она то ли умирает, то ли уже умерла, но, очевидно, уже не чувствует боли... Наше предчувствие как бы зависает неопертым, как неопертый звук... Кажется, что все понятно, но есть какая-то недостаточность... Чего-то не хватает... Начинает идти снег, уникальный снег весной... Это то самое пронзительное «чуть-чуть», которого нам и не хватало, чтобы привести свои чувства в некоторую завершенность: ахнуть, замереть! Снег цепляется и застревает в ее ресницах... Это все *то же* время оставляет свой след в кадре... Но можно ли, правомерно ли говорить о том, что означает этот падающий снег, хотя в длительности и ритме кадра именно он доводит наше эмоциональное ощущение до кульминации? Конечно, нет. Просто этот кадр был найден художником для точной передачи случившегося. Но при этом ни в коем случае не следует путать творческую волю с идеологией — иначе мы вовсе лишимся возможности непосредственного и *душевно* точного восприятия искусства...

Пожалуй, я могу согласиться с тем, что финальный кадр «Ностальгии» отчасти метафоричен, когда я помещаю русский дом в стены итальянского собора. Этот сконструиро-

ванный образ грешит налетом литературности. Это как бы смоделированное внутреннее состояние героя, его раздвоенность, не позволяющая ему жить, как прежде. Или, если угодно, напротив — его новая целостность, органически включающая в себя в едином и неделимом ощущении родного и кровного и холмы Тосканы, и русскую деревню, которые реальность повелевает разделить, вернувшись в Россию. Горчаков так и умирает в этом новом для себя мире, где естественно и органично сопрягаются вещи, раз и навсегда почему-то и кем-то поделенные в этом странном и условном земном существовании. И все-таки, сознавая, что в этом кадре нет кинематографической чистоты, я надеюсь, что в нем нет вульгарного символизма — это итог, как мне кажется, довольно сложный и неоднозначный, *образно* выражающий происшедшее с героем, но не символизирующий все-таки ничего другого, постороннего, нуждающегося в разгадке...

В этом случае меня, видимо, можно обвинить в непоследовательности, но, в конце концов, художник и изобретает принцип и нарушает его. Едва ли можно найти много произведений искусства, которые бы точно укладывались в эстетическую доктрину, исповедуемую художником. Как правило, художественное произведение входит в сложные взаимоотношения с чисто теоретическими идеями, которыми руководствовался автор, и не исчерпывается ими — художественная ткань всегда богаче того, что укладывается в теоретическую схему. И, написав книгу, я задаю себе вопрос — а не начинают ли меня сковывать мои собственные рамки?

Итак, фильм «Ностальгия» позади, но мог ли я думать, приступая к его съемкам, что вскоре моя собственная, вполне конкретная ностальгия защемит мою душу уже навсегда?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Книга эта создавалась в течение многих лет. Поэтому я чувствую особенно настойчивую потребность подвести итоги всему сказанному в ней с позиции моего сегодняшнего дня.

С одной стороны, я вижу, что книжке, может быть, не хватает той цельности, которая могла бы быть достигнута в том случае, если бы она создавалась, как говорится, «на одном дыхании»... С другой стороны, она дорога мне как дневник, последовательно выражающий модификации всех тех проблем, с которыми я пришел в кино и с которыми продолжаю сегодня работать — свидетелями формирования которых стали теперь долготерпеливые читатели этой книги.

Сегодня мне кажется гораздо более важным говорить не столько об искусстве вообще или предназначении кинематографа в частности, сколько о жизни как таковой, не осознавая смысла которой, художник едва ли способен произнести языком своего искусства что-либо членораздельное. Поэтому в завершение этой работы я решил коротко высказать свои соображения о проблемах нашего времени в том плане, в каком они стоят передо мною и кажутся мне существенными, носящими, если угодно, вневременной характер, о смысле нашего существования.

Только в контексте понимания этих самых общих вопросов можно судить о положении художника в современ-

ном мире, о его психологическом состоянии, о характере задач, стоящих перед искусством. Чтобы определить свои задачи не только художника, но, прежде всего, человека, мне пришлось поставить перед собою вопрос о состоянии нашей цивилизации в целом, о личной ответственности каждого человека и его участии в историческом процессе.

Мне кажется, что наше время завершает и исчерпывает целый исторический этап, вершителями которого были «великие инквизиторы», вожди и отдельные «выдающиеся личности», движимые идеей преобразования общества в целях его более «справедливой» и целесообразной организации. Они стремились овладеть массовым сознанием, навязывая ему новые идеологические и социальные идеи, призывая к обновлению организационных форм жизни во имя счастья народного большинства. Еще Достоевский предостерегал людей от таких «великих инквизиторов», решающихся взять на себя ответственность за счастье других. Мы стали свидетелями того, как утверждение интересов класса или какой-то группы людей, заклинания интересами человечества и «всеобщего блага» приходили в такое кричащее противоречие с интересами фатально отчужденной от общества личности, что, получая «объективное», «научное» обоснование «исторической необходимости», начинали ошибочно осознаваться в субъективном значении на уровне онтологическом.

По существу вся история цивилизации, весь исторический процесс свелся к тому, что ради спасения мира и улучшения положения человека в нем людям предлагался каждый раз более «верный» и «правильный» путь, созревший в умах идеологов и политиков. Чтобы приобщиться к этому общему переустройству, нужно было всякий раз поступиться «немногим»: своим собственным образом мыслей, и направить свои усилия во вне в соответствии с предлагаемым планом

действий. В этих условиях динамичного внешнего действия на благо «прогресса», спасая будущее и человечество, человек забывал о своем конкретном, личном, настоящем, растворяясь в общем усилии, он обманывался касательно значимости его конкретного духовного качества — в результате этого процесса формировался все более безнадежный конфликт личности и общества. Заботясь об интересах всех, никто не думал о своем собственном интересе в том смысле, каком заповедовал Христос: «Возлюби ближнего своего, как самого себя», то есть люби себя настолько, чтобы уважать в себе то сверхличностное, божественное начало, которое не позволит тебе уйти в свои личные, корыстные, эгоистические интересы, а повелевает тебе отдать себя другому, не мудрствуя и не рассуждая, а любя другого. Для этого необходимо истинное чувство собственного достоинства, то есть осознание той истины, что мое «Я», становящееся центром земной жизни, имеет объективную ценность и значимость, достигая определенного духовного уровня, стремясь к духовному совершенству, лишённому, прежде всего, эгоцентрических намерений. Интерес к самому себе, борьба за свою собственную душу требует от человека огромной решимости и колоссальных усилий. В моральном и нравственном смысле человеку гораздо легче опуститься, нежели подняться хоть чуточку выше над своими собственными прагматическими, эгоцентрическими интересами. Для того чтобы обрести настоящее духовное рождение, требуются огромные внутренние усилия. И человек легко попадает на удочку «ловцов человеческих душ», отказываясь от своего личностного пути во имя якобы более общих и благородных задач, не сознавая себе в том, что на самом деле предает себя и свою жизнь, для чего-то ему данную...

Взаимоотношения людей сложились таким образом, что, не требуя ничего от самих себя, освобождая себя от

нравственных усилий, они направляют все свои претензии к другим людям, к человечеству как таковому. Люди предлагают другим смириться или пожертвовать собою, наконец, просто принять участие в строительстве будущего, но сами в этом процессе никак не участвуют, уклоняясь от личной ответственности за происходящее в мире. Находятся тысячи оправданий своей позиции неучастия, нежелания поступиться своими корыстными интересами ради более общих и благородных, внутренне значимых задач — никто не решается и не желает взглянуть трезво на самого себя и взять на себя ответственность за собственную жизнь, за собственную душу. Ссылаясь на то, что «мы» все вместе, то есть человечество, создаем некоторую цивилизацию, мы постоянно уходим от личной ответственности, незаметно для себя перекладывая ответственность за происходящее в мире на плечи других. Из этой коренной предпосылки разрастается все более безнадежный конфликт личности с обществом, растет стена отчуждения индивида от человечества.

Короче говоря, мы живем в сложившемся обществе, созданном нашими «общими» усилиями и ничьими усилиями в частности, где претензии личности направляются к другим, а не к самому себе. Эта ситуация приводит к тому, что человек становится либо орудием чужих идей и амбиций, либо вождем, формирующим и использующим энергию и усилия других людей, не считаясь с интересами каждой отдельной личности. Проблема личной ответственности как бы исчезла, принесенная в жертву фальсифицированному «общественному» интересу, обслуживая который человек получил право безответственного отношения к самому себе.

С того момента, как мы передоверили кому-то решать наши проблемы, пропасть между материальным и духовным процессом все углубляется. Мы живем в мире идей, заготовленных для нас другими людьми, либо развиваясь по

стандартам этих идей, либо все более безнадежно от них отчуждаясь и вступая с ними в противоречие.

Согласимся, что это невероятная и дикая ситуация!

Я верю, что изжить этот конфликт частного и общего можно лишь на пути соответствия человека общественным тенденциям. Что значит «пожертвовать собою ради общего дела»? Это ли не драматический конфликт личного и общественного? Если человек лишен внутренне укрепленного в нем чувства ответственности за будущее общество, чувствуя за собой право распоряжаться только другими, извне направляя их судьбы и навязывая им понимание их роли в общественном развитии, то разногласия индивида с обществом начинают приобретать все более антагонистический характер.

Свобода воли является гарантией того, что мы способны оценить общественные явления, так же как и свое собственное положение среди других людей. Способны сделать добровольный выбор между добром и злом. Но тогда рядом с проблемой свободы возникает проблема совести. И если все понятия, вырабатываемые общественным сознанием, являются продуктом эволюции, то понятие совести не связано с историческим процессом. Понятие о совести и чувство совести имманентно и априори свойственно человеку, подрывая основы того общества, которое явилось продуктом нашей вполне ошибочной цивилизации. Совесть мешает стабилизации этого общества, часто возникая вопреки выгоде и даже спасению вида. В эволюционно-биологическом смысле сама категория совести вполне бессмысленна, но она для чего-то все же существует, сопутствуя человеку на протяжении всего его существования и развития как вида.

Сейчас всем очевидно, что человечество развивалось не синхронно в процессе освоения материальных благ и духовного совершенствования. Это привело к тому, что мы,

кажется, фатально не способны справиться со своими же собственными материальными достижениями, чтобы использовать их на свое же собственное благо. Мы создали цивилизацию, грозящую уничтожением человечества.

Перед лицом такого рода глобальной катастрофы мне кажется единственно и принципиально важным поставить вопрос личной ответственности человека, его готовности к духовной жертве, без которой отпадает всякий вопрос о духовном начале как таковом.

Жертвенность, о которой я говорю и которая должна стать органической и естественной формой существования каждого человека высокой духовной организации, не может осознаваться им как вынужденное несчастье или наказание, посланное ему кем-то. Я говорю о жертвенности, которая есть суть добровольное служение другим, как единственно возможная форма существования, естественно принятая на себя человеком.

Однако в чем смысл самого распространенного на сегодняшний день общения людей друг с другом? Чаще всего в стремлении как можно больше урвать и получить от другого для себя, не желая поступиться никакими своими собственными интересами. Но парадокс нашего существования состоит в том, что, унижая себе подобных, мы чувствуем себя все более неудовлетворенными и обделенными в этом мире. Это расплата за наш грех, за отказ добровольно выбрать и предпочесть истинно героический путь нашего развития, восприняв его всем сердцем как единственно возможный, правильный и истинно желаемый нами, без насилия над собою.

В ином случае, ощущая жертвенность своего пути и своего выбора, человек лишь еще более углубит предпосылки своего конфликта с обществом, ощущая его орудием насилия над собою.

Пока мы являемся свидетелями того, как духовное уми-
рает, а материальное давно сформировало свою собствен-
ную кровеносную систему, ставшую основой нашей жизни,
больной склерозом и чреватой параличом. Всем ясно, что
прогресс материальный не дает людям счастья, и тем не ме-
нее мы, как маньяки, преумножаем его «достижения». Тем
самым мы добились того, что, как говорится в «Сталкере»,
настоящее уже, по существу, слилось с будущим, то есть в
настоящем заложены все предпосылки неотвратимой ката-
строфичности нашего ближайшего будущего, осознавая ко-
торую, мы тем не менее способны ее предотвратить.

Таким образом, оказалась нарушенной связь поступков
человека с его судьбой. Этот трагический разрыв определя-
ет нестабильность самоощущения человека в современном
мире. В сущностном смысле человек, конечно, зависим от
поступков, которые он совершает, но в силу того, что он
воспитан на том, что от него ничего не зависит и что сво-
им личным опытом он не способен повлиять на будущее,
зреет ошибочное и пагубное для человека ощущение неуचा-
стия в личной судьбе.

То есть все связи личности и общества до такой степени
нарушены в нашем мире, что сейчас кажется единственно
важным искать пути восстановления роли человека в своей
собственной судьбе. Для этого человеку придется вернуться
к понятию своей души, к страданию этой души и попытаться
увязать свою совесть со своими же собственными поступ-
ками. Придется согласиться с тем, что твоя совесть не мо-
жет быть спокойна, если ты осознаешь, что все идет вопре-
ки тому, что ты сам об этом думаешь. И ощутить это положе-
ние вещей страданием души, требующей твоей ответствен-
ности и осознания собственной вины. Тогда ты не сможешь
оправдаться перед собою и перед другими спасительными
для своего покоя и лени формулами о том, что в происходя-

щем нет моей вины, а есть фатальная воля других. Я убежден, что попытка восстановить гармонию жизни лежит на пути реставрации проблемы личной ответственности.

Маркс и Энгельс заметили как-то, что история выбирает для своего развития худший вариант из существующих. Это верно, если смотреть на проблему лишь с материальной стороны бытия, они пришли к этому выводу, когда история выжала из себя последние капли идеализма, и духовная значимость личности перестала иметь какое бы то ни было значение в контексте исторического процесса. Они констатировали данное положение вещей, не анализируя его причин. А причина эта была следствием человеческой забывчивости своей ответственности перед собственными духовными принципами. Сначала человек превратил историю в некую бездуховную и отчужденную систему, а затем машине истории понадобились винтики человеческих жизней для осуществления своего хода.

Вследствие этого человек рассматривается, прежде всего, как общественно-полезное животное. Вопрос только состоит в том, в чем видеть общественную пользу? И если, настаивая на общественной полезности чьей-то деятельности, мы забываем при этом об интересе личности как таковой, то совершаем непростительную ошибку, создавая все предпосылки для человеческой драмы.

Рядом с проблемой свободы встает вопрос опыта и воспитания. Потому что современное человечество, борясь за свободу, требует личного освобождения, то есть возможностей для личности делать все, что ей заблагорассудится. Но это иллюзия освобождения, и на этом пути человечество поджидают лишь новые разочарования. Высвобождение энергии человеческой духовности возможно только вследствие огромной внутренней работы, на которую решается сама личность. Воспитание человека сменяется его само-

воспитанием, без которого невозможно понять, что делать с обретенной свободой, как избежать чисто потребительского и вульгарного ее истолкования.

Опыт Запада дает в этом смысле богатейший материал для раздумий. Существуют несомненные демократические свободы Запада при том, что всем очевиден чудовищный духовный кризис, переживаемый его «свободными» гражданами. В чем дело? Почему, несмотря на свободу личности на Западе, действительный конфликт личности с обществом стоит здесь по-своему очень жестко. Думаю, что опыт Запада свидетельствует о том, что пользоваться свободой, как данностью, как водой из ручья, не платя за это ни копейки, не совершая над собою никаких духовных усилий, означает невозможность для человека воспользоваться благами этой свободы, чтобы изменить свою жизнь к лучшему. Никакая свобода не может устроить человека раз и навсегда без той духовной работы, которой она оплачена. В своих внешних проявлениях человек в принципе несвободен, потому что он не один, а внутренняя свобода дана изначально каждому, только надо иметь мужество и решимость ею воспользоваться, осознав *общественную* значимость своего *внутреннего* опыта.

По-настоящему свободный человек не может быть свободным в эгоистическом смысле слова. Свобода индивида не может стать следствием общественных усилий. Наше будущее не зависит ни от кого, кроме нас самих. А мы привыкли за все платить чужим трудом и чужим страданием — только не своим. Мы отказываемся считаться с тем простым фактом, что «все связано в этом мире» и случайностей не существует, потому что мы сполна наделены свободой воли и правом выбора между добром и злом.

Возможности твоего свободного проявления, конечно, ограничены волей других, но важно сказать о том, что не-

свобода всегда является следствием внутренней трусости и пассивности, отсутствия решимости к собственному волеизъявлению, согласованному с голосом совести.

В России любят повторять слова писателя Короленко, что человек, якобы, «рожден для счастья, как птица для полета». Мне кажется нет ничего более далекого и не относящегося к сути проблемы человеческого существования, чем это утверждение. Я не представляю себе, что означает для человека понятие «счастье» как таковое? Удовлетворенность, что ли? Гармоничность? Но человек всегда неудовлетворен, устремленный не к каким-то конкретным и конечным задачам, а к самой бесконечности... Даже церковь неспособна утолить эту жажду человеком Абсолюта, существуя, увы, как придаток, слепок, как карикатура на общественные институты, организующие практическую жизнь. Во всяком случае, сегодня церковь оказалась неспособной сбалансировать крен в материально-техническую сторону призывом к духовному пробуждению.

В контексте этой сложившейся ситуации функция искусства видится мне в том, чтобы выразить идею абсолютной свободы духовных возможностей человека. Мне кажется, что искусство всегда было орудием борьбы человека против материи, стремящейся поглотить его дух. Не случайно на протяжении почти двух тысячелетий существования христианства искусство развивалось в русле религиозных идей и задач очень долгое время. Своим существованием оно поддерживало идею гармонии в негармоничном человеке.

Искусство воплощало идеал, давая пример равновесия нравственных и материальных начал, доказывая своим существованием, что такое равновесие не миф, не идеология, а некая реальность, способная существовать в нашем измерении. Искусство выражало потребность человека в

гармонии и готовность воевать с собою и внутри своей собственной личности за обретение деланного равновесия материального и духовного.

А коль скоро искусство выражает идеал и стремление к бесконечности, то невозможно использовать его в потребительских целях, не рискуя нарушить его самости... Идеал выражает вещи, не существующие в обыденной данности, но напоминает о долженствовании своего существования в сфере духовного. Произведение искусства выражает идеал, который в будущем должен принадлежать человечеству, но поначалу принадлежит лишь некоторым, и прежде всего, гению, который позволил обыденному сознанию столкнуться с идеальным, воплощенным в его искусстве. Поэтому искусство, конечно, аристократично по своей природе и своим существованием создает ту разницу двух потенциалов, которые обеспечивают движение духовной энергии от низшего к высшему в целях духовного совершенствования личности. Конечно, я не имею в виду, говоря об искусстве, аристократизм в его сословном понятии, а имею в виду намерение человеческой души искать нравственное оправдание и смысл своему существованию, совершенствуясь на этом пути. В этом смысле все находятся в одинаковом положении и имеют равную возможность причислить себя к аристократам и духовной элите, но суть вопроса как раз и состоит в том, что далеко не все хотят воспользоваться этой возможностью.. А искусство снова и снова предлагает расценить себя и свое существование в контексте выражаемого им идеала.

Возвращаясь к смыслу человеческого существования, определяемого Короленко как право на счастье, мне вспоминается Иов, высказавший в своей книжке, как известно, прямо противоположную идею: «Человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремляться вверх». То

есть смысл человеческого существования в страдании, без которого невозможно «устремитесь вверх». А что такое страдание? Откуда оно? Страдание от неудовлетворенности, от конфликта между идеалом и уровнем, на котором ты находишься. Гораздо важнее, чем ощутить себя «счастливым», утвердить свою душу в борьбе за истинно божественную свободу.

Искусство утверждает то лучшее, на что способен человек: Надежду, Веру, Любовь, Красоту, Молитву... Или о чем он мечтает, на что надеется... Когда человека, не умеющего плавать, бросают в воду, то его тело, не он сам, начинает совершать интуитивные движения — он начинает спасаться. Так же и искусство существует, как брошенное в воду человеческое тело, — оно существует как инстинкт человечества не утонуть в духовном значении. У художника проявляется духовный инстинкт человечества. А в творчестве проявляется стремление человека к вечному и возвышенному, всевышнему часто вопреки греховности даже самого поэта.

Что такое искусство? Добро оно или Зло? От Бога оно или от дьявола? От силы человека или от его слабости? А может быть, это залог совместной жизни и образ социальной гармонии? И в этом его функциональность? Как объяснение в любви. Как осознание своей зависимости от других людей. Признание. Акт бессознательный, но отражающий истинный смысл жизни — Любовь и Жертва.

Почему, оглядываясь назад, мы видим на пути человечества исторические катаклизмы, катастрофы, обнаруживаем останки разрушенных цивилизаций? Что случилось с этими цивилизациями в действительности? Почему у них не хватало дыхания, воли к жизни, нравственных сил? Разве можно поверить в то, что все это случилось лишь по причине чисто материальных нехваток? Мне кажется диким

само предположение, что дело может быть только в этом, и я убежден, что мы снова оказались на краю уничтожения новой цивилизации именно в силу того, что совершенно не учитываем духовную сторону исторического процесса. Мы не хотим признаться себе в том, что многие несчастья, постигающие человечество, происходят потому, что мы стали непростительно, греховно, безнадежно материалистичными. То есть, воображая себя сторонниками науки, так сказать для вящей убедительности наших так называемых научных намерений, мы единый и неделимый процесс человеческий расщепляем вдоль и, обнажив одну, но видимую пружину и считая ее единственной причиной всего, пытаемся не только квалифицировать ошибки прошлого, но и конструировать наше будущее! А может быть, смысл этих крушений означает терпение Истории, ее ожидание от Человека истинного выбора, в результате которого ей, Истории, не будет оснований упираться в тупик, вычеркивать очередную попытку в ожидании новой, успешной. В этом аспекте приходится соглашаться с распространенным мнением об истории, которая ничему не учит и с опытом которой человечество не считается. Словом, всякая катастрофа цивилизации означает, что эта цивилизация была ошибочной. И если человек вынужден заново начинать свой путь, то это свидетельствует о том, что весь его предыдущий путь не был путем духовного совершенствования.

Искусство, в этом смысле, образ процесса, дошедшего до конца, до результата. Имитация обладания абсолютной истиной (хотя всего лишь в образном смысле), минуя длительный, может быть, бесконечный исторический путь.

Как хочется иногда отдохнуть, поверив, отдав, подарив себя концепции чем-то похожей, ну, скажем, на Веды. Восток был ближе к Истине, чем Запад. Но западная цивилизация съела Восток своими материальными претензиями к жизни.

Сравните восточную и западную музыку. Запад кричит: «Это я! Смотрите на меня! Послушайте, как я страдаю, как я люблю! Как я несчастлив, как я суетлив! Я! Мое! Мне! Меня!»

Восток ни слова о самом себе! Полное растворение в Боге, Природе, Времени. Найти себя во всем! Скрыть в себе все! Таоистская музыка. Китай за 600 лет до Рождества Христова.

Но почему же не победила в таком случае, но рухнула величественная идея? Почему цивилизация, возникшая на этой основе, не дошла до нас в виде какого-то законченного исторического процесса? Они, видимо, столкнулись с материальным миром, их окружающим. Так же, как личность сталкивается с обществом, так эта цивилизация столкнулась с другой. Их погубило не только столкновение, но и сопоставление с материальным миром, «прогрессом», технологией. Они результат, соль соли земной, который итожит истинное знание. Борьба же по восточной логике греховна по самой своей сути.

Дело все в том, что мы живем в воображаемом мире, мы сами творим его. И потому сами же зависим от его недостатков, но могли бы зависеть и от его достоинств.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Архивы,
воспоминания,
документы

Ирма Рауш-Тарковская*

«А стол один
и прадеду и внуку...»**

На дом Софокла в ночь с небес слетел орел,
И громко хор цикад вдруг зазвенел из сада,
А в этот час уже в бессмертье гений шел...

Не знаю, есть ли возле клиники доктора Шварценберга в Париже сад, но в ночь с 28 на 29 декабря 1986 года орел с небес на крышу дома слетел. В эту ночь умер Андрей. Он умер во сне, лежа в одиночной больничной палате. О чем он думал перед тем, как заснуть? И что ему могло присниться в его последнюю ночь?

Какие сны в том смертном сне...

А наутро, с которого начнется отсчет его небытия, чужие люди войдут в палату и чужой человек, вдвойне чужой — он не был русским, — закроет ему глаза и сделает все, что полагается в таких случаях.

Я никогда не поверю, как не поверят и все знавшие и любившие Андрея, что в эти свои последние дни он не ду-

* И. Рауш-Тарковская — первая жена Андрея Тарковского, режиссер-постановщик детских фильмов, работает на студии имени М. Горького, снималась в фильмах «Иваново детство» и «Андрей Рублев». За роль Дурочки в «Рублеве» была удостоена приза французской киноакадемии «Хрустальная звезда».

** «Литературная газета», 2.IV.1997, № 13.

мал о том, чтоб оказаться вдруг дома, в России. И сколько бы раз ни повторялись слова из якобы существующего завещания, что он не хотел вернуться «ни живым, ни мертвым», я этому не поверю. А если и написал их в горькую минуту, то верил ли в них сам?

Тарковский стал знаменит после первого же своего фильма «Иваново детство». Впервые в Венеции главный приз «Золотой лев» получила советская картина. Уезжая на свой первый в жизни фестиваль, он надеялся на приз «За дебют». И вдруг... Совсем недавно экстравагантный молодой человек был отчислен за неуспеваемость со второго курса одного из престижных вузов Москвы. Отец, вспоминая об этом, шутил, что наконец вздохнул с облегчением — не надо больше, стуча палкой, надев ордена, ходить по деканатам... А мать со свойственной ей решительностью отправила его с партией геологов коллектором, то есть рабочим, в далекую сибирскую экспедицию. Там, на берегах таежной реки Курейки, Андрей проработал почти год. Вернувшись в Москву, пел потом под гитару: «Течет речечка по песочечку, золотишко моет...»

На вступительных экзаменах в Институт кинематографии М.И. Ромм, который набирал курс, спросил его, почему он решил стать режиссером. «Когда я смотрю хороший фильм, — ответил Андрей, — мне всегда становится обидно, что я не имею к этому отношения».

Но только окончив институт и сняв «Иваново детство», он написал: «Я понял, что выдержал экзамен на право заниматься искусством». Тогда, в начале 60-х, холодок предчувствия от притаившихся на его пути бед не пробежал еще по его спине. Все были молоды, талантливы, беспечны. Застолья с чтением стихов и с песнями под гитару, с влюбленностью друг в друга. «Золотой лев» некоторое время стоял в доме Тарковского, и все дружно вместе с хозяином вертели

его, терли, осторожно царапали, даже подставку отвинчивали, пытаясь определить, правда ли он золотой.

Время это было недолгим. Вскоре «Льва» забрали в Госкино, статьи о Тарковском стали печатать неохотно, а сам фильм прокат пустил на утренних сеансах. Но так сильна была уверенность в своем призвании, что все это казалось досадным недоразумением. Возник новый замысел — фильм об Андрее Рублеве. Сценарий был написан уже осенью 1962-го года. Фильм во многом от него отличался, и не только потому, что в результате сокращений (сценарий оказался очень большим) выработался новый способ его построения. В нем впервые проявились черты всех последующих фильмов Тарковского. Все они развиваются по внутренним, интуитивным законам — как бы и помимо воли их автора. Это поразило его. Он писал об этом — после съемок фильма «Ностальгия».

Скандал возник после показа первого же варианта картины. «Рублев» не был принят и после поправок. Режиссер вырезал только то, что посчитал возможным. Фильм положили на полку, где он пролежал пять лет.

После того как «Андрей Рублев» в 1969 году был продан за рубеж и представлен французами для внеконкурсного показа на Каннском фестивале, получил приз ФИПРЕССИ, казалось, отношение к фильму изменится. Обычная русская оглядка на мнение Запада иногда доходила до смешного. После Венецианского фестиваля все приезжающие в Москву иностранцы непременно хотели встретиться с Тарковским. Андрей жил тогда в двухкомнатной квартире, по нашим меркам нормально. Вдруг его вызывают в ЦК и просят принять иностранную делегацию на даче у Михалковых и, пользуясь дружбой с ними, выдать ее за свою. Еле выкрутились... Друзья скинулись, и делегацию пригласили на обед в знаменитый в те годы «Националь».

Теперь ситуация была не менее нелепой. «Рублев» демонстрировался в кинотеатрах по всей Европе, а у нас все еще был под запретом.

Короткий просвет конца 50-х — начала 60-х заканчивался. Надвигались сумерки, перед которыми самые талантливые и оказывались самыми незащитными. Сколько сломанных судеб и ранних смертей!

Время это было тяжелым и для Тарковского. Из-за традиционного для интеллигентной семьи воспитания Андрей терялся перед чиновничьим хамством и не раз попадал в унижительное положение. В чем только не обвиняли Тарковского... Обвиняли со злобой, с высокомерием невежества. Андрей замкнулся. Мало кто догадывался о его тяжелейшем душевном кризисе. Тарковский пришел к неожиданному решению — в корне изменить, переделать самого себя. Посчитал, что, расставшись с прежней жизнью, избавившись от многого, обретет внутреннюю свободу. А переделав себя, обретет силы для борьбы, которая — он понял это — будет продолжаться всю его жизнь.

Встав на новый путь, он с последовательностью, понятной только ему, прошел его до конца. Многое на этом пути было трагичным, потому что в самой глубине его характера продолжал жить все тот же доверчивый, гениальный мальчик, пытающийся соединить несоединимое. Но, может быть, из сочетания всех сложностей его внутренней жизни и возникли фильмы, которых в мировом кинематографе не было и будут ли когда-нибудь...

В 1968 году вместе со своим другом и соавтором он поехал в Дом творчества «Репино» писать сценарий будущего фильма «Зеркало». Это было как бы прощание с прежней жизнью. Первый вариант сценария назывался «Белый, белый день» (одно из стихотворений Арсения Тарковского). В нем яснее угадывались следы пережитого... Впослед-

ствии из фильма он многое убрал, оставшееся запрятал вглубь:

*Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя.*

По обычным стандартам Тарковский снял немного, но ведь и сам он ни в какие стандарты и рамки не укладывается. Странствиями по своим духовным путям он сумел разбудить миры, лежащие глубоко внутри каждого из нас, открыл нам их и показал, что они так же реальны, как окружающая нас действительность. Вот почему его фильмы почти магически притягательны, заставляют зрителя возвращаться к ним снова и снова...

Люди, которые предчувствуют свою судьбу, знают, что избежать ее невозможно. Есть запись Андрея: «Мое собственное будущее — это чаша, которая не минует меня, следовательно, ее надо испить».

В 1984 году на пресс-конференции в Париже Тарковский сделал заявление, что хочет остаться на Западе. Ростропович, который присутствовал при этом, вспоминает его «нервозным и растерянным». Сейчас, когда читаешь материалы того времени, многое проясняется. Безусловно, было немало причин, подтолкнувших его к такому решению. Но не последняя из них — чувство одиночества человека, всеми преданного у себя на родине. Так ему казалось. Гениальные люди от природы доверчивы, Андрей был доверчив до наивности. Он и не подозревал, какой искусно воздвигнутой стеной был окружен многие годы. Все видели это, но из любви к нему тактично молчали. Даже известие о его болезни не пробило эту брешь. Не только друзья, никто из родных не мог дозвониться до него ни в Париж, ни в Италию. К телефону его подзывали выборочно. О каких-то звонках просто не сообщали.

Есть вещи, которые непозволительно делать никому и никогда. Никто не может вторгаться в дневники другого человека, а тем более их править. Но как иначе объяснить разночтения в зарубежных изданиях дневников Тарковско-го, их неидентичность, из-за которой был поднят шум?

Нельзя бесцеремонно вычеркивать фамилии полноправных соавторов при переиздании литературных сценариев или книги. Судебные процессы в таких случаях неизбежны. И они уже были.

На публично рассказываемые фантазии из личной жизни можно было бы не обращать внимания, если бы они не создавали ложного представления о личности художника. Нельзя превращать Тарковского в банального героя романтических историй. После этого не удивительно, что ему могут приписать и такой пошлый поступок: «Когда Тарковский в 1962 году впервые приехал в Италию, он упал на зеленый газон и, раскинув руки крестом, воскликнул: “Свобода!” Крест для него — символ гения», — комментирует автор.

Фильмы Тарковского — самые надежные свидетели его жизни. В каждом из них можно найти и прототипы из реального окружения, и подлинные документы и факты его жизни. Его последний фильм «Жертвоприношение» в этом смысле был самым последовательным из них.

«Дух последовательности, от которого можно сойти с ума!» — сказал Андрей после окончания съемок.

Плоский пустынный остров Готланд. Красивый дом, словно последний приют среди выметенного ветром мира...

Фильм начинается со дня рождения хозяина этого дома, господина Александра. Тяжелое душевное состояние нередко бывает именно в такой день, когда человек больше всего склонен подводить итоги. Разлад между духовным и материальным, стыд за ложь, которая его окружает, мучи-

тельные поиски выхода из тупика становятся внутренним движением фильма. Остальные обитатели этого дома живут налаженной, беспечной жизнью. То, что в нее не вписывается сам хозяин, похоже, никого не заботит... Жена господина Александра — крупная, шумная женщина без проблеска духовной жизни на ухоженном лице. Ее дочь — подросшая нимфетка из фильма «Зеркало». И еще — несколько двусмысленный доктор. Проглядывает тайное соперничество между матерью и дочерью. Единственное близкое Александру существо в этом доме — его маленький сын. Отцы любят маленьких детей, они только слушают, возражать еще не научились. Каждый отец верит, что они все понимают, а не поймут, запомнят. Извечная надежда Отца на Сына.

Логически фильм «Жертвоприношение» являет собой странную, во многом противоречивую историю. Он конкретен и иносказателен одновременно. Объявление о начале третьей мировой войны, апокалипсис, поначалу воспринимается зрителем как объективная реальность. Но потом оказывается, что это только сон Александра или болезненное наваждение. Сон и явь так взаимопроникающи, что не сразу отличишь одно от другого. А потом понимаешь, что и не надо отличать. Они составляют одно целое — реальное состояние автора. Поступки г-на Александра обретают логику, если проследить за глубинными ходами авторской мысли. Перед лицом всеобщей гибели понятно обращение неверующего Александра к Богу как к последней надежде, его молитва — заклинание и его обет о принятии жертвы.

Особая роль отведена в сюжете Марии — благодетельной «ведьме». Ведьме-целительнице. Возможно, как персонаж она и перекочевала из прежде задуманного сценария под этим названием, но впервые в фильме Тарковского по-

является образ подобной женщины — смиренной, нежной, духовно родственной герою фильма. Любовь, полная сострадания, искренности и поэтической одухотворенности, возносит Марию и Александра над землей. Возвращается метафора Тарковского из «Соляриса» и «Зеркала».

Финал фильма, несмотря на обгоревшие руины дома — а может быть, как раз благодаря им, ибо они здесь символ освобождения, — несет в себе ощущение света. И когда появляется неведомо кем вызванный белый автомобиль — он как бы предугаданный знак судьбы. Александр садится в него и уезжает, может быть, в лечебницу, а может быть, в ту страну за горизонтом, где каждый обретает наконец покой и гармонию, по которой тоскует душа.

Остается мальчик, которому отец завещал поливать засохшее дерево...

Притча о сухом дереве возникает с первых же кадров фильма. Для монаха, носившего ведра с водой на высокую гору, это обет, данный Богу, святое деяние, которое поможет ему возродить пошатнувшуюся веру. Как в Евангелии от Матфея: «Верую! Господи, помоги моему неверию». Легенда должна напомнить современному человеку, что его душа подобна сухому дереву, ее необходимо вернуть к жизни, и только в этом спасение.

Фильм «Жертвоприношение» имеет посвящение — сыну Андрюше Тарковскому. В 1986 году ему было шестнадцать лет. Последние четыре года, такие важные для мальчика, он прожил вдали от отца. Отец посвятил ему фильм — с «Верой и надеждой».

Тарковский родился в доме отчима своей матери в селе Завражье Юрьевского района. Отчим был врачом местной больницы, поэтому и отправились туда из Москвы молодые родители. Андрей родился в ночь на 4 апреля.

«...Небо было совсем чистое, и я увидел первую звезду», — напишет через одиннадцать лет в письме к сыну Арсений Александрович. И с этой ночи:

*Огнем вперед судьба летела
Неопалимой купиной.*

О жизни человека можно судить, когда она пройдена до конца. В документальной ленте, снятой в последний день съемок «Жертвоприношения», есть кадр, где Андрей благодарит актеров. Он целует каждого из них — лицо светлое, спокойное. Поворачивается и уходит. Уходит медленно в голубоватый северный сумрак...

Если Бог дает человеку талант для его служения людям, то Андрей с полным правом может повторить слова: «Я сделал, что мог. Кто может, пусть сделает больше».

Андрею повезло с родителями. Все знают поэта Арсения Тарковского, знают и мать Марию Ивановну Вешнякову, которую он снял в фильме «Зеркало». Это была замечательная женщина. Она училась вместе с Арсением в Литературном институте (тогда он назывался литературными курсами), вышла за него замуж и всю жизнь была верна своей первой и единственной любви. Она сумела передать эту любовь своим детям. Хрупкая женщина с милым русским лицом и светлой косой до пояса, она обладала твердым, закрытым, даже упрямым характером. Многие из него Андрей унаследовал. Бог проявил к ней милосердие — она умерла раньше сына. Умерла у него на руках.

Род Тарковских продолжается. Может быть, из сыновей Андрея больше всех повезло старшему — Арсению. Он вырос среди Тарковских, до последнего был у постели умирающего деда, в честь которого он и назван. Младший сын — Александр, его мать работала на фильме «Жертвоприно-

Ч А С Т Ь Т Р Е Т Ь Я

шение», ему сейчас десять лет, он побывал в Москве, когда отца уже не было в живых.

Все три брата оказались в разных странах. Арсений сейчас живет и работает в Греции, Андрюша — в Италии, Александр — в Ирландии. Но, как написал их дед:

А стол один и прадеду и внуку...

Я верю, что когда-нибудь они соберутся за столом вместе. Как верю и в то, что семейная честь у них в крови.

«Дело» об Андрее*

Время – суровый и беспристрастный арбитр – делает очевидным то, что вначале казалось неясным, спорным, фильтрует зерна истины от плевел ошибок, сомнений, наветов. Судьба художника и его произведения, увиденные через призму времени, дают нам новое знание о предназначении человека, открывают драматизм его духовного существования в мире обыденности.

Судьбу Андрея Тарковского немислимо представить без его «Андрея Рублева». Прикосновение к трагедии русского художника XV века на новом историческом витке обернулось драмой для художника, нам современного.

1967-й год – время рождения фильма «Андрей Рублев» – трагический не только для создателя, но и для всей культуры, напомнивший людям старшего поколения о мраке 1937-го года.

Один за другим ложатся на мертвые «полки», отлучаются на многие годы от зрителей картины коллег Тарковского – «Похождение зубного врача» Элема Климова; «История Аси Клячиной» Андрона Кончаловского, «Комиссар» Александра Аскольдова, «Дневные звезды» Игоря Таланкина, «Короткие встречи» Киры Муратовой, «Ангел» Андрея

* «Советский фильм», 18.VII.1968, № 28.

Смирнова, «Родина электричества» Ларисы Шепитько и многие другие. Их реабилитация наступит ровно через двадцать лет — в 1987-м, как итог V съезда кинематографистов. Но кто же ответит за нереализованные, несостоявшиеся творческие замыслы этих и других художников в годы пресловутого «застоя»?

Предлагаем вашему вниманию подборку материалов по делу фильма «Андрей Рублев», к счастью (если это слово уместно здесь) сохраненных для вас в архиве киностудии.

Что такое архив киностудии?

Большинство мосфильмовцев узнает об архиве только тогда, когда приходится восстанавливать трудовую книжку, оформлять пенсию или справку о сорокалетнем стаже проживания в городе Москве.

Так что же такое архив киностудии — неужели все эти 512 квадратных метров стеллажей заняты просто отработанным делопроизводственным «хламом», как иногда приходится слышать?

А фонд этот достаточно велик — только на студии сейчас хранится (часть дел фонда — за 40-е — начало 60-х гг. — уже переданы в ЦГАЛИ СССР) 16 670 единиц постоянного хранения, раскрывающих в той или иной степени творческую и производственную жизнь «Мосфильма» с 1965 по 1980 год. За каждой строкой архивных документов — судьбы людей и произведений за целый период в жизни страны и советского кинематографа.

В июне 1988 года «Андрей Рублев», полностью восстановленный в первоначальном авторском варианте (он назывался тогда «Страсти по Андрею»), вышел в повторный прокат.

Как известно, отредактированный уже «Андрей Рублев» не был выпущен на экраны страны ни в 1967 году — после

внесения многочисленных монтажных поправок и просмотров в Доме кино и в редакции газеты «Правда», ни через два года, когда было получено разрешительное удостоверение (март 1969).

Попытаемся восстановить основные даты работы над фильмом и даты его прохождения по инстанциям — настолько, насколько это позволяют документы дела фильма.

1962 г.

23 января — обсуждение заявки.

2 февраля — подписан сценарный договор.

29 декабря — авторами сдан 1-й вариант литературного сценария.

1963 г.

18 января — после получения положительных отзывов М. Алпатова, Н. Сычева и других специалистов состоялось обсуждение. Объем сценария был огромен — 259 стр., и авторам предложили произвести сокращения.

23 апреля — обсуждение 2-го варианта. В заключении худсовета 6-го творческого объединения (А. Тарковский перешел сюда в 1963 г.) этот вариант литературного сценария рекомендовался к запуску в режиссерскую разработку, с тем чтобы «внести поправки уже в режиссерский сценарий», и поручалось руководству объединения представить сценарий на рассмотрение Комитета и просить о его включении в план на 1963—1964 гг.

9 августа — сдан 3-й вариант литературного сценария.

10 и 20 октября — на сценарий получены положительные заключения историков В. Пашуто (консультант фильма) и Л.В. Черепнина.

23 декабря — этим числом помечено последнее заключение худсовета объединения на литературный сценарий.

1964 г.

24 апреля — письмом Комитета фильм был включен в план киностудии на 1965 год.

1 мая 1964 г. — подписан приказ о запуске фильма в режиссерскую разработку с 26 мая.

1966 г.

29 июля — фильм сдан киностудией.

25 августа — принят Комитетом с условием внесения в него монтажных поправок.

2 сентября — состоялось расширенное совещание коллегии Комитета по обсуждению фильма — после внесения монтажных поправок. Тарковскому было предложено провести дальнейшие монтажные сокращения, чтобы «освободить фильм от отдельных кадров и эпизодов натуралистического характера и сократить полезный метраж в целом по фильму». К 1 декабря поправки были внесены.

26 декабря — расширенное совещание коллегии Комитета. Новые замечания в связи с «жестокими» деталями.

27 декабря — Тарковский пишет письмо А.В. Романову о новых сокращениях, на письме резолюция А.В. Романова: «Считаю, что гарантирующиеся сокращения дают возможность принять фильм».

...Не поднимая глаз, он грустно сказал: «Прочтите» — и подал мне бумагу, подписанную министром. Первая фраза этого документа была: «Признать фильм “Свет над Россией” политически порочным».

- *Что же и как произошло? – спросил я.*
- *Картина очень не понравилась товарищу Сталину.*
- *Значит, это запись его замечаний?*
- *Нет, он ничего не сказал. Но товарищ Большаков фиксировал неодобрительные хмыканья товарища Сталина.*

С. Юткевич.

«Мы с увлечением начали съемки».

«Искусство кино», 1988, № 4

Фильм резко критикуют в партийных и общественных кругах столицы. При просмотрах выявляется резкое неприятие всей концепции фильма. И хотя отмечаются определенные положительные достоинства этого произведения (творческий поиск, пересмотр некоторых устоявшихся представлений об истоках русского изобразительного искусства, удачный монтаж, хорошая работа оператора), все же критика этого фильма является острой.

В критике фильма отмечается особо, что идейная концепция фильма является ошибочной, носит антиисторический характер. История Руси конца XIV – начала XV веков показана как период страданий, народного молчания и терпения.

Между тем из любого учебника известно, что это был период массовых народных восстаний против монгольского ига, период острой борьбы, которая облегчила освобождение всех русских земель от власти монгольских феодалов и заложила основы их объединения в едином государстве.

Отмечается, что в тот период главное в народной жизни составляли не межфеодальные распри, а борьба против иноземных захватчиков. Монгольское иго не сломило русский народ. Восстания следовали за восстаниями. Куликовская битва положила начало полному разгрому Золотой Орды и освобождению народов Восточной Европы.

Отмечается, что фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное. Татары уничтожают русских сотнями, а на самом деле в этот исторический период наиболее характерными были поражения татар в борьбе с русскими.

Разрисованный зад скомороча выглядит как символ того уровня, на котором народу была доступна культура. Между тем именно в это время были построены крупнейшие и красивейшие русские города – Суздаль, Владимир, Тверь, Москва. Русские развили литейное дело, гончарное дело, ткацкую мануфактуру.

Русские вели внешнюю торговлю чуть ли не со всеми странами Европы.

Несмотря на огромный ущерб, нанесенный монголо-татарским нашествием, Русь имела высокую культуру. Русские создали изумительные произведения искусства. Они породили плеяду великих живописцев, из среды которых вышел и Андрей Рублев.

В фильме нет Рублева-художника, не показаны условия, которыми был порожден его гений, но показаны обстоятельства, которые противодействовали его появлению. Рублев в фильме – фигура условная. Он выступает в качестве символического художника вообще, его творчество не показано: и сделано это было в силу желания автора фильма наделить художника особой ролью в жизни общества. Его окружают духовно, морально и физически искалеченные, изломанные люди. Лишь он один (гений) остается чистым и незапятнанным, способным выносить приговор всему, что его окружает, и безошибочно судить о всех процессах и всех явлениях народной жизни. Но это ложная идея, и эта идея родилась не в XV веке, а в XX веке, в современном буржуазном обществе.

Такая непроясненная во многом, ошибочная идейная концепция фильма ведет к тому, что фильм оказывается неприемлемым, ибо он работает против нас, против нашего народа и его истории, против партийной политики в области искусства.

Идейная порочность фильма не вызывает сомнений.

Этот нелепый, на первый взгляд, документ с пометкой — копия, отпечатан на машинке, не имеет ни даты, ни подписи.

Юридической силы он явно иметь не мог, да и вообще не понятно — что это такое? Кто автор и почему два листочка с дремучим, по нашим сегодняшним понятиям, отзывом на произведение искусства сохраняли в деле?..

Председателю Комитета по делам
кинематографии тов. Романову А.В.

Это письмо — результат серьезных раздумий по поводу моего положения как художника и глубокой горечи, вызванной необоснованными нападками как на меня, так и на наш фильм об Андрее Рублеве.

Более того. Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами воспринимается мной не более и не менее как травля. И только травля, которая, причем, началась еще со времени выхода моей первой полнометражной картины «Иваново детство».

Мне известно, конечно, что успех этого фильма среди советских зрителей был практически сорван намеренно и что до сих пор с постоянством, которое не может не вызвать недоумения, на фильм этот при каждом более или менее удобном случае Вы, Алексей Владимирович, приклеиваете ярлык — «пацифизм». И только ярлык, потому что ни аргументов, ни серьезных обоснований вслед за этим не следует. Я же смею Вас заверить, что «Иваново детство» не имеет ничего общего с пацифизмом. Я бы мог без

труда доказать это в разговоре, если бы не был уверен, что моим собственным мнением, мнением автора фильма, никто не только не интересуется, но которым попросту пренебрегают.

Атмосфера же, в какую попали авторы «Рублева» в результате спровоцированной кем-то статьи, которая была помещена в «Вечерней Москве», – статьи, являющейся инсинуацией и в результате следующих за ней событий настолько чудовищна по своей несправедливой тенденциозности, что я вынужден обратиться к Вам как к руководителю за помощью и просить Вас сделать все, чтобы прекратить эту беспрецедентную травлю.

А то, что она существует, доказать не трудно.

Вот ее этапы: трехлетнее сидение без работы после фильма «Иваново детство», двухлетнее прохождение сценария «Андрей Рублев» по бесконечным инстанциям, и полугодовое ожидание оформления сдачи этого фильма, и отсутствие до сих пор акта об окончательном приеме фильма, и бесконечные к нему придирки, и отмена премьеры в Доме кино, что лишь усугубило нездоровую обстановку вокруг фильма, и отсутствие серьезного напечатанного ответа в «Вечернюю Москву», и странная уверенность в том, что именно противники картины выражают истинное, а не ошибочное к ней отношение, – хотя Вам известно, конечно, об обсуждении «Рублева» на коллегии при Комитете, в котором заслуженные и ведущие деятели советского кино весьма недевушмысленно и единодушно высказались по поводу нашей работы и о ее значении для нашего кино.

Но, оказывается, их мнение не имеет для Вас значения. Успех фильма на премьере в Доме кино тоже дает мне все основания на веру в самый серьезный успех его среди зрителей нашей страны, хотя, вопреки всем этим фактам, опять-таки распространяется странная версия о том,

что «Рублев» в прокате успеха иметь не будет. За кого же мы считаем нашего зрителя! – А в зависимости от удобства – когда нам это выгодно – то зритель и умен, и интеллигентен, и способен понять и заинтересоваться новыми и серьезными проблемами, которые затрагивают наши фильмы, – когда нам это не выгодно, то зритель представляется нам и недоросшим, и неготовым, и неспособным оценить процессы, идущие в нашем кино.

Далее. Мы с Вами во вполне дружеской атмосфере разработали программу работы над окончательным вариантом картины, все Ваши предложения были мною учтены, мы заверили друг друга в обоюдном удовлетворении, связанном с этим последним этапом работы над фильмом, что было засвидетельствовано в документах, подписанных как Вами, так и мной, как вдруг, к моему глубочайшему недоумению, я узнаю о том, что Вы, если я не ошибаюсь, аннулируете документы о приемке фильма.

Есть, конечно, и те зрители, которым фильм не нравится, но Вам-то, и Вы говорили мне об этом, фильм нравится (при условии данных Вами поправок, которые я сделал).

Почему же все так происходит? Не хотите же Вы при помощи поправок, которые дополнительно и неожиданно для всех дает мне ГРК, примирить сторонников и противников фильма? Вы отлично знаете, что примирение это невозможно! Да и разве споры вокруг картины не свидетельствуют о ее значительности и интересе, который она вызывает?

Теперь о последнем ударе в цепи неприятностей и раздуваемых придинок к фильму – о списке поправок, которые дал мне ГРК.

Вы, конечно, знакомы с ним. И, надеюсь, что Вы понимаете, что грозит фильму при условии их выполнения.

Они просто делают картину бессмысленной. Они губят картину – если угодно. Это мое глубокое убеждение.

Вы, как сторонник фильма, должны мне помочь.

Я не буду перечислять их. Я только попытаюсь сформулировать беспрецедентность этого списка поправок.

Об этом пресловутом «натурализме», извините за напоминание.

Был «Броненосец “Потемкин”» с червями в мясе, коляской с младенцем, с вытекающим глазом женщины, раненной на одесской лестнице, с инвалидом, прыгающим по ее ступеням. Была «Радуга» Донского, сильное и талантливое произведение – вспомните его! Была «Зоя» Арнштама – вспомните ее, когда она, обнаженная, с петлей на шее, лежит в снегу. Был фильм «Она защищает Родину» – там ребенка бросают под танк. Существует много фильмов, в которых гибнут люди разными способами. Так почему же в тех фильмах это можно, а в моем нельзя?!

Вспомним «Землю» Довженко со сценой с обнаженной женщиной в избе. Сцену из фильма «Тени забытых предков» с обнаженной. Опять – там можно – мне же нет. Хотя я не знаю ни одного зрителя, который не был бы тронут целомудрием и красотой этого очень важного для нашего фильма эпизода.

Идея нашей картины выстраивается эмоционально, не умозрительно. Поэтому все его компоненты не случайны! Они – звенья неразрывной цепи. Гуманизм нашего фильма выражается не лобово. Он – результат конфликта трагического со светлым, гармоничным. Без этого конфликта гуманизм не показуем, а риторичен и художественно неубедителен, мертв.

Обратный, неверный подход к анализу нашего фильма подобен требованиям созерцающего мозаичное панно изъять из него черные кусочки, которые якобы оскорбляют его

вкус, для того, чтобы «исправить» произведение. Но если их извять – рухнет замысел, ибо кусочки эти по закону контраста оттеняют светлые, чистых тонов детали целого.

Потом – эпоха. История рубежа XIV–XV веков пестрит бесконечными напоминаниями о жестокостях, измене, междоусобицах. Только на этом фоне мы могли взяться за решение тех трагических конфликтов, которые выражены в «Рублеве». Но ведь то, что есть в нем, – капля в море по сравнению с истинной картиной того времени. Мы лишь иногда прибегаем к необходимости напомнить зрителю о мрачности той эпохи. Стоит только перелистать исторические труды! Историки-консультанты не только не смогли упрекнуть нас за нарушение исторической истины, а и всячески поздравляли нас с тем, как мы деликатно справились с этой задачей.

Нет слов, чтобы выразить Вам то чувство затравленности и безысходности, причиной которого явился этот нелепый список поправок, призванный разрушить все, что мы сделали с таким трудом за два года.

Тенденциозность этого документа настолько очевидна каждому, что, кроме недоумения, никакого другого чувства вызвать не может. Он не случаен. Он последнее, крайнее проявление той травли, которая очевидна, ни на что не похожа и несправедлива.

Вы понимаете, конечно, что я не могу пойти на эти чудовищные безграмотные требования и убить картину, никогда еще ГРК так не свирепствовала, а это признак неэффективности ее требований и предвзятости по отношению к нашему фильму, что уже просто недопустимо. Еще Ленин писал в свое время о цензуре. Он говорил, и с уважением говорил, о ней как об общественном органе, призванном оберегать наш репертуар от порнографии и контрреволюции. А уж в этом-то нас упрекнуть никак нельзя! Это было бы слишком дико.

Почему ГРК считает возможным основываться на предвзятом мнении и погрязать во вкусовщине, вопреки своим определенным и четко сформулированным функциям, я понять никак не могу и объясняю это только как преднамеренный нажим, выходящий за всякие рамки справедливости и здравого смысла.

Я имею смелость назвать себя художником. Более того – советским художником. Мною руководит зависимость моих замыслов от самой жизни, что касается и проблем и формы. Я стараюсь искать. Это всегда трудно и чревато конфликтами и неприятностями. Это не дает возможности тихонько жить в тепленькой и уютной квартирке. Это требует от меня мужества. И я постараюсь не обмануть Ваших надежд в этом смысле. Но без Вашей помощи мне будет трудно. Дело приняло слишком неприятный оборот в том смысле, что дружественная полемика по поводу картины давно уже приняла форму – простите за повторение – организованной травли.

С уважением

А. Тарковский.

7 февраля 1967 г.

Из стенограммы заседания Бюро художественного совета киностудии от 31 мая 1967 г.

В.Н. СУРИН (директор «Мосфильма»): У нас некоторые картины в течение длительного времени лежат в Комитете по существу не принятыми, хотя формально какие-то документы о приемке есть... Комитет требует целый ряд картин пересмотреть на предмет устранения из них недостатков, на которые он указывает.

По «Андрею Рублеву» были хорошие разговоры и оценки, картина была Комитетом принята, шел разговор, чтобы устранить некоторые эпизоды, которые раз-

дражали в той или иной степени отдельных товарищей... Как мне говорят в Комитете, положение резко изменилось после того, как картина была показана в «Правде» и, по-моему, в Союзе кинематографистов. Картина подверглась резкой критике.

После этого картину посмотрели в Центральном Комитете партии (т. Демичев), и у меня есть запись из выступления на собрании работников «Правды» и на идеологической комиссии, где эта картина публично, открыто подверглась довольно резкой критике.

Вот что инкриминируется этой картине (*читает*)... *

Ю.Я. РАЙЗМАН: Кем это написано?!

В.Н. СУРИН: Это мне передал Алексей Владимирович, сказал, что идут такие разговоры, что сформулировалась такая критическая точка на эту картину.

Картина эта не только Тарковского и, вернее, не столько Тарковского, сколько студии «Мосфильм».

М.И. РОММ: Этот документ производит убийственное впечатление, потому что он говорит о том, что безнадежны попытки спасти картину. В документе констатируется общая идейная порочность картины и неверная идея (по-моему, это самое главное), что художник становится в этой картине над обществом и как бы транспонируется в нынешнее время.

Поэтому надо сказать А.В. Романову, что по таким тезисам исправлять (...) невозможно...

На меня произвело впечатление то, что человек исключительно талантливый и очень умный взял на себя во второй своей картине задачу неслыханной труднос-

* Далее в стенограмме пропуск.

ти. Это была, по-видимому, самоотверженная, очень тяжелая работа, и она во многих местах картины дала действительно блистательные результаты. Назову, например, тот же самый колокол, начало картины и целый ряд других великолепных эпизодов, давно мною не виденных в кинематографии... Считаю картину исключительно интересной.

Ю. Я. РАЙЗМАН: При всем моем восхищении картиной Тарковского я вижу вещи, которые в ней не вышли. Можно договориться с Тарковским, чтобы он посмотрел, от чего-то, может быть, можно и целесообразно отказаться.

Что же касается концепции, то беда наша, с моей точки зрения, заключается сейчас в том, что почему-то сложилось такое представление, что искусство не является выражением духа народа, а является выражением мыслей «верхушки», прослойки интеллигенции. Потому и получается, что «Рублев» — это не выражение народных чаяний, мыслей, таланта, а как бы оппозиция к народу, вот этой самой интеллигентской верхушки.

Мне думается, что эта концепция, которая проскальзывает в этом документе (к сожалению, не только в этом документе), она глубоко неверна и опять-таки требует серьезного разговора в тех инстанциях, которые могут повлиять на ход, на движение нашего искусства.

Г. В. АЛЕКСАНДРОВ: Я думаю, что в картине «Андрей Рублев» так много интересного и хорошего, что это должно увидеть свет. Положение очень трудное и сложное, но мне кажется, что предложение Райзмана очень хорошее. Та группа, которая выделена — Ромм, Райзман, Герасимов, Алов, — должна, пока Тарковский приходит в себя, посмотреть картину и выработать художественные, с их точки зрения, предложения, которые можно

сделать по изъятию тех излишеств, которые в картине есть, чтобы картина была ярче, яснее, лучше. Тарковскому надо дать время на лечение.

А.А. АЛОВ: Я думаю, что предложение Григория Васильевича верное, но было бы правильное, если бы это было сделано с Тарковским, а не без него.

А.Г. ЗАРХИ: Мешает ли развитию нашего государства такая картина? Мне кажется, нет. Я не вижу здесь ничего такого, что могло бы оскорбить национальные чувства русского народа.

А.Г. ХМЕЛИК: У меня вопрос к Алову. Конечно, предложение хорошее, надо встретиться на самом высоком уровне с Романовым, но с каких позиций вы будете разговаривать с Тарковским? Если с позиций этого документа...

М.И. РОММ: Нет, это невозможно, это документ неверный.

В.Н. СУРИН: Это ясно, с каких позиций.

А.Г. ХМЕЛИК: Мы упрекаем его, что он нехорошо себя ведет, что он никуда не появляется, не отвечает и т. д. Тарковский вел себя идеальнейшим образом в течение довольно долгого времени. Он являлся куда угодно, прошел десятки кругов. Его буквально уходили, так что пришлось положить в больницу. Человеку 34 года, а он — развалина. Возможно это? По-моему, тоже невозможно.

В.Н. СУРИН: Я больше всего боюсь демагогии, когда начинают разговоры, что «уходили, положили в больницу» и т. д.

А.Г. ХМЕЛИК: Это не демагогия. Где мы будем, если с Тарковским что-то случится? Надо говорить прямо и без обиняков. Не нужно прямой разговор называть демагогией.

М.И. РОММ: Он действительно очень ранимый человек, и картина эта была сделана на пределе его сил.

В.Н. СУРИН: Я вам должен сказать: что касается студии и А.В. Романова — мы были чрезвычайно терпеливы. Другое дело, что положение с картиной очень сложное. Но что касается такта, терпения, уважения к Тарковскому — я не могу сказать, что были нарушены какие-то нормы, и не могу согласиться с Хмеликом, что к Тарковскому было допущено хамское отношение.

С.И. ЮТКЕВИЧ: Разговор, по-моему, нужный и важный, и здесь мнение коллектива студии и ее художественного совета, мне кажется, может сыграть важную и решающую роль не только в пределах «Мосфильма», но, может быть, даже и всего советского кинематографа.

Э.А. РЯЗАНОВ: В 1954 году начали выпускать на экран фильмы, которые в свое время были признаны порочными. Выяснилось, что они такими не были. Потом Анна Ахматова, которая была «полумонахиней-полублудницей», на самом деле оказалась великой поэтессой. Это история, которая на наших глазах, в течение одной жизни приво-дила к неоднократной переоценке ценностей. Вторая серия «Ивана Грозного» была очень неправильной, а потом выяснилось все-таки, что это хорошая картина.

Я с удивлением услышал, что целый ряд картин положили, в общем, на полку так же, как это происходило давным-давно.

М.И. РОММ: По Союзу их довольно много. Только по «Мосфильму» 6—7 картин, есть такие и на «Ленфильме», и на «Грузия-фильме», и в Минске.

Э.А. РЯЗАНОВ: Поэтому я не могу понять одной вещи. У нас после смерти Сталина произошел большой сдвиг к де-

мократии, и картины перестали запрещаться и укладываться на полку, их стали выпускать и делать достоянием масс, достоянием критики — одному нравится, другому не нравится, и время потом ставит все на свои места. Мне кажется, что сейчас происходит вещь очень странная и чем-то напоминающая то, что уже было.

В.Н. СУРИН: Зря мы начинаем проводить параллели исторические — всегда исторические параллели очень опасны — это сложная штука.

Э.А. РЯЗАНОВ: Можно действительно по-разному относиться к картинам, но я должен сказать, что сейчас здесь сидят люди, которые представляют цвет советского кино, и они, не скрывая имен и фамилий, говорят свою точку зрения. А то, что нам прочитали, — это какие-то анонимные вещи. Не известно, с кем спорить. Мы спорим вообще.

Поэтому я поддерживаю предложение о том, что надо встретиться...

В.Н. СУРИН: В данном случае это, видимо, точка зрения Комитета...

Э.А. РЯЗАНОВ: С моей точки зрения, получается так, что если несколько лет назад Комитет и студия находились на одной позиции, то потом одни пошли в одну сторону, другие — в другую. И мне кажется, что нельзя считать априори, что правы они или правы мы. Это надо выяснять в разговоре.

М.И. РОММ: В письме Тарковского в Комитет перечисляется 37 поправок, которые сделаны по картине, и, кроме того, картина сокращена на 450 метров. Следовательно, был период, когда он это делал и когда Комитет был менее требователен, потому что тот документ, который вы зачитали, — это не документ Комитета, это какой-то дру-

гой документ. Это документ, собранный Комитетом на основании чьих-то высказываний. И прав Рязанов, потому что это анонимная точка зрения, и я горячо подерживаю это предложение — надо выяснить. Казалось бы, речь идет о двух картинах, но фактически положение более тревожное. Юткевич прав — мы ведь знаем только дела «Мосфильма», но ведь в Ленинграде есть картины, в Тбилиси есть ряд документальных, которые не выходят на экран. Что угодно можно сказать — что они плохие, но я не вижу и не понимаю, почему их нельзя выпускать на экран. У меня появилось растерянное ощущение за одно упоминание о 37-м годе.

В.Н. СУРИН: Было бы неправильно нынешнюю обстановку ассоциировать с обстановкой прошлых лет.

М.И. РОММ: История никогда не повторяется, это известно. Это новая обстановка. Но ее нужно выяснить. Мы должны понимать, на каком мы свете, иначе нет критериев в оценках того, что нам делать...

Андрей Битов

Об Андрее Тарковском

Поговорим о шестидесятичестности — для общего разогрева... Эти бедные, затопанные шестидесятники — уже надоело их и топтать. Я подумал, что единственная вещь, которую шестидесятники, может быть, создали, — это сферу общего по отношению к тоталитарному.

То есть эмоционально-либеральное сближение, поиск друг друга на почве общих вкусов — и общей непринадлежности то к ЧК, то к ЦК.

Это стало каким-то инстинктом, это стояние между лагерем и диссидентством. И это стало большей частью общества... в общем, жили в нем. А внутри этого сообщества незримого, где тоже были свои генералы и свои рядовые... гм... царил доброжелательность. И это — советская вещь. Вот совершенно советская, потому что она была построена как антисоветская... по отношению к четким совершенно вещам.

То есть мы, утрачивая... утратили и эту доброжелательность и узнаваемость друг друга. Сильно выросла какая-то предвзятость — недоразвившаяся конкуренция. То есть — по чему-то можно и поскучать. По потерям.

Я помню, как... это был уже глухой застой. Я был в загоне. И держался лишь на некотором количестве качественных дружб. Это было все... и мое общество, и моя подмога. Иногда и моя кормежка. Все, что угодно. И прибежище, и пристанище.

Один раз мы с одним из таких друзей, художником, не договорились, и сказали друг другу какие-то гадости, и даже слегка подрались. И я очень страдал. Очень страдал... как же так получилось: вот — раз, два, три, четыре, пять, круг ближайших друзей — и вдруг такая глупость. С этим страданием я пошел в мастерскую к Мессереру... к Беле... и, поскольку это был наш общий друг, говорили о нем, я что-то расспрашивал. А Мессерер, как магистр светского общества и мастер правил, вдруг сказал очень спокойно и гениально:

— Значит, передружили...

И сейчас, в связи с окончательным концом конца века, все носятся со стандартными опросами, где обязателен вопрос: кто из XX века останется в веке XXI? Из искусства и литературы. По этому поводу к еще уцелевшим авторитетам обращаются сплошь... и надо, не взыщите, всегда представлять свой вкусовой выбор. Обращаются к людям, которые сами-то про себя не очень уверены, — сделали ли они что-нибудь в веке прошлом? И дано ли им будет что-нибудь сделать в веке будущем? Сейчас растерян в самооценке должен быть человек — несмотря на условность этой демаркационной линии.

С ответом на этот вопрос... несмотря на растерянность — с собой-то вот? тот хвостик, что мне останется в XXI веке для дожития? Я вспоминаю тех людей, с которыми я недодружил...

Меня попросили сейчас вспомнить об Андрее Тарковском для сборника его памяти.

Ну а я, естественно, впал в очередной комплекс еще одного текста. И постепенно это обязательство стало вырастать в болезнь еще одного ненаписанного текста. О нем я думаю довольно часто... и с таким чувством обиды на самого себя... вроде бы все же я должен этот текст как-то сочинять...

Я оказался на острове Готланд. Место удивительнейшее — по красоте, чистоте. Чистота, море, скалы, закаты-восходы. И это — напротив — через Балтику угадывается в тумане родина — Петербург, все родное. И к тому же это еще остров. Родное и чужое, и в то же время я узнал, что Тарковский там снимал «Жертвоприношение».

Это такое место... паромчик переходит еще на один островок, Фаро. А там Бергман отшельничает. Остров практически необитаем.

Никого, кроме Бергмана. А Бергман сам необитаем.

И там, на острове, среди камней до горизонта, — какие-то мхи, лишайники и камни... красота.... Стоит среди этих скал туалет, хорошо срубленный, — скандинавы понимают в дереве. Очень замечательно срубленный туалет. Одна кабинка — просто, а другая — для инвалидов. Душа моя русская взвыла, потому что пропасть цивилизации еще раз дала трещины в моем опыте...

А Тарковский тут снимал, и такая фраза мелькнула в разговорах: он там что-то снимал, ему что-то такое нужно, он ждет какого-то тумана и какого-то заката-восхода. И вот наконец наступило. Все говорят: «Ну все! Мотор!» А он говорит:

— Нет, слишком красиво.

И не снял. Такая там местная история: нет, слишком красиво...

Так вот, в те самые оттепельные годы, в которые я с ним познакомился, все происходило так: никто информацией не располагал, информации официальной ни о чем хорошем вроде бы нет, — но все друг другу как пчелки, значит, пыльцу несут: кто какое-то имя услышал, кто какую-то книжку достал... И слух, что что-то появилось, — воспринимался с такой скоростью, впитывался, что, например, я, собираясь снимать кино, мечтая о нем... вдруг читал в «Литературной газете» бойкий отчетец о Каннском фестивале, где, скажем,

Годар получил первый приз за фильм «На последнем дыхании», в котором впервые снялся будущий Бельмондо.

Сейчас я говорю и понимаю, что вокруг каждого слова надо наворачивать целые страницы, чтоб современному человеку было понятно; потому что ни слово «Бельмондо», ни слово «Годар», ни слово «Канны» — их не существовало просто... И из всей этой информации с брюзжанием по поводу того, что такое Запад, — вышла одна фраза, что в конце фильма герой умирает на перекрестке. Какой же я себе вообразил кинематограф из этой одной строчки!

Ну потом на протяжении лет — я их уже видел — и я понял, что знал всего Годара — из этой одной статьи.

Роза Хуснутдинова — была такая писательница (а может быть, и сейчас есть, затаилась...). Красивейшая татарка... Роза действительно, с удивительной такой волшебной, сюрреалистической прозой. Сказочной. И вот вдруг она мне говорит: «Я видела замечательный фильм. Гениальный. “Скрипка и каток” называется. Диплом». И называет Андрея Тарковского. Про папу Тарковского тоже еще никто не знает... Но я уже знаю: есть такой Андрей Тарковский, который снял гениальный фильм. Такая трогательная история: мальчик, скрипка, дружба с пролетарием на катке...

Все ясно. Есть такой человек.

У меня еще ничего практически не было напечатано. Вдруг — раздается звонок... А! Потом имя Тарковского уже всюду загремело: «Иваново детство» пошло... Но я не ходил. Не смотрел.

Вдруг раздается звонок в Ленинграде... Значит, можно датировать — это... Не знаю, шестидесятые годы. В начале. «Говорит Андрей Тарковский». Что ж, большая честь... Надо еще учесть, что ленинградцы в загоне — все славы возникают в Москве. Ревность огромная. Одновременно жажда признания огромная... И вот это все нынче сомкнулось, ничего не

видно, а тогда мне было очень странно: он тоже обо мне слышал... Про других он меньше слышал, но со мной встречается. В отеле. Коньяк в номере. Я — с молодой красивой рыжей женой. Встречаемся. Выпиваем. Нравится он мне внешне. Почему-то так в моем представлении и осталось: похож на гасконца... На гасконца. Какая Гасконь? Но все-таки — гасконец, д'Артаньян. Мне кажется вдруг, что он похож на д'Артаньяна. Шпаги только не хватает... Скула у него такая очень характерная, вот так в сторону выбивала с одной стороны — совсем. Криво. Ну, а с другой стороны — какая-то сухость. Поджарость. Легкость. Вот он и вошел в таком образе...

Молодые были. Это много значило.

Ну... очень мило. Поговорили. Разошлись.

А потом оказался я... я еще, наверно, доучивался. Потому что оказался я... на какой-то картошке, что ли, от Горного института. Слякоть, мрак. А вот, точно, датируется наконец-то: «Догоним Америку по мясу и молоку!» — вот это был какой момент. Хрущев съездил за кукурузой в Америку... Ну вот, и по всем этим дождям, в глине, в картошке, в клубе сельском — фильм «Иваново детство».

Набилось народу — не продохнуть... И я помню, что я нашел свое место на печке. Так я увидел впервые Тарковско-го; на одной стене плакат «Догоним Америку по мясу и молоку!», с другой стороны — я на печке в щель между трубой и стеной смотрю на экран, на лошадь, которая то ли жует, то ли топчет яблоки... Все так именно, как на деле. Дождь идет. И я в восторге. И думаю: не зря — и морда такая хорошая, и про «Скрипку и коток» я слышал...

А потом попал я... Вот эта строчка прочитанная, про Годара, привела меня на Высшие сценарные курсы. Оказался я на Высших сценарных курсах — а Андрей уже «Рублева» снял. Позвал на премьеру. На которую я сумел каким-то образом не пойти...

И вот сейчас я думаю: то ли я был влюблен? то ли слишком гулял? то ли я уже тогда посмотрелся Годара с Бергманом и раздулся внутри себя? Как не попал я на эту премьеру?

Встретились мы, потому что он читал нам лекцию — слушателям Высших сценарных курсов, режиссерам. Знакомых у него там не было. Мы встретились, прошлись — и помню я это место... Вот память бывает иногда странная: как камера, фиксирует какой-то момент и какой-то обрывок фразы. Возраст... который уже можно считать возрастом: для меня Москва, и Питер, и многие другие города не наполнены цельными воспоминаниями, а наполнены написанными на камнях обломками фраз... И тогда возникает и погода, и выражение лица, и спутник. Значит, мы идем к ЦДЛУ по Герцена. Уже близко. Он только что прочитал «Сад», не опубликованную тогда вещь, рукопись, которая ходила по рукам... Еще никакого Самиздата не было.

Он прочитал, хвалит очень и говорит: «Тебе надо прочесть “Лолиту”. Это мне очень напомнило “Лолиту” — «Какую “Лолиту”?» — «Набокова». Имя Набокова я слышал. Про «Лолиту» услышал... «Лолита» — это 1956 год.

Вот какие разные оттепели...

И «Рублева» я посмотрел много лет спустя. И в общем, я считаю, конечно, что это гениальный фильм. Там такие татары-иностранцы... Такая мука менталитетная была у Андрея. Так она благородно выражена. Какой-то слом он там нашел...

Он думал о настоящих вещах, короче говоря. Об очень глубоких. Но...

Интересно, что форма защищает содержание. Вот что я могу сказать.

Мне приходилось в последнее время об этом думать. И пока советская власть вела формальные споры против формы... соцреализм, -изм, -изм... — внутреннюю такую сла-

ву, художественную, — можно было получить за счет формы. И боролись именно с формой.

Ну вот Андрей предлагал новое кино, другой, более современный киноязык; вот все и воспринималось — как красиво, да как по-новому, да как нельзя... Да как не позволит Госкино или ЦК.

Но там было еще содержание. Вот в чем все дело. К восприятию этого содержания готов никто не был... Там такие муки. Страсти по Андрею. Что такое Россия? Что это за храм такой? Что такое насилие, и что такое насилие над насилием? Это же проблема России... Россия становится свободной, когда еще Наполеон или Гитлер, да? Внутри она себя сама насилует, а уж когда еще ее сверху кто-то насилует — тогда она становится человеком. А потом опять саму себя надо насиловать...

Она потому и человек, что у нее всегда есть внутренняя возможность вочеловечиться.

Но весь этот объем муки, да еще на фоне более модных либеральных состояний — он просто виден не был... Да еще начинался только-только спор между славянофилами и западниками — новорожденными, недограмотными, не имеющими отношения даже к недопрочитанному XIX веку. Значит, сразу подозрения: чего ж это про Россию? Не понимали...

Андрей — с репутацией гения, которая шла по чисто внешним условиям... А художника — не понимали. Это нормально.

Но я-то понимал. И, как и положено мне было, провинциалу, ленинградцу, еще почти не напечатанному, — к его репутации относился с ревностью. И тем не менее: ведь он же ко мне подходил — и раз, и другой...

И вот теперь я думаю: как же одинок он был?

Ну а потом... Потом было потом. Потом я смотрел «Зеркало» — самый мой любимый его фильм. Совпало это с запретом на «В четверг, и больше никогда», который я снял. Судьбы уже в большей мере уравнились. И опять... он хотел по ка-

кому-то поводу познакомиться с Грантом Матевосяном: у него был любимый ученик-армянин и была идея снять фильм по Гранту. С Параджановым какая-то переключка была, все... (Грант работал у Параджанова на фильме «Цвет граната».)

И была идея, чтоб я привел Гранта... Один раз это нецивилизованно не состоялось... Второй раз это состоялось. И тогда я запомнил рассказы его о своем доме. О месте, на котором он строил на какие-то несоизмеримые деньги...

В этом месте он строил какое-то цивилизованное жилище... Теперь я думаю: как же я-то его не понимал?

Ну в конце концов он уехал... Уехал не от того, я думаю, — а от того, от того и от того.

И когда меня первый раз выпустили на Запад... Ну практически первый, после десятилетнего запрета. Была осень 1986 года. И это был вольный Запад — я был сам, один, тогда это было в новость — наши люди еще не ездили... И мне бесконечно звонили ... звонили все, звонили даже, кажется, из Австралии пингины русского происхождения... Телефон звонил непрерывно, говорили часами, выплачивая валюту... Как вот в лунку наговаривали — разные, разные люди. А Андрей уже был болен в это время, что мне сообщили Владимов и Наташа... И его там облучали, и, в общем, были самые нехорошие сведения. Тогда же позвонил Горенштейн, который там с ним сотрудничал. Он жил в Берлине. И спрашивает: «Правда ли, что Андрей так плох?» Я говорю: «К сожалению, правда» — на основании той информации, что получил. «Что же он в таком случае тогда со мной поспорился?» Вот — замечательная логика. Такая логика.

И — недодружили... Неправильное что-то было, такое какое-то искажение, когда о нем думаешь, — а уже не поправишь...

И получил я однажды ответ — когда уже стали за Андреем печатать все: заметки, записки — как за классиком, там была вот такая сердитая строка: «Никуда не хочу ходить,

никого не хочу видеть... Ну что — зайдешь в ЦДЛ, встретишь пьяного Битова... Не пойду».

Обидная строчка. И заслуженная.

Дружил я, правда, с его отцом. Но уже не было Андрея. Или нет, сначала еще был. Но отец достоин отдельного мемуара.

Но когда я вглядывался в Арсения Александровича — обыкновенного красавца, — я узнавал в нем некрасоту Андрея. Как будто бы отец был сыном...

По славе, во всяком случае, так и было. А Арсений Александрович показывал мне единство их династическое тем, как он был легок... Он без своей ноги просто летал. И был похож на птицу.

Потом, что мне нравится, — сын папу любил. И эти стихи, звучащие за экраном, — «Как сумасшедший с бритвою в руке...»

В результате — сижу я в натуре Тарковского, в месте Бергмана, и смотрю с полки единственный там фильм, который был. «Сталкер».

...Я хотел стихотворение посвятить Тарковскому и напечатать. То есть оно у меня напечатано, но назвать его — «Памяти Тарковского».

Памяти Тарковского*

*Немой размытой фильмы плеск:
Все тонет в стареньком тумане —
Забор, дорога, поле, лес
С коровой на переднем плане.*

*Жует корова по слогам,
Квадратно бьется пульс на вые,
И драгоценно по рогам
Стекают капли дождевые.*

* Стихотворение впервые опубликовано в кн.: Андрей Битов. Деревяно. 1971–1997. — СПб.: Пушкинский фонд, МСМХСVIII. — С. 159.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

*Никак мгновенье не поймать –
Так миг отрывает капли краток...
И, значит, это – аппарат,
И, значит, это – оператор.*

*Сосредоточен и красив,
Его волнует диафрагма,
Он заслоняет объектив,
Как сына – старенькая мама.*

*Он так изображенью рад!
Его экран в заплатках манит...
За ручку водит аппарат,
Вот он уже киномеханик.*

*Никто кино смотреть нейдет,
Хоть фильма выше всяких критик.
Но кто-то сверху дождик льет...
И, значит, у него есть Зритель.*

*Из-за застрехи чердака,
Кривой из-за дождя кривого,
Смерть так понятна и близка –
Как расстояние до коровы.*

*Он зрит в чердачное окно
И слышит снизу плач ребенка.
Так начинается кино.
И в это время рвется пленка*.*

Тарковский был гений. Это не значит, что всё у него шедевры. Гений – это развитие до самой смерти. (И в ней самой. И после.) Непрерывная линия. Непрерывная.

* Здесь – автором добавлена последняя строфа.

Михаил Ромадин

Сон Андрея

Иногда одна небольшая деталь может сказать больше о событии, о человеке, чем попытка описать все событие, от начала до конца, всю биографию человека.

На рисунках Михаила Врубеля, на листе бумаги — только уголок смятой подушки, лепесток розы с каплей росы, а мы видим весь интерьер дощатой дачи, весь стол, с хрустальным стаканом и розой, стоящей в нем.

Так же и с Тарковским: для меня бессмысленна попытка рассказать о нем все, ведь встреч с Андреем было достаточно, лучше сосредоточиться и воскресить в памяти один вечер, один разговор. Тогда читатель (слушатель) сможет сам домыслить остальное.

Меня восхищают люди с «фотографической» памятью. Когда нас с Витой собирались снимать в нашей квартире для телевизионного фильма о Тарковском, мы пригласили для разговора нашего хорошего знакомого, который присутствовал на некоторых наших беседах с Андреем прежде, Вячеслава Всеволодовича Иванова. Когда я увидел отснятый материал, я — обомлел! Он, спустя множество лет после события, воспроизвел для телевидения весь наш разговор, буквально каждую реплику. Становилось жутковато, как будто я перенесся во времени назад.

Я, к сожалению, не обладаю такой памятью, но я попытаюсь...

Я пишу портрет Андрея. Холст — большого размера. Высота — около двух метров. Портрет задуман в натуральный рост. Андрей заходит к нам почти каждый день. Мы читаем вслух «Признания авантюриста Феликса Круля», «Волшебную гору», русские сказки в подлинных записях фольклорной комиссии, собранные на Терском берегу Белого моря, и китайского писателя семнадцатого века, Пу-сун-Линя (второе имя — Ляо-джай).

Я пока не задумывался, что я должен еще пририсовать к образу Тарковского.

Андрей рассказывает: «Скажи, Миша, а тебе не снится ли сон с продолжением. Я его вижу периодически. Вижу и другие сны, но этот, время от времени, повторяется. Вот бы снять его для кино!»

Андрей сделал своим лицом характерную гримасу — загнул согнутые пальцы в рот и стал кусать ногти. Эта дурная привычка поначалу может напугать, но нас, привыкшим к нему, она даже радует. Андрей уходит в себя, а это значит, что он может выдать что-нибудь интересное.

«Мне снится, что я иду вверх по лестнице в каком-то подъезде, вроде бы — московском, или внутри какой-то шахты, со стенами из красного кирпича. Внутри шахты лестница, примыкающая одной стороной к стенам, а другой выходящая на перила, которые вьются змеей вверх до бесконечности. Время от времени встречаются площадки с выходами в квартиры. Мне нужно попасть в мою старую квартиру, где мы жили с Ирккой, я поднимаюсь, стараясь держаться поближе к стене, потому что лестница все время обламывается, куски ее летят в пропасть шахты. Я жмусь к стенам, но поднимаюсь, от лестницы остаются только маленькие выступы у стены. Я иду по этим выступам...

Сон имеет два варианта, — Андрей вскакивает, ходит кругами, как тигр в клетке, — или я попадаю в квартиру, или я — не попадаю в квартиру! Но оба варианта сняться мне многократно.

В варианте, когда я не попадаю, — я просыпаюсь. Я никогда не падаю в пропасть, хотя очень боюсь упасть.

Иногда мне удается добраться до квартиры, но я не могу открыть дверь. Стою на выступающем из стены кирпичике, звоню в звонок в квартиру, дергаю ручку двери, безрезультатно кручу ключом в замочной скважине, ключ мягко прокручивается, но дверь — не открывает».

Андрей нервно прошелся по комнате, грызя ногти.

«Но вариант, когда я дверь все-таки открываю, — самый страшный. Он тоже мне снится время от времени. Я попадаю в длинный коридор, такой примерно, как был у вас на вашей съемной квартире...»

(Я должен объяснить, о каком коридоре идет речь: одну из многочисленных комнат, которые мы снимали, друзья называли «коридор». Это был действительно прежде коридор, узкий и темный, который владельцы квартиры переделали в комнату, чтобы сдавать. Здесь мы впервые познакомились с Тарковским. Он пришел сюда, чтобы посмотреть мою новую картину «Горящий элечек» и познакомиться со мной и Витой.)

«Ободранные обои, паутина. — Андрей, может быть, чего-то и дофантазирует для цельности рассказа, но видно, что его действительно преследует этот сон. — Я иду по этому коридору, преследуя какую-то цель. А цель эта — зеркало, стоящее в торце коридора. Зеркало — в паутине, с частично вздутой амальгамой. Я смотрюсь в него, вижу свое отражение... Но это — не я! Из зеркала смотрит на меня молоденькое и пошлое лицо провинциального красавца. Я просыпаюсь, но последней мыслью во сне была: зачем я это сделал?»

Зачем я свое нормальное лицо заменил на такую бездарность?»

Андрей еще раз прошелся по комнате: «Хорошо бы снять все это!»

Чтобы войти в образ героя, я поначалу так и написал Андрея, в туннеле из красного кирпича. Он по-магритовски стоит во весь рост на фоне кирпичной стены, бросая на нее черную тень. Вернее, он не стоит на земле, а висит в пространстве. Стало так страшно, что я сорвал холст с подрамника и натянул новый. На втором варианте я изобразил все наши дальнейшие беседы: и покупку нового дома в деревне, и вышедший на экран фильм Бергмана «Земляничная поляна», где был один кадр, так поразивший нас, — часы без стрелок.

Первый вариант, содранный с подрамника и недописанный, раньше иногда попадался мне в поломанном рулоне, а потом исчез где-то на одной из съемочных квартир.

Второй — находится в музее Зиммерли в Нью-Джерси.

P. S. Не ищите в этой истории символов. Андрей их не любил и отрицал.

Летняя ночь. Швеция

Сценарий Марка Розовского
по радиопьесе Эрланда Йозефсона

II
Посвящается Андрею Тарковскому

Действующие лица:

РУССКИЙ

ЭРЛАНД

ЛОТТИ

ВИКТОР

ПРОДЮСЕРША

СОНЯ, ПЕРЕВОДЧИЦА

КИНОГРУППА (ОПЕРАТОР, ПОМОЩНИКИ, ТЕХНИКИ,
ОСВЕТИТЕЛИ и др.)

I

Остров Готланд — пустынный остров на севере Швеции. Природа здесь суровая — белесое небо, валуны, деревья, привыкшие шелестеть и качаться от ветров... Лужи...

Здесь русский кинорежиссер-эмигрант (alter ego Андрея Тарковского) снимает картину со шведскими актерами. Они общаются с ним через переводчицу — дочку старых русских белоэмигрантов...

Сейчас вечер, светло еще, но съемка пока не началась... Русский режиссер, задрав голову, долго смотрит на облака.

Чьи-то ноги, обутые в мощные скандинавские ботинки, идут по траве, через низкий кустарник.

Они останавливаются в низине — маленький, едва заметный родничок пульсирует из-под земли...

ГОЛОС ЭРЛАНДА (*из-за кадра*): Он сказал, что ему необходимо черное небо. Я сказал, что по сценарию ночь — белая. «Да, — сказал он, — я ошибся. Мне следовало написать, что небо черное...»

Эрланд умывает лицо и лысину родниковой водой. Освещается...

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Я ответил ему, что небо все-таки должно быть белым. Мы в Швеции, а не в России.

Эрланд привстал и начал отходить от ручья...

Мы видим палатку, в которой актеры греются, гримируются, ждут съемок...

ГОЛОС ЭРЛАНДА: «Ты выглядишь недовольным», — сказал я ему. «Я думаю, — сказал он, — я думаю над тем, что ты сказал».

Палатка.

Эрланд рассказывает, но пока мы не видим кому.

— Я сказал ему, что охотно увидел бы небо черным ради него. Понимаешь? «Конечно, — сказал он. — Во сне не нужны переводчики. Это сон нуждается в переводе».

— Так это был сон? — разочарованно спросила солидная женщина средних лет в мужских очках с цепочкой, свисающей полукругом от обеих дужек.

— Предыдущую ночь я не спал. Кажется, не буду спать и эту... Заснул на полчаса в кресле.

— Он словно избалованный ребенок. Все время говорит и чего-то требует...

Тут в разговор вмешалась Переводчица — статная девица русского происхождения, чем-то похожая на манекенщицу — длинные ноги, гладкие, ослепительно светлые волосы, чуть вульгарно выкрашенные губы и ресницы... Она сказала:

— Вы не знаете русских. Он просто упрям, как бык. Сейчас он изображает депрессию, чтобы потом, когда успех придет, возрадоваться по-настоящему.

— Он играет! — поставила диагноз Продюсерша.

— Да, он играет!.. Потому что имеет право! — уточнила Переводчица.

— Да, он играет! — вздохнул Эрланд.

Кинорежиссер опускает голову, сделав характерное причмокивающее движение и звук углом рта — выражение досады — и идет к оператору, который возится с камерой...

Палатка.

— Ему не нравится то, что ты говоришь о тоске. Тоска — не его слово, а твое. А он не хочет говорить твоими словами.

Эрланд пожимает плечами и выходит из палатки. Переводчица и Продюсерша — за ним.

— В твоей тоске что-то клиническое, и он не хочет ничего о ней знать. Для тебя болезненное состояние — преграда правде. А для него это не так. Вот он и раздражается.

Эрланд нырнул обратно в палатку, но тотчас высунулся:

— В Швеции летней ночью небо почти никогда не бывает черным.

И показал кивком на белесое шведское небо.

— Он говорит, что вы материалисты. Что вы все потеряли душу.

— Мы должны продолжать, — сказала Продюсерша строго.

Эрланд опять вылез наружу. И всмотрелся в даль:

— Почему он ставит камеру так далеко? Он помещает меня на фоне природы, чтобы я выражал его мысли. Но получается — будто я сам в этом не участвую.

Продюсерша поддержала разговор:

— Он говорит: не нужно волноваться. Он снимет, обязательно снимет твои крупные планы.

— Он заставляет меня чувствовать себя тщеславным. Смешным. Он говорит, говорит, говорит... Но что он говорит?.. Со стороны он выглядит очаровательным, сердечным, доброжелательным... А где Лотти?

Эрланд раздражен, но умеет быть сдержанным.

Подходит Русский и что-то бормочет переводчице.

— Он говорит, что ты тщеславен и смешон, — подлила масла в огонь Переводчица. — Но ты ему очень нравишься.

— Он не хочет говорить со мной. — Эрланд деланно улыбнулся в сторону Русского. — А я... я буду говорить и делать все, что он скажет.

— Это твоя работа, — сказала Переводчица. — Я не думаю, что мне следует переводить то, что ты сказал.

— Не переводи, — буркнул Эрланд. И опять приветливо улыбнулся Русскому.

— Зачем тогда ты это говоришь?.. Теперь он хочет знать, о чем мы говорим. Он недоверчив.

Действительно, Русский вопросительно поднял брови в адрес Эрланда. Сейчас он был сама доброжелательность. Аж светился весь!..

— Тогда тебе все равно придется перевести, — сказал Эрланд.

— Это приведет к бесконечной дискуссии.

Услышав это, Продюсерша тотчас вмешалась:

— Я была бы вам благодарна, если бы мы могли продолжить.

Русский понимающе кивнул и опять стал что-то тихо говорить на ухо Переводчице.

— Он спрашивает, — сказала она, — должна ли ты его все время подгонять, он говорит, что охотится за правдой.

— Возможно, что и так, — улыбалась Продюсерша, — но скажи этому охотнику, что надо торопиться.

Русский опять кивнул и тут же бросился куда-то в сторону, в направлении группы, готовящей съемку. Эрланд насмешливо наблюдает за ним:

— Он поднимает лицо к небу. Что ему делать, если свет падает не так, как надо. Он вынужден ждать, чтобы свет упал так, как ему нужно. Он здесь потому только, что не может быть там, где его настоящий дом?

— Как он носится повсюду!.. — восторженно заметила Переводчица, надев темные очки. — Только поспевай за ним.

— Он в самом деле хочет быть здесь? — продолжал размышлять вслух Эрланд. — Тоскует ли он по дому? А может, он хочет жить здесь, чтобы тосковать по своему дому?

— Спросить его? — провокационно спрашивает Переводчица Эрланда.

— Нет, нет, нет.

— Когда он рядом, обращайся ко мне, если тебе нужно поговорить с ним.

— Он должен привыкнуть к нам. Мы же не можем приравниваться к нему во всем и вся.

— Я здесь именно для того, чтобы вы все могли приравниваться.

Вдруг Эрланд подпрыгнул, как ребенок, и радостно общил:

— Он смотрит на меня!.. Он улыбается мне!..

И добавил соболезнующе:

— Как же ему одиноко.

— Попроси, пожалуйста, его решить наконец, как он будет снимать, — залепетала Продюсерша.

— Что-о?

— Следующую картину, конечно, — поправились Продюсерша. — А ты что подумала?

— Он постоянно высматривает кадры, — объяснила Переводчица творческий метод Русского кинорежиссера. — Это легко. Природа полна картинок.

— Здесь также много людей, которым нужно платить, — не без юмора заметила Продюсерша.

— Соня, иди сюда! — крикнул Русский издалека.

— Иду! — с энтузиазмом откликнулась Переводчица. — Я должна идти к нему.

— Представь себе, я это понял, — мрачно произнес Эрланд.

Переводчица весьма резво помчалась к Русскому, а Продюсерша с надеждой уставилась на горизонт.

Там копошились осветители, художники, техники, мощники, устанавливая камеру на рельсы, проверяя ее движение...

Вдруг все замельтешило, замелькало... Топот копыт, дикие крики... Выжженная земля... «Рублев»... «Набег»... Откуда?.. Почему?.. Чье это видение?..

2

Эрланд стоит, оперевшись сейчас о дверной косяк.

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Кажется, у него наконец появилось что-то, что он хочет рассказать миру. Но именно в этот исторический момент туча появляется в небе и птицы кричат на ветру...

Точно так: из-за горизонта на чистое, белесое небо надвинулась темная громада. И стая птиц, поднимавшаяся с дерева, закружила над актерской палаткой.

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Слишком ветрено!.. Ветер, свет и весь советский партийный аппарат против него.

Эрланд дотронулся до покосившейся двери. Одна из петель оказалась сорванной.

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Нигде нет свободы. На Востоке и Западе, на Юге и Севере... Все торопятся, все куда-то спешат!.. Мы бежим так, что Бог при случае не сможет найти нас...

Эрланд вручную поправляет петлю, теперь дверь висит как надо.

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Как же тогда мы сможем найти Бога?.. Ну, если он нам вдруг понадобится!..

Эрланд принимает прежнюю позу, однако дверь тотчас опять скособочилась... Все усилия Эрланда оказались напрасными.

— Это Русский произнес эти слова или он заставляет меня так говорить? — бормочет Эрланд, теряя самообладание.
— А где Лотти?

— Ты участвуешь в этом кадре? — спросила подошедшая Продюсерша.

— Участвую. И Виктор тоже.

— Виктору нравится играть Эйхмана?.. Он всегда говорит, что ему нравится играть. Но Эйхман!..

Эрланд оживился. Желание подколоть коллегу — нормально, а тем более на съемках, которые задерживаются.

— А давайте спросим его самого. Тебе нравится играть Эйхмана, Виктор? Это хороший вопрос.

Только теперь мы увидели Виктора, который прыгал под деревом, чтобы обломать прут. Затем Виктор вынул складной перочинный ножик и стал обрабатывать им прут, счищая с него зеленую бугристую кожу и обнажая чуть мокрый, ослепительно белый ствол.

— Я участвую в следующем эпизоде?

— Да, — сказала Продюсерша Виктору.

— Тебе нравится играть в театре Эйхмана? — повторил свой вопрос Эрланд.

— У нас сейчас двухнедельный перерыв в работе. Слишком много. «Ты знаешь свой урок об апокалипсисе, Виктор?..» Вот как следовало задать мне этот вопрос. Он важнее самого апокалипсиса. Да, мне нравится играть Эйхмана. Играть Эйхмана — значит ставить себя почти в абсурдное положение.

— Тебе нравится ставить себя в абсурдное положение? — спросил с серьезнейшим видом Эрланд, и было непонятно, насмешничает он или нет.

— Нет. Любить играть Эйхмана абсурдно.

— Ну вот, — с грустью констатировала Продюсерша, вглядываясь в даль. — Теперь он нашел другое место для камеры. Теперь нам опять придется ждать, мальчики.

— Да! — вдруг нервно закричал Виктор, да так, что птицы, кружившие над палаткой, резко свернули и улетели куда-то. — Мне нравится играть Эйхмана. Но в сценарии Русского написано, что действие нашего фильма происходит у моря. Мне это совсем не нравится. Это мешает моему нормальному общению с Эйхманом. Его образ неотступно преследует меня здесь... — Актер выхватил из-за пазухи сценарий и стал прутиком показывать какие-то строчки. — Вот... «Действие происходит на острове, у моря...» Мы на острове!.. А тут еще Адольф Эйхман со мной!.. У Русского... — он снова ткнул прутиком в текст сценария, — поезд уходит. Кричат люди. Они вылезают из туннеля с криками, льется кровь, и повсюду не люди, а останки людей... русские умеют все связывать... Ветер... Пахнет березами... Светится земляника... Свет в темноте... Дух ГУЛАГа!.. Мне трудно передать это!.. И еще я — шведский актер в роли Эйхмана, олицетворяющий мистическую тривиальность зла... две таких работы одновременно!.. Как мне выдержать самого себя, как объяснить, что я выдерживаю... Я должен уничтожить себя, чтобы не пропасть. — Виктор вынул из заднего кармана флягу с водкой и глотнул. — Сколько сейчас времени?.. Да, еще не поздно. Но я уже не совсем трезв, я выпил, скажите Русскому, он поймет... Остальное он не сможет никогда понять... Как он сможет понять, что мы его не понимаем. Он знает, что это так, но как он сможет нас понять?

— Тебе и в самом деле не стоит пить на работе, — с укоризной сказала Продюсерша.

— Он не кажется пьяным, — сказал Эрланд, явно выгораживая чересчур эмоционального коллегу.

— А я и не пьян, — вдруг тихо и весело произнес Виктор. — Я считал, что это хорошо подходит к русской драматургии. Вместо этой кошмарной трезвости кошмарного Эйхмана.

С этими словами он глотнул из фляги еще раз.

— А где Лотти? — спросил Эрланд.

А Лотти — «типичная» шведская актриса средних лет (изящна, сексуальна, интеллектуальна, непредсказуема, etc.) — в этот момент вдалеке от палатки бегала по лужам со шлангом в руках. Она боса.

Русский тоже со шлангом — как заправский рабочий, в специальных резиновых сапогах.

Лотти делает неловкое движение, обрызгивая Русского. Визжит.

— Нет, нет, не так, не так...

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Только он один знает, как поливать.

Но это весело! — Лотти крутится со шлангом, как балерина — на одной ноге.

Русский режиссер в ответ вдруг делает так же со шлангом в руке балетное па, пародируя «танец маленьких лебедей», но теряет равновесие и шлепается в лужу. Оба хочут.

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Птицы. Простор. Природа. В начале Земля жаждала воды. Он любит воду, глину, ручейки, лужи... Русский кинорежиссер поливает шведскую землю. Ему нужно больше луж, видите ли.

Лицо Русского стало серьезным. Он встает мокрым, бросает шланг, идет в сторону актерской палатки.

Лотти плетется за ним.

Голос поэта Арсения Тарковского, читающего стихи из «Зеркала»...

И потрясающее лицо старухи из того же фильма.

3

Ветер усилился. Небо почернело по просьбе Русского режиссера.

Актерская палатка.

Все стоят и слушают Русского кинорежиссера, которому сейчас тяжело даются слова:

– Это очень трудная картина, и нам нужно запастись терпением.

– Он говорит, что это тяжелая картина и нам всем следует запастись терпением, – переводит Переводчица.

– Ты играешь в театре Эйхмана? – внезапно спрашивает Русский. – А?.. Виктор?..

– Он спрашивает, играешь ли ты Эйхмана.

– Он же знает, что играю.

– Да, – объясняет Переводчица Русскому – Эйхмана, Эйхмана.

Пауза.

– М-да.

– Почему он об этом спрашивает? – воинственно вскинулся Виктор, но не дождался ответа.

– Эскюз ми, – произнес Русский и куда-то побежал.

Все притихли.

– Ты – кусочек глины в его творческом процессе, – сказал Эрланд, обращаясь к Виктору. – Участвовать в его творческом процессе лестно. Быть глиной менее лестно.

– Глиной, – отозвался Виктор. – Да. Говорят, что невозможно играть Эйхмана. А я буду играть. Быть Эйхманом в наше время – невозможно. И вдруг кто-то играет Эйхмана. Глина.

— Бог покинул нас, и осталась только глина, сказал бы он, — глубокомысленно произнесла Переводчица.

— Кто? — не понял Виктор.

— Наш режиссер. Или мы все покинули Бога, и осталась только глина, не знаю.

— Чего ты не знаешь? — спросил Эрланд.

— Что он сказал бы. Наш режиссер.

— Надо его спросить, — предложил Виктор и потихоньку снова глотнул из фляги.

— Сейчас ему некогда! — улыбнулась Переводчица. — Он ищет образы.

В ту же секунду Русский возвращается в палатку.

— Соня! Даже если я стою с камерой вдали, им следует играть, как будто я снимаю крупным планом.

— Господа артисты, — обращается Соня к Виктору и Эрланду. — Вам надо играть всегда так, как будто вас снимают крупным планом.

— Даже если я стою с камерой вдали, — нервно подчеркивает Русский.

— Даже если камера далеко-далеко, — повторяет Переводчица.

— Я говорил об этом много раз, но скажу еще раз.

Все послушно закивали: мол, понимаем, отлично понимаем, чего от нас хотят.

— Можно спросить одну вещь? — обратился Виктор к Русскому.

— Эскьюз ми, — сказал Русский и опять исчез.

— Да, никаких режиссерских откровений не было.

— Соня! — раздался голос Русского снаружи.

— Да, иду! — рванулась Переводчица вслед за общим патроном.

Виктор, усевшись в складное кресло, закрыл глаза, будто спит.

— Человек полон тайн. Эйхман, Эйхман... О Господи!.. Ну, каким был твой отец, господин Эйхман, представим! — Он открыл глаза и взял сигарету. — Строгим?.. Да, он был строгим. И вот шесть миллионов евреев в огне. Как твой папа, дружок?.. Строгий? Да, он такой строгий, такой... Поэтому ты мальчиком выдираешь перья из соседской курицы?.. И зол на папу!.. Он прав, Русский. Что может помочь нам познать тайны людей?.. Прав, прав... Единственное, что мы, актеры, можем показать, играя роли злодеев, — что у человека много тайн.

— Вы должны соблюдать независимость ваших характеров, их целостность. — Русский снова вошел в палатку и неожиданно продолжил размышления Виктора. — Вы двое по-разному выпиваете даже стакан воды. Вам не нужно...

— Мне переводить? — спросила вездесущая Переводчица.

— Да, конечно.

— Он говорит, — начала Соня, — что вы обязаны соблюдать целостность и независимость ваших характеров. Вы двое, к примеру, даже воду из стакана пьете по-разному.

— О'кей! — пошутил Виктор в американском стиле. — Так, как пью я, никто в мире больше не пьет!

Все засмеялись.

— Что ты еще хотел сказать? — спросила Соня.

— Вы ничего не должны специально демонстрировать, но должны знать это.

— Вы не должны демонстрировать игру, но про себя должны иметь в виду все, что знаете о роли.

— Андестэнд? — весело спросил Русский.

— О, йес, мы тоже читали Станиславского.

Тут все просто расхохотались. Виктор сам больше всех.

— Станиславского, да, — сказал Русский, когда смех поух. — Но не всегда человек поступает так, как написано в учебнике.

— Он говорит, что человек не всегда ведет себя по логике... то есть... ну, не так, как ему предписывает мораль.

— О-о, мораль, — закивал радостно Виктор. — Да, это верно.

— Это верно, — перевела Переводчица.

— Поэтому надо постоянно думать об этом, — назидательно сказал Русский кинорежиссер.

— Поэтому, извините, вам надо думать...

— А почему «извините»? — спросил Русский.

— Вам надо думать, думать и думать об этом, — перестаралась Соня. — Да, он так говорит.

— Думать? — Виктор был полон сарказма. — Так значит, нам надо еще и думать?! Он, наверное, не ожидает, что мы можем думать. Пожалуйста, не переводите.

— Пожалуйста, не говорите мне того, что я не должна переводить. Ему это будет казаться подозрительным. И я понимаю его.

— О чем вы там говорите? — тотчас спросил чуткий Русский режиссер.

— Ничего особенного. О том, что надо думать над тем, что делаешь.

— О чем вы говорите? — тут и Виктор обиделся. — Теперь это уже мне кажется подозрительным.

— Ничего особенного. Мы говорим о том, о чем вы говорили раньше! — объяснила Соня.

— Так о чем... о чем вы говорите? — снова спросил дотошный Русский.

Разговор из-за непонимания и разности языков делался абсурдным.

— О боже! — воскликнула Переводчица.

— Ну, хорошо, хорошо. — Русский кинорежиссер по-ребячьи насупился. — Не хотите говорить — не надо.

— Актеры пойдут с вами? — спросила Соня.

— Нет.

— Вы можете остаться.

Бедные актеры вскочили было, но тотчас сели. «Остались». Порывы сильного ветра заколыхали стены палатки.

— Мы, конечно, привыкли ждать, не первый раз снимаемся. Но это... — Виктор не договорил, его перебил Эрланд:

— Это из-за света. Свет догоняет его, проходит мимо него. Они не *совпадают!*..

— И еще ветер!.. Дует слишком сильно. Ему надо бы отдать приказ дуть чуть меньше. Не слушается!.. Бывает такой сильный ветер в России?

— В России бывает жутко сильный ветер. Я читал. Но там ветер не участвует в съемках. У нас нет таланта ждать. У нас все подробно записано в контрактах, там нет пункта: актер должен иметь талант ждать. У русских большие расстояния. Поля, леса, степи, Сибирь... там *ждать* — норма. А Швеция — маленькая страна...

И он показал, какая маленькая, выставив вперед ноготок.

— Кроме того, — пошел в атаку Виктор. — Мы ждем сверхурочное время. Интересно, Эйхман работал сверхурочно?

— Нельзя все так смешивать, — сказал Эрланд то ли в шутку, то ли всерьез.

— Отдельно это тоже нельзя рассматривать. — Виктор вынул флягу, но сейчас не отпил. Видимо, на нервной почве. — Приходится жить вне режима.

— Можно успеть даже поспать, пока он тут мечется, — сказал Эрланд.

Виктор высунул из окна палатки руку. На ладонь упала крупная капля.

— Птицы и ветер. Да еще и холодно. И дождь...

Темное небо постепенно становилось черным. Русский смотрел вверх, и едва заметное удовлетворение засветилось на его тонком, изысканном лице.

— Летюю-ю!.. — слышалось из фонограммы, и русская земля поплыла где-то внизу.

4

Они вышли из палатки и гуляют вокруг нее: Эрланд, Лотти и Виктор — чуть сзади этой парочки.

С ними верный друг — походный кофейник, позволяющий пить кофе из крохотных чашечек прямо на ходу.

— Он хочет играть все сам и за всех, — говорит Эрланд. — Он нянчит нас, будто мы все делаем в первый раз, неопытные, непрофессиональные люди.

— Да нет, — возразила Лотти, — он борется с нами, с нашим профессионализмом.

— Не борется, а дерется. Чем все-таки мы его не устраиваем?

— Не знаю, но перед его камерой я чувствую, что мы делаем нечто новое... Или по крайней мере другое... Не понимаю, почему меня это так захватило... Когда не работаю с ним, чувствую опустошение. Поэтому совсем не могу ждать.

— Что мы скажем через два месяца?! — усмехнулся Эрланд. — Что будет — успех или позор?..

— Плевать, что будет. Мне важно что сейчас. Я не хочу быть актрисой. И в то же время это единственное, кем я хочу быть.

— И ты выворачиваешь все наизнанку. А там пусто, — сказал Виктор, попивая чашечку кофе.

— Нет. Да, — чисто по-женски сказала Лотти. — Ну, пусть он один ковыряется в этой грязи.

— Он исправляет то, что сделала ты. Он закапывает твою маленькую лужу. — Эрланд был прав: вдалеке можно было видеть Русского, который орудовал лопатой. — Он все

должен делать сам: копать, наводить фокус, но главное, играть в своем фильме все роли.

— Этого хотят все режиссеры, — Виктор многозначительно поднял палец. — Они завидуют актерам.

— А актеры — режиссерам, — усмехнулась Лотти. — Что за профессия!

Виктор был в приподнятом настроении, ему хотелось поспорить с Лотти, не важно о чем.

— Ты еще не в том возрасте, чтобы хныкать.

— Любой возраст имеет право жаловаться: ах, меня не поняли, ах, я не удовлетворен...

— Я говорю не о праве. Я говорю о физиологии, биологии, о смысле жизни.

— Ого, какие слова ты употребляешь!..

— Какие?

— Громкие!

— Это мой новый русский опыт! — засмеялся Виктор.

Лотти остановилась у дерева. По стволу друг за дружкой бежали два муравья.

— Я ему не нравлюсь, — прошептала Лотти. — Он презирает женщин.

Эрланд отстал: он продолжает смотреть на муравьев, спешащих куда-то вверх по стволу.

— Возможно, он считает, что вы предали ваши истинные роли.

— Жен и матерей?.. — Лотти выпучила живот и погладила себя, словно беременную.

— Так мне кажется.

— Все равно ему нужны актрисы. Как ни прискорбно, но это факт.

Виктор подпрыгнул, повис на суке, подтянулся, проверяя свою силу:

— На мужчин тебе не следует жаловаться.

— Все вы одинаковы, — сказала Лотти небрежно. — Прикидываетесь. А нравится он вам не меньше, чем мне. Я думаю, он лучше вас. Яснее.

Эрланд догнал Лотти и Виктора. Он слышал последнюю фразу Лотти и сказал:

— Не позволяйте ему ссорить нас.

— Это не ссора. — Лотти нарочно вылила всю воду из кофейника. — Это дискуссия. Я говорю в ней от имени моего пола.

— На тебя слишком влияет психологическая драматургия, которой ты занимаешься. Бергман, Достоевский... Все не в меру! — неосторожно сказал Виктор.

— Не могут же все играть Эйхмана.

Может быть, эта реплика и не была оскорблением, но Виктор прореагировал очень болезненно.

— Возможно, — только и сказал он, но по всему было видно, что он очень обиделся.

Тогда Лотти, чтобы исправить свою неделикатность, пустилась в длинные, подробные рассуждения:

— Я видела, как ты репетируешь. Ты сыграешь, безусловно, хорошо. Но все равно это знаковый портрет. И даже с чертами человека. Но все равно знак. А я хочу, чтобы Эйхмана объяснили, а не создали еще один его портрет, занесенный в список сыгранных тобой ролей. Эйхман. В таком случае я предпочитаю выставлять свои личные и узнаваемые невроты вне наглой и вызывающей удивление связи с действительностью.

— Объяснить Эйхмана невозможно. Можно лишь создать его портрет. Эйхман — убийца.

— Однако хорошо бы узнать почему.

— Что «почему»?

— Почему «убийца», и почему именно Эйхман.

— Вот это и есть русские подходы.

Тут наступил момент возмущаться уже Лотти.

— Подумаешь, какое дело стоять на сцене и думать, что ты играешь Эйхмана!.. — воскликнула она. — Искусство имеет законы. Это говорил мой старый учитель. Или Гёте. Надо преувеличивать, чтобы тебе поверили.

— Искусство не имеет границ, — говорил мой старый учитель, — ввязался в спор Эрланд. — Или Гёте.

— Искусство, — с важным видом произнес Виктор, — происходит от слова «уметь». Надеюсь, это не Гёте.

— Что ты знаешь об Эйхмане?.. Ты!.. Ты!.. — язвительность Лотти не пропадала.

— Я думаю, что мой старый учитель имел в виду чисто техническое умение, — отбивался Виктор.

— Нужно затратить много энергии, — произнес Эрланд с умным видом, — чтобы выяснить, что имел в виду чей-либо старый учитель.

— Нужно затратить много энергии, чтобы выяснить, что другие люди имеют в виду.

Так они пикировались, не слишком хорошо слыша друг друга, но азартно и весьма долго.

Вдруг дискуссия прекратилась, возникла пауза, потому что люди устали от пустого говорения. Но в тишине Лотти опять заговорила, ибо была возбуждена больше всех.

— Вся жизнь, — сказала Лотти, — это большой исследовательский процесс. Это то, что я как раз чувствую в присутствии Русского. Он ведет свое исследование в неизвестном мне направлении. Во мне все замирает. Его торжественность напоминает мне о моем детстве. Игривость — о юности. Он копается в моем «я», и это «я» начинает испытывать душевный голод. Я защищаюсь. Он видит, что я защищаюсь. И презирает меня. Позже он станет снисходительным. А следующим шагом будет его нежность. Нежность.

Говоря последние слова, Лотти обняла дерево и с силой пригнула его к себе. Листва хлестнула ее по лицу.

Ей это понравилось, она еще раз хлестнула себя ветками.

И еще...

И еще...

5

Эрланд отвернулся от Лотти.

Он смотрел долгим, пристальным взглядом на Русско-го, — как тот работает в окружении своей киноленты. Издалека фигурки людей казались крошечными. Небо снова посветлело. Мелкий дождик прекратился.

Эрланд пристроился на огромном мшистом валуне — отсюда был обзор. Древний камень располагал к удобному подглядыванию.

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Вон он.. Стоит там и что-то оживленно говорит. Переводчица переводит. Оператор кивает. Русский говорит. Переводчица переводит. Оператор отвечает. Я злюсь. Почему я злюсь?.. Русский смотрит вокруг. Он ищет, что-то ищет в природе... Переводчица переводит. Оператор отвечает. Он слушает. Он молчит. Он отказывается от своего языка ради нас?.. Или отказывается от нас ради своего языка?.. Переводчица не переводит. С почтением ждет, когда этот Русский перестанет смотреть вокруг ищущим взором и слушать, как Переводчица переводит вопрос оператора. Он слышит только себя. Энергия молчания. Но вот он делает движение рукой... Сейчас, сейчас он им скажет что-то гениальное. Все застыли, ждут... Мир будет стоять спокойно еще мгновение... Стоп!.. Сказал!.. Что-то по-русски сказал!.. Выругался, должно быть!.. Оператор и Переводчица, скрывая раздражение, нарочито почти-тельно отходят от него. Всё.

Неожиданно из-за валуна появляется Продюсерша.

– Что происходит? – вопрошает она Эрланда.

– Не знаю.

– По-моему, здесь вообще ничего не происходит.

6

В палатке сделалось прохладно. Полотняные стены ходили ходуном.

Эрланд потрогал рукой обогреватель, пододвинул к складному креслу, накинул на себя пуховик и задремал.

Полотно стучало ему в самое ухо, но его рывки только баюкали.

Очертания предметов стали тонуть в тумане, из которого стал вырисовываться Русский. К удивлению Эрланда, он был в японском кимоно. У него дергался уголок рта. Он стоял, скрестив руки на животе, чуть отклонившись назад, и, как обычно, сощурившись, смотрел на природу.

На этот раз перед Русским было море. Скорее всего, Балтийское море.

Но это море почему-то было опрокинуто. Оно висело над землей вместо неба, но почему-то не проливалось на землю.

Море медленно крутилось, и, как заметил Эрланд, у него был чудовищный эпицентр, в котором бултыхались...

Лотт и...

Виктор...

Продюсерша...

Оператор...

Помощники...

Техники...

Осветители...

И, конечно, он сам... Человек по имени Эрланд...

Русский время от времени поднимал руки и дирижировал вращением...

При этом он складывал руки домиком и смотрел на море-небо в дырочку, словно в камеру...

Он видел кадр.

Конечно, это был сон, да, конечно же, сон, но занятный.

Эрланд наблюдал за Русским.

— Середина. Вертикаль. Существует порядок. Существуют законы, — говорил Русский. — Я хочу, чтобы были длинные кадры.

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Такое ощущение, что он сам себе читает доклад.

— Я нахожусь рядом с камерой. Не шевели головой, когда двигаешься. В твоей статике — вся сила. Статика несет в себе секрет поэзии. Я буду двигать камеру, а ты неподвижен...

— Я понимаю, — сказал Эрланд.

— Неподвижен, я сказал!

Эрланд застыл. Вокруг него закружила камера и море. Все Балтийское море!..

— Ты гримасничаешь, — сделал замечание Русский. — Почему ты гримасничаешь?.. Ты искренен, но не выглядишь искренним, ты стесняешься. Хорошо, стесняйся, но не показывай свое стеснение. Ничего не надо показывать.

— Я понимаю.

— Почему ты все время говоришь «я понимаю»? Эти слова вселяют в меня неуверенность.

— Этого я не понимаю.

— Чего этого?

— Мы репетируем?.. Или — вообще что мы делаем?

— Мы разговариваем.

— Это похоже на сон.

— Это и есть сон. Но он натурален, как явь. Вот таким должно быть кино.

— Вообще все кино?

— Ну, хотя бы наше кино. Натурализм — отец поэзии.

— Ты никогда не сомневаешься в том, что говоришь?

— Сомневаюсь. Я вовсе не считаю, что мы с тобой понимаем друг друга. Но чувствовать друг друга мы можем. Ты не знаешь моего языка, не можешь написать даже слово «Пушкин», ты Запад, я Восток, и тем не менее говоришь «я понимаю», как только я открываю рот. Это лень. Ты не напрягаешься. А я не могу работать с людьми, которые не напрягаются. Мне все время приходится здесь слышать, что сколько стоит, и никто не хочет напрячься. Вы только «понимаете». Это непонятно.

— Тебе надо сначала посмотреть, что и как мы делаем, а потом говорить, что мы понимаем, а что нет.

— Я хочу чувствовать, что вы стараетесь сделать то, что я прошу.

— Мы будем стараться.

— Почему ты соглашаешься? Сразу!.. Почему ты так боишься спорить со мной?.. Опять отвечаешь, не подумав. Обидно. Ты не воспринимаешь меня всерьез. Ты не со мной. Ты ходишь вокруг меня и исследуешь меня. Ну-ну. Вы не привыкли к чужестранцам в вашей стране. Чуть что, вы говорите: мы маленькая страна. А должны ли все в маленькой стране быть одинаковыми? Вы же все одинаковые!..

— Когда приезжаешь в другую страну, сразу бросается в глаза, как люди похожи друг на друга. Ошибка. Проходит время, и замечаешь, как они отличаются...

— Да, да, возможно, это верно.

— Ты, кажется, устал, — с мягкой теплотой, участливо сказал Эрланд.

— Я никогда не устаю. Когда работаю — не устаю, — отрезал Русский.

— Ты недоволен.

— Нет, нет.

— Ты говоришь правду?

— Всегда.

— Точно?

— Ты хочешь видеть меня таким же, как ты сам. Запад — воздух, Восток — дух. Я не такой, как ты.

— Разве иначе может быть?

— Вы не любите родителей в вашей стране. Вы их анализируете. Будто вы — не их дети.

— Кто же мы тогда?

— Вы анализируете все вокруг.

— Это плохо?

— Вы не видите любовь. Нужно видеть любовь.

— А мы не видим? — с лукавым сомнением спросил Эрланд.

— Да, вы видите в ней то, что связывает. Или не связывает. Вы не хотите быть сыновьями и дочерьми. Не страдаете, если не находите корней. Родители — корни.

— Я, между прочим, тоже родитель.

— Ааа, ты обиделся. Я оскорбил тебя и весь шведский народ.

— Никогда у нас так не говорят, шведский народ!.. Да здравствует шведский народ! У нас это смешно.

— Смейтесь. Но почему ты улыбаешься, когда в нашем фильме говоришь слово «счастье»? Счастье — это не кока-кола и не средство для мытья волос. Счастье — серьезная вещь, ведь жизнь не трагична и не комична, она трагична и комична одновременно. Вот если бы жизнь была только трагичной или только комичной, вы могли бы улыбаться при слове «счастье».

— Я этого не понимаю.

— Наконец-то!.. Наконец-то сказал нормальное честное слово.

— Слушай, зачем ты сюда приехал? — атакующе спросил Эрланд.

Русский застенчиво объяснил:

— Ты ведь знаешь. Потому что я не могу быть там, где хочу быть.

— Но — почему именно сюда?.. Здесь тебя все не устраивает. Все не годится.

— Ну, почему? — милостиво возразил Русский. — Здесь мне очень нравится природа. И очень нравишься ты.

Было видно — Эрланду приятны слова Русского, и он картинно ему поклонился и продолжил свою атаку:

— А ты... ты мешаешь мне!

— Это же хорошо! — воскликнул Русский радостно. — Тебе *надо* мешать.

— Боже мой, как я устал. — Эрланд всплеснул руками.

— Это хорошо. Ты и должен уставать. Посмотри на свое чистое, благородное, но ужасно холеное лицо... В вашей стране не так уж много исторических событий. Если страна богата событиями, то они отражаются на лицах людей. Вы гримасничаете, потому что у вас нет истории. Когда происходит что-то ужасное, выражение лица угасает, а черты становятся грубыми и жесткими. У вас же лица как мыло.

Это было уже слишком. Эрланд сверкнул глазами и крикнул.

— И ты требуешь, чтобы я стоял после этого перед твоей камерой и верил в свои силы!.. Мыло!

— Да... Ну?.. Ну же!.. Опровергни мои слова!.. Возбудишь!.. Раскройся!.. Но сделай это спокойно, без гримасы!..

— В нашей стране актёры... мы то есть... мы не играем, мы гримасничаем... ты работаешь здесь. С нами. Значит, нужно приспособливаться к нашим условиям!..

— Какие условия?.. Вот ваше самодовольное кокетство... Вранье!.. Фальшь!.. Почему ты все время говоришь так, как будто я здесь ради себя самого!.. А ты хоть на какой-то миг представь, что я здесь ради тебя!

— Чтобы я избавился от своих гримас?

— А ты этого не хочешь?.. Ты не хочешь *измениться*?.. Ну да, все, кто приезжает к вам сюда, должны приспособливаться. Вы смотрите на меня как на идиота, потому что... потому что я не знаю всех ваших правил и исключений и знать не хочу еще до того, как меня с ними познакомили. О да, я хочу домой, в свою проклятую азиатчину, к своим бе-сам и своему Богу. Я хочу быть там, где я не хочу быть!

— Так ты и так там, где не хочешь быть! — победительно крикнул Эрланд. — И заставляешь нас все время это чувствовать!..

Неожиданно Русский потерял энергию спора. Он как бы сжался, замкнулся... Сидел, как побитый пес, и старался объяснить:

— Это меня огорчает. Я нахожусь в вашей стране и превращаю ее в свою, как могу, вам не нужно просить меня остаться здесь. Она моя. Она владеет мной... теперь смотри: туман. Это так красиво, что я... я должен отвернуться от него. Я должен обратиться к природе. Я должен обратиться в природу. Я должен своей камерой превратить это чужое в свое. Для этого мне нужен ты. Но ты не поддаешься, ты обороняешься. Ты делаешь вид, что не понимаешь, чего хочешь от тебя режиссер, потому что ты невежа.

— Ты слишком агрессивен, — сказал Эрланд.

— Я с болью, а не с агрессией говорю о твоём невежестве. Почему ты не хочешь учиться? Почему не хочешь расти?.. Почему ты хочешь, чтобы я только и делал, что восхищался тобой? Я и так восхищаюсь тобой, но я не могу то и дело писать от восхищения. А ты ждешь от меня именно

этого. У тебя нет уважения к творчеству как процессу. Ты хочешь, чтобы мы только сю-сю... хвалили друг друга.

— Я знаю, что я лишь крупинка в твоём творчестве.

— Я не могу назвать это уважением. Ты боишься себя.

Значит, ты меня не уважаешь.

Эрланд повеселел:

— А для тебя мое уважение много значит?

— Да, — сказал Русский. — Надо уважать человека.

— И ты — человек, а я — не человек?.. Так?

— Тебя я уважаю. Уважение не есть послушание. Уважение — бунт, протест против насилия, это очень серьезно, это преданность, подчинение своих действий другому человеку, который прав... Это еще и щедрость... Самое трудное!.. Я не приноравливаюсь к твоим мыслям, но я хочу изменить тебя, потому что уважаю тебя. Помогите же мне, помогите...

Коловращение морской пучины вокруг Эрланда и Русского, втягивающее их в себя. Эрланд тянет руку к Русскому, Русский тянется к Эрланду...

Волны Балтийского моря накрывают их обоих с головой...

В ужасе Эрланд просыпается, открывает глаза...

7

Он слышит, как сбоку от него перешептываются Переводчица и Продюсерша...

Их разговор Эрланд слушает молча, не сразу успев отойти от своего сна...

— А если его спросить? — это Продюсерша.

— О чем? — это Переводчица.

— О том, что происходит.

— Но ведь ничего же не происходит.

— Может быть, его стоит спросить, почему ничего не происходит?

Переводчица встала и проявила деланную готовность:

– Спросить его об этом?

– Что ты, что ты! – забеспокоилась Продюсерша.

– Так мне не спрашивать?

– Не спрашивай... Нет, спрашивай...

– В шведском языке много нюансов. Какой нюанс я должна выбрать сейчас? – шутит Соня.

– К черту нюансы... Речь идет о том, чтобы он начал работать.

– Это не мое дело.

– Это мое дело. Только я не знаю, как быть. Каждый раз, когда я тихо спрашиваю, что произойдет в ближайшие пятнадцать минут, он смотрит на меня как на главного врага его жизни – как будто я порчу весь фильм!.. Катастрофа!.. Саботаж!.. Нехудожественный подход!.. Бомба, выпущенная прямо на гениальную планету!.. Его давили там, давят и тут!.. Там коммунисты, здесь капиталисты... то есть продюсеры. То есть я! Бедный!.. Несчастный!.. Все носятся с ним, как с драгоценностью!.. Его жалеют!.. Ему помогают!.. Он такой слабый!.. Но черт меня подери, если не все окажутся на своих местах в момент, когда у этого слабого начнется приступ творчества!.. Тут он мечет такие громы и молнии – весь мир дрожит, от Скандинавии до Италии... Он обрушивает на нас разоблачения!.. Делает сразу доклад о шведском анархизме!.. Шведский анархизм!.. Ты слышала?.. Этот Русский замечает нашу чарующую дезорганизацию. Он замечает нашу легкомысленную богемную жизнь. Никто не замечал этого раньше. Он первый. В России нет богемы и блестящая организация всеобщего бардака, а мы тут погрязли в шведском анархизме, шведском сексе и еще в чем-то шведском. Он наш спаситель!.. Мессия!.. Он пришел, чтобы осветить безумный Запад своим моральным искусством. Иногда я ненавижу искусство. Но оно меня кор-

мит. Некрасиво зарабатывать деньги искусством, если ты сам не художник. Считается, что ты ни черта не понимаешь. Но черт подери, я понимаю что-то в деньгах, и меня, может быть, потому и взяли на эту работу. Я слишком многого хочу — я хочу, чтобы она состоялась, без него она, конечно, не состоится. Но и без денег тоже. Я заметила, что, как только я начинаю что-то понимать, ничего не происходит. Вселенная и бизнес застыли. Тишина и покой, как на кладбище. Так делается мировое кино!.. Но может быть, следует проявить немного практичности? Может быть, стоит все-таки пойти к нему и потребовать информации — будет он сегодня снимать или не будет? — и таким способом снова заставить функционировать Вселенную, искусство и бизнес?!

— Что ж, пошли.

После бурного монолога Продюсерша не двинулась с места.

— Не могу.

— А что такое?

— Бухгалтерия хочет, а ноги не хотят.

Эрланд улыбнулся и услышал дальше:

— Подождем еще немного.

Он поменял положение в кресле, устроившись поудобнее.

— Он говорит, что в России ему давали сколько угодно времени, — сказала Соня.

— Всем режиссерам дают сколько угодно времени где-то в другом месте. Но если существует еще больше времени, чем сколько угодно, для того чтобы не работать, он его получил. В России.

— Так что будем делать?

— Ждать.

Эрланд дисциплинированно закрыл глаза.

В его видении промелькнули кадры из «Рублева», услышалась итальянская речь... А потом какому-то русскому наливали смолу в рот...

8

Может быть, прошел час, другой...

Не изменилось ничего... разве что потемнело немного.

Полотно палатки успокоилось, почти не вздрагивало...

Проснувшись, Эрланд нацепил очки...

Все дремали в разных позах...

Виктор, раскинувший ноги, с пьесой об Эйхмане и сценарием Русского в руках...

Соня, подобравшая в кресле свои красивые, молодые колени... Закутавшаяся в русскую шаль...

Продюсерша со стаканом йогурта...

И, наконец, Лотти — грудь полуоткрыта, волосы разбросаны. Ежится, вот проснется...

Эрланд подошел к ней сзади, накинул свой шерстяной свитер... Сам — в плаще внакидку...

— Замерзла? Лотти, я спрашиваю, ты замерзла?

— Нет, я не замерзла, — сказала Лотти. — Хотя холодно, конечно.

— Ты не отрываясь смотришь на Русского. Этим ты, наоборот, обижаешь остальных.

Они вышли на воздух, сначала долго шли, продираясь сквозь кустарник, затем нашли два валуна, устроились на них и продолжили разговор... Под «остальными» Эрланд, несомненно, имел в виду себя, только себя. Лотти это поняла.

— Пожалуй, ты прав, — сказала она и погладила Эрланда по руке.

— О чем ты думаешь?

— Русский говорит: жизнь — штука странная. Звучит банально, но в его устах звучит почему-то как вновь открывающаяся истина. Почему ему можно говорить банальности, а тебе нет?

— Потому что я и в самом деле банален.

— У него есть душа.

— А у меня ее нет?..

— Прости...

— Нет, вы подумайте! — вспыхнул Эрланд. — У него она есть, а у нас, видите ли, нет!..

— Вопрос заключается в том, что человек с нею делает.

— Ну да, — никак не мог угомониться Эрланд. — У меня нет, а у него есть. У меня нет шведской души, а у него русская душа. Bravo!

— Что я делаю со своей душой?.. Что каждый делает?.. Почему Русский может задавать такой вопрос, а мы не можем... стесняемся... Почему мы смешны, если мы задаем такие вопросы, а он — нет.

— Я считаю, что он иногда тоже бывает смешон.

— Он серьезен. Шевеление веток для него так же важно, как шевеление души. Дребезжание ложечки в стакане интресует его не меньше, чем история России. Это и есть высший класс режиссуры.

— Конечно, конечно, — согласился Эрланд. — Но зачем надо было сжигать живую корову в кадре?.. Чтобы потом получить Гран-при в Каннах?.. Вот до чего доводит тезис «Натурализм — отец поэзии»!..

— Ему нужна истина. А настоящая истина — это всегда шок.

— Шокирует не истина, шокирует новая режиссура.

— Новая режиссура шокирует истиной. В его кино та правда, которой не видел мир.

Пауза. Они помолчали.

— Ты расстроилась?

— Да.

— Будь осторожна, иначе я начну плохо о нем думать.

— Будь осторожен, а то ты начнешь плохо думать о нем. — Лотти прищурилась, словно собиралась сказать главное. — Что он здесь в самом деле делает?.. Зачем он нам?.. Мы жили и работали без него — и все шло прекрасно годы, десятилетия, жизнь... Он не должен был приезжать сюда, чтобы критиковать нас... Дело не в критике, которую мы не можем пережить... В чем же?.. Если ему необходимо тут быть, он должен приспособиться к нам и быть благодарен, что мы его приняли в свой избранный круг. А если он не благодарен, он может отправляться к себе домой, даже если он и не может отправиться к себе домой. Ему следует винить, в конце концов, только самого себя. Трагедия одиночки. Но ведь есть и другие режиссеры в его стране, которые могут делать превосходные фильмы. И так далее. Вот так мы рассуждаем. — Лотти горестно махнула рукой, затем нервно закурила. Эрланд поднес ей зажигалку. — Когда я смотрю на него, я думаю, что в нашей стране мы превратили слово «душа» во что-то низкое.

— Боже, как я устал от тебя! — крикнул Эрланд. — Боже, как я устал от себя! Боже, как я устал от него!.. Боже, как я устал.

Это была чуть ли не истерика. Лотти спокойно наблюдала Эрланда, вскочившего на валун во весь рост и размахивавшего руками:

— А мы здесь сидим!.. Никакого внимания к актерам!.. Холодрыга, а если мы потом заболеем?.. Мой насморк дорого стоит. Это тяжелая профессия, не знаю, как в России, но в Швеции еще и дорогостоящая!.. Ему все время говорят: «Так принято в Швеции, так у нас принято». А как только говорят «Швеция», он мгновенно сдается. Сникает,

я заметил... Он сразу думает, что это национальная особенность — играть с насморком. А надо уважать национальную особенность. Это его Евангелие. Когда наша Продюсерша строго смотрит на него и говорит «Швеция», режиссер с мировым именем превращается в школьника, который плохо вел себя в церкви. Швеция!.. Если говорят про нас — «смешная экономика», для него это глупость. Говорят «социал-демократия», он думает, что это глупость. Говорят, «профсоюзное движение», он думает, что это большая глупость. Не говоря о нашем образовании, нашей философии, сексуальной революции, футболе и настольном теннисе... Все — глупость, но скажи «Швеция», и у него на лице появится выражение униженности и почтения. Швеция — маленькая, но великая страна. Все неправильно в Швеции, кроме самой Швеции!

— Согрей меня, — только и сказала Лотти в ответ.

— Я много говорю? — спросил Эрланд, обнимая ее для тепла.

Они направились в сторону палатки.

Ночь кончается, дело идет к рассвету.

Вдалеке, будто в мираже, вспыхнул дом — известные кадры из «Жертвоприношения»...

9

Эрланд едет на велосипеде по траве...

ГОЛОС ЭРЛАНДА: Кричат птицы. Светает. Мы ждем света, как некоторое время тому назад ждали темноты. Ни одно искусство не зависит от солнца — есть ли оно, сколько его или его нет... Искусство кино — зависит. Летняя ночь. Швеция... Мгновение во Вселенной. И наша жизнь в этом мгновении...

— Что он ищет? — спрашивает Продюсерша.

— Возможно, нас. Иногда он меня ищет, когда я стою от него в двух метрах, — сообщает Виктор с иронией.

Лотти подхватывает иронию:

— И находит тебя?

— Маленький Русский ищет. Маленький Русский творит. А мы стоим здесь без движения.

Действительно все стоят на пригорке и смотрят, как снова, на новом месте копошатся люди из группы.

На этот раз они перекалывают рельсы и пробуют длинное, необычайно длинное движение камеры по ним.

Все это происходит на пустыре — горизонт виден с четырех сторон.

А где-то вдалеке маячат очертания дома, знакомые нам по фильму «Жертвоприношение».

Однако это скорее мираж, чем настоящий дом.

Русский то переходит медленно от человека к человеку из группы, то отбегает куда-то в сторону, затем возвращается...

Его резиновые сапоги шлепают по лужам, он одет в куртку и кепочку — стиль завязанного кинорежиссера... Но что-то мальчишеское тоже в его стиле. Степенность — не его качество. Лишь когда он застывает в своих движениях, он становится как бы крупнее и в своих мыслях, и в физических размерах...

— Мне кажется, — говорит Лотти, — он занят делом. Мы ждем, и мне кажется, мы делаем правильно.

— А мое дело — считать иначе, — вздыхает Продюсерша. — Конечно, это менее художественная часть нашей творческой деятельности.

Лотти возмутилась в подчеркнута мягкой форме:

— Как ты надоела с этим!.. У тебя хорошая работа, за которую хорошо платят. Не дави ты нас своей ущербностью перед творчеством! Не веди себя так, будто мы получили

свою работу благодаря тебе, это ты получила свою благодаря нам! И ради Бога не называй его маленьким Русским.

— Ну да, он великий, великий, а не маленький.

— Не унижай его и не искажай его пропорций!

— Что с тобой? Что я сказала?

Лотти была не в себе, ее трясло. Виктор попытался притушить скандальный тон:

— Лотти!.. Возьми себя в руки, артистка!..

— Я не выношу, когда преуменьшают. Маленький Русский!.. Маленький Русский творит!.. Маленький Русский такой и сякой!.. А потом будут разъезжать по фестивалям — с ним и без него! — называть его по имени в присутствии журналистов, болтать о близкой с ним дружбе и о своем решающем значении в этом кино. Хватит!.. Одного из самых больших режиссеров нашего века называют «маленьким Русским» и постоянно торгуются с ним, дергают то по одному, то по другому поводу. При этом мы постоянно ждем от него заверений в благодарности. Еще бы!.. Самодовольная шведская элита пригрела униженного и оскорбленного!.. В кои веки!.. Но сколько спеси!.. На самом деле вы не навидите талантливых людей. Вам нравится унижать их.

От этой эскапады всем стало неловко.

— Я думаю, тебе надо успокоиться, — сказала Продюсерша, а у самой подбородок дрожал.

— Я убеждена, что ты так считаешь.

— На самом деле он сам сюда пришел!.. Кто это мы?.. Я его сюда не приводила. Можешь ли ты понять это своей тупой башкой?! Закончим этот разговор! — предложила мир Продюсерша.

— Мы все немного устали... — сказал Виктор.

— Я абсолютно не устала.

— Лотти!.. — с укоризной сказала Продюсерша, но не удержалась. — Конечно, только у художников есть нервы.

— О Боже!..

— В действительности, — снова примирительно сказал Виктор. — Мы все довольно единодушны.

— Конечно, Эйхман!

Реплика Лотти прозвучала Виктору пощечиной. Он стиснул зубы, да так, что желваки заходили на скулах.

— Нет, — сказал он, выдержав паузу. — Он, несомненно, замечательный режиссер. Но зачем в наш каждый дерьмовый конфликт впутывать Эйхмана?

— Эйхман тоже говорил, что все согласны.

— Да? — с неожиданным интересом спросил Виктор и тотчас что-то отметил на какой-то страничке пьесы, репертуровой им в театре.

— А давайте избавимся от маленького Русского! — вдруг предложила Лотти весело. В ее глазах заблестели бесовские огоньки провокации.

— У тебя истерия, что ли? — спросил Виктор.

— Не смейся!

— Смеяться нужно мне, — сказала Продюсерша. — Смена пропала.

— Смена — это не жизнь, — произнесла Лотти. — Смейся!..

И захохотала сама, будто в истерике.

В этот момент к ним подошли Соня и Эрланд, слезший с велосипеда.

— Он говорит, что начинает проясняться, и просит запастись терпением. Еще немножко, — сообщила Соня.

— Я сойду с ума! — сказала Продюсерша.

— Приятно будет начать работу. Наконец, — сказал Виктор.

— Он спрашивает, не устали ли вы?

— Очень мило с его стороны, — сказала Продюсерша.

— Он имел в виду актеров, — некстати уточнила Переводчица.

Все смутились, зная комплексы Продюсерши. Но она стояла с каменным лицом.

— Я полон энергии, — заявил Виктор. — Ибо не хочу стать причиной удорожания фильма. Съёмки вообще скучное занятие. Но задача профессионала сохранить под скучной рвение. Мне трудно сейчас найти запрятанное рвение, особенно поздней ночью. Особенно под утро. Отвращение к ничегонеделанью начинает съедать меня. Типично русское отвращение. Степь, медленная река, расстояния... Брррр!.. Шведское отвращение выглядит иначе, я уж не говорю о высокодисциплинированном немецком отвращении или не менее высокодисциплинированном немецком рвении, которое никогда не признает запрятанного отвращения.

— Ты работаешь над ролью!.. Кончай! — засмеялась Лотти.

— Здесь у тебя совсем другая роль! — напомнила Продюсерша. — Смотри не спутай.

— Отвращения Эйхмана не спутаешь ни с чем. Его отвращения не свойство, а состояние. Не всегда надо защищать свое, когда играешь в театре.

— Меня-то всегда учили, что надо защищать свое, — сказала Лотти. — Идти от себя — русская школа переживания. Великая школа.

— Я не хочу, чтобы во мне было что-то «свое», что, так сказать, является Эйхманом. Вопрос заключается в том, что не ясно, кто я. Актер ли я?.. Этот Эйхман спрашивает меня, могу ли я вообще быть актером?

— Не слишком ли поздно задавать себе этот вопрос? — спросил Эрланд.

Ответила Лотти:

— Я пришла к выводу, что этот вопрос нужно задавать себе всегда.

— Конечно. Иначе другие зададут тебе его. Разница лишь в том, кто будет задавать этот вопрос на протяжении всей жизни — Эйхман или... Русский.

— Русский задает тебе этот вопрос? — Лотти была явно рада признаниям Виктора.

— Каждую минуту. Само его присутствие задает мне этот вопрос.

Вдруг Переводчица заволновалась.

— Он нам машет! — вскричала она.

— Ну, пошли! — позвал всех за собой Эрланд. — За мной.

— Стоп. Он подает знак остановиться.

Рванулись. Остановились.

— Черт подери! — выругалась Продюсерша.

— Твой-ю мать! — произнесла Лотти чисто по-русски.

И ей в контраст зазвучал голос ребенка из «Зеркала» — письмо Пушкина Чаадаеву... А в кадре Швеция, остров Готланд...

10

И снова сон Эрланда...

Только на этот раз не в кресле, а... на дереве, которое стояло на берегу моря. Балтийского моря.

Дерево было одиноким, и Эрланд почему-то полез на него. То ли от скуки, то ли из-за желания взглянуть на море сверху..

Пожилой человек долго карабкался вверх.

Но когда он добрался почти до вершины, неожиданно для себя обнаружил Русского, сидящего на суку, свесив ноги.

— Ты?.. Почему ты здесь? — спросил Эрланд.

— Я одинок, — не моргнув глазом объяснил Русский. — Профессия режиссера — одинокая профессия. Садись, я рад, что ты пришел ко мне.

Он уступил свой сук, ловко перебравшись на другой. Эрланд принял приглашение.

— Но что ты здесь делаешь?

— Думаю.

— О чем?

— О Боге.

— Вот как?.. Ты считаешь, что, находясь здесь, ты становишься ближе к небесам?

— И это, — ответил Русский. — Пойми, я испытываю страшное неудобство — ведь здесь нет русской церкви.

— Зачем тебе все это?

— Не понимаю режиссеров, которые не верят в Бога. С кем они говорят?

— Со своими актерами, к примеру.

— Нужно научиться разговаривать с Богом, даже если не веришь в него. Ну, а теперь спроси, верю ли я в Бога. Ну?.. Ну!.. Почему вы так стесняетесь этого вопроса.

— Ты веришь в Бога? — спросил Эрланд.

— Плохо, но верю. А ты нет. И я не понимаю, как ты живешь. Все время есть опасность свалиться, упасть... Мне очень жаль тебя.

Интуитивно Эрланд схватился за сук, чтобы не упасть. И возразил:

— Актеры не так одиноки, как режиссеры.

— Правильно. Поэтому тебе не надо говорить с ним так часто.

— Одного раза в неделю достаточно? — спросил Эрланд.

— Ты шутишь. Не понимаю этих шуток. Сейчас вообще слишком много шутят вокруг.

— Я просто стесняюсь говорить так, как ты.

— Нет, ты презираешь. — Русский был беспощаден. — Презрение безбожника — вот с чем я борюсь в тебе. Ты мне нравишься. Я не хочу, чтобы ты презирал.

— А по-моему, я достаточно добр, мне жаль, что ты не можешь обратить меня в свою веру. Хотя бы на миг. Мне жаль.

— Но я могу изменить тебя. Я все время меняю тебя.

— Ты, который не верит, что мы можем понять друг друга.

— Понять мало. Я должен воплотиться в тебе. Пусть ты этого не заметишь.

— Это правда, что ты влияешь на меня. Но воплотиться?.. Я это я, и никто другой.

— Ты мой актер. Я хочу быть тобою в фильме. Для этого ты должен быть мною не только в фильме.

— Что я должен сделать для этого?

— Верить мне. Верить, как я.

— Я актер. Я могу это все сыграть.

— Нет, не сможешь, тут мало таланта. У нас должно быть что-то более общее, объединяющее...

— Что же?

— Не знаю, что тебе предложить. Может быть, ты сам мне предложишь?.. Тем самым ты спасешь меня и наше дело.

— Иногда ты ужасно традиционен.

— Нельзя требовать, чтобы все, что я говорю, было сногшибательным или удивительным, — просто сказал Русский. — Такие требования я предъявляю только к своим фильмам.

На этих словах Русский качнул ветки, и вдруг с них посыпались листья.

Дерево стало голым.

А листья, падая, засверкали на рассветном солнце, вращаясь в кадры...

Знакомые нам кадры из «Иванова детства», «Рублева», «Соляриса», «Зеркала»...

Эти кадры вместе с лучами словно пронзили пространство — словно остановили время...

Но они «звучат» не как цитата, а в тумане воспоминания... Волнуется полотно палатки, происходит волнообразное искажение изображения... Этот коллаж похож на клип, но это и не клип...

Все происходит глазами Эрланда.

Да, да, его и нашими глазами...

II

Лотти и Эрланд идут по лужам...

Эрланд катит велосипед рядом с собой...

— В моей жизни был период, — говорит Лотти, — когда я думала, что могла бы в тебя влюбиться.

— Я знаю это.

— Ты совсем не знаешь. Ты так говоришь, чтобы не казаться себе ненаблюдательным, толстокожим, эгоцентричным. Ты тогда решительно ничего не понял. Но и с моей стороны это было не настолько сильно, чтобы я хотела, чтобы ты понял. Мои сигналы были слабыми.

— Почему ты сейчас говоришь об этом? — Эрланд внимательно посмотрел на Лотти.

— Потому что я влюбилась в Русского. Думаешь, я подам сигнал?.. Ведь получиться ничего не может. Две ночи. И потом усталое, манерное прощание. Все.

— Я думаю, ты все время посылаешь сигналы, — сказал Эрланд не без горечи.

— Но он не знает, посылаю ли я ему сигналы как художнику или мужчине.

— То и другое, — улыбнулся Эрланд.

— Твоя ревность немного запоздала, — улыбнулась Лотти.

— К сожалению, в моей жизни нет выхода сильным чувствам.

— В том-то и дело!.. Мы выродились. Ни на что не способны. Запад выдохся, нам надобно освежиться...

— Как?

— Хотя бы — все наши сигналы должны подтверждаться поступками. А мы говорим, говорим...

— Русские делают то же и так же. Они не лучше нас.

— Русские. Да. Возможно. — Лотти остановилась в раздумчивости. — Но как понять друг друга без языка. Шведского. Русского. Понять без языка, без перевода... Нужно использовать другие инструменты помимо слов... Язык жестов... Язык взглядов...

— Или язык кино.

— Это древний язык. И новый.

— Евангелие антиинтеллектуализма, — произнес приговор Эрланд.

Лотти рассмеялась:

— Поцелуй меня в задницу!

— Чего вдруг такое хорошее настроение?

— А почему бы нет?.. — Лотти скинула туфли и вошла в огромную лужу босиком, нарочно, словно девчонка, разбрызгивая воду. — Я люблю его. Люблю Русского режиссера. И из этого ничего не выйдет — он меня ни разу даже не ущипнет. Любить его — весело. Слышишь?.. Весело!.. Я не поддамся великому русскому отчаянию. Я буду наслаждаться своим безнадежным чувством. Я буду играть с ним моего личного Чехова. «Мы увидим небо в алмазах... Мы отдохнем, мы отдохнем», «Я — Чайка!..» Он будет смотреть на меня вопрошающе, польщенный и грустный, как и положено русскому художнику в безвыходной трагической ситуации. Накануне того вечера, когда он уедет от нас, он возьмет мою руку, я возьму его руку, и он посмотрит на меня в изумлении, когда я не возвращу ее назад. В изумлении? Мы оба знаем все. Но мы никогда не скажем друг другу ничего. И я чуточку всплакну у него на плече.

— О-хо-хо... Было бы сверхизысканно, если бы вы смешали ваши слезы.

— Глупый, он не будет плакать. Он будет говорить. О чем?.. Обо всем. О жизни. О смерти. Обо мне. О себе. Об искусстве. О будущем. О прошлом. О Европе. Об Азии... А поскольку Сони рядом не будет, я ничего не пойму. Но он поймет, что я все поняла. О жизни. Об искусстве. О Европе... И будут два человека вместе, которые в состоянии понять друг друга, не понимая. О Боже, как я влюблена в него!.. В чужестранца, в изгоя, лентяя и труженика, гения и авантюриста... Это меня поднимает... Я поднимаюсь и становлюсь тем, что я есть... Я — Чайка!.. Я — Чайка!.. Я — Чайка!.. — Она плескалась в луже, как ребенок. Брызги...

Эрланд смотрел на Русского, а не на Лотти.

Поэтому он сказал:

— Тихо!.. Он поднял руку... Он всего лишь поднял руку, и все мы замерли, как жена Лота, — не люди, не актеры — столбчатые столпы, замороженные его поднятой рукой!..

И сразу.. видением сцена с наркотиком из «Жертвоприношения» — ее как бы репетируют Лотти и Виктор, а Русский смотрит, пристально смотрит, как они это делают...

12

Актерская палатка. Полный сбор.

— Он у всех просит прощения, — говорит Соня, — но сегодня съемок не будет. Он говорит, что кино — зависимое искусство. Он хотел сказать — производство.

— Во дает! — воскликнула Продюсерша.

— Он говорит, что вы ни в чем не виноваты. Профессия артиста — вторична. Он говорит, что это его собственная вина.

— За это мы, конечно, должны быть ему чертовски признательны, — полушепотом сказала Продюсерша.

— И конечно, свет. Свет не тот, какой ему нужен. Снимать плохо он не может. Лучше вообще не снимать. Это его принцип.

— Принцип, — повторила Продюсерша. — Он — принципиальный. А мы беспринципные.

— Ему нужно подумать.

— О-о-о, йес, это можно понять! — Продюсерша выронила стакан с соком.

Русский режиссер устался в пол. Он смотрел с интересом, как разливается сок.

— Значит, остается одно: ехать домой и спать, — сделал вывод Эрланд.

— Если сейчас не заснешь. — Виктор в отчаянии хлопнул ненужным сценарием по столу.

— А поговорить с нами он не хочет? — спросила Лотти весьма жизнерадостно.

— Особенно с тобой! — многозначительно высказался Эрланд.

— Ты бы мог этого не говорить.

— Прости, Лотти. Конечно, Лотти.

Соня спросила Продюсершу:

— Может быть, вы хотите поговорить с ним?

Продюсерша пожала плечами:

— Сейчас неприлично приставать к нему с вопросами, как и что мы будем делать завтра.

— Он действительно расстроен, — сказала Переводчица от себя лично.

— Когда мы сможем начать опять? — спросил Русский.

— Он спрашивает, когда мы сможем начать опять.

— В два часа, — ответила Продюсерша.

— А нас могут обеспечить еще водой?

— Он спрашивает, могут ли дать нам еще воды?

— Конечно, — сказала Продюсерша. — Я пригоню еще две цистерны.

- И пасмурную погоду могут сделать?
— Это что?
— Ну, дождь... Если не будет естественного, понадобится ненастоящий. Кап-кап!
— Это мы устроим! — сказала Продюсерша.
— Сделать пасмурную погоду с дождем можно! — отпартовала Переводчица.
— Так со мюкки, — сказал Русский.
Все оживились.
— Ты говоришь на прекрасном шведском языке! — сделал комплимент Виктор.
— Соме?
— Прекрасный шведский у тебя.
— Грацио, — сказал Русский почему-то по-итальянски.
— Скажи ему, — бодро выдал Виктор, — что он нам очень нравится. Скажи ему, что мы понимаем его. Скажи ему, что мы сделаем все, что от нас зависит.
— Да Бене. Бениссимо. Грацио.
— Почему ты говоришь так взволнованно, Виктор? — спросила Лотти.
— Потому что я взволнован. Возможно, потому что не спал.
— Скажи ему, что мы немножко устали, — подал голос Эрланд.
— Он ответит, что не устал. — Соня не стала переводить Эрланда.
— Почему вы выглядите такими упавшими духом? — приветливо улыбаясь, спросил Русский.
— Ну вот. Он спрашивает, почему вы так плохо выглядите?
— Скажи ему, что под утро можно быть чуть более чувствительным.
Но Соня и эту реплику оставила без перевода.
— Наш фильм будет хорошим. — Русский явно хотел вселивать уверенность в своих актеров.

Соня тут же перевела:

— Наш фильм будет очень хорошим. Превосходный, в общем, будет фильм.

— Вы все очень талантливые.

— Он говорит, какие вы все талантливые.

— Я испытываю радость и гордость, имея возможность работать с такими выдающимися людьми и мастерами, как...

— Он испытывает радость работать с такими мастерами, как...

— Как Лотти и Виктор, которых я видел в нескольких шведских фильмах...

— Как Лотти и Виктор, которых он видел...

— У Бергмана и... как имя другого режиссера, забыл?

— Ага. Бергмана... как имя другого режиссера, у кого вы снимались?

— Видсберг? — подсказал Виктор.

— Шеман? — спросил Эрланд.

— Ларссон? — подкинула популярную фамилию Лотти.

— Какой еще Ларссон? — не понял иронии Виктор.

— Не имеет значения, — разрядил напряжение Русский. — Все, что не Бергман, — не имеет значения... Соня, это не переводит... Так... Я надеюсь, что скоро увижу вас в театре. Виктора в его известной роли Эйхмана, Лотти — в какой-нибудь новой психологической шведской драме...

— Это будет длинная речь в семь утра?

— Он любит поговорить.

— Я это заметила.

— Спасибо. Большое спасибо. — Русский был подчеркнут галантен.

— Спасибо, — почти хором ответили Лотти, Виктор и Эрланд.

— Биль, — сказал Русский. — Дуве иль мио биль?

— Ля машина э пронтэ. Натюрельма. — Таким образом Продюсерша доказала, что и она бывала в Венеции.

— Грацие.

— Спокойной ночи или доброе утро, — сказала Соня и схватила сумочку. — Я еду с ним.

На секунду Лотти задерживает руку Русского в своей руке.

— Ариведерчи, — сказала Лотти с грустью.

Он взглянул на нее мимоходом.

— Пока.

И они уехали.

Пауза. Камера делает медленный круг по полотняным стенам палатки...

— Ну вот, еще одна ночь прошла. Сказал речь, пообщался с нами и уехал, — это Продюсерша ворчала.

— Уехал, — сказала Лотти, подражая Соне из «Дяди Вани».

— Кем он себя считает?

— Да, — глубокомысленно повторил Эрланд. — Кем?..

— Кем он себя считает?..

— Начинает моросить, — скривился Виктор.

— Спать, — приказала Продюсерша. — Завтра у нас съемка.

13

Начинается третий, заключительный сон Эрланда.

Стены палатки завибрировали, как от ветра. Волны шли, нет, бежали слева направо строгими рядами, соблюдая дистанцию.

Неожиданно стены палатки осветились могучим желтым светом...

Это Русский зажег свечу и *тенью* пошел справа налево, навстречу волнам...

Что-то хлопало в тишине...

Это был длинный-предлинный проход, ассоциирующий изображение с проходом героя со свечой из фильма «Ностальгия»...

Эрланд не мог оторвать глаз от свечи, которую Русский держал перед собой, шагая тенью по полотну... Свет свечи мигал, и это походило на мигание экрана, когда изображения еще нет, но полосы и кресты, кляксы и всякая случайная мазня завораживают...

ГОЛОС ЭРЛАНДА: И я потом лежал и не мог заснуть этим утром, после белой ночи, которая была для всех нас таким разочарованием. Полотно шевелилось. Я чувствовал, что он изменил мое восприятие полотна. Дождь моросил. Я чувствовал и к дождю другое отношение. «Ты изменил меня, — сказал я. — Я могу только надеяться, что эти изменения коснутся всего моего внутреннего мира. Понимаешь?»

— Обещай мне уважать себя. Ты должен понять, что ты сам значим. Не сопротивляйся самоуважению.

— Ты действительно не боишься называть вещи своими именами?

— Я изучаю себя и тебя. Я пытаюсь сообщить миру свои наблюдения над ним. Я уважаю тайны.

— Господи! — воскликнул Эрланд. — Какие надежды мы возлагаем на наших режиссеров?!

Русский улыбнулся уголками рта:

— Но исполнение твоих надежд не входит в мои честолюбивые планы. Публика чего-то ждет от меня. Я рад. Но я предал бы самого себя, если бы в мои планы входило оправдать эти ожидания. Тогда я был бы американцем из Голливуда. Я не хочу предавать самого себя.

— Ты считаешь, я предаю себя?

— Слишком много, — сказал Русский. — Слишком часто. Я слышу иногда вопрос: «Кем он, собственно, себя считает?.. Кто он?»

— Кто ты?

— Это очень хороший и важный вопрос. Серьезный вопрос. Это один из тех вопросов, которые публика, надеюсь, задает себе, когда смотрит мои фильмы. Кто я?

— Кто я? — снова эхом отозвался Эрланд.

— Кто я с моей собственной точки зрения?

— Я сижу здесь в темноте вместе с другими людьми, и чужой, непонятный Русский заставляет меня самому себе задавать вопрос: кто я такой?

— Да. Да!.. Кто ты есть, как ты сам считаешь?

— Я спрашиваю себя и тебя: кто ты есть, как ты сам считаешь?

Обязан ответить.

Русский усмехнулся:

— Я знаю, вы говорите, что я слишком болтлив.

— А на самом деле?

— Да. Ладно. Конец фильма. Пойду покопаюсь в лужах. Пойду посмотрю на туман. Пойду посчитаю свои шаги. Пойду перекрещусь.

Тут вдруг раздался голос из фильма «Андрей Рублев»:

— Андрей, куда ты?

Русский обернулся, весело посмотрел на нас, сказал:

— Пойду заставлю планету вертеться.

И задул свечу.

14

Маленький родничок продолжал бить из земли чистой своей водой. Светящаяся пронзительным желтым светом палатка оставалась на земле, пока наш взгляд с небес не превратил ее в светящуюся точку.

Марк Розовский

*Летняя ночь. Швеция**

Театр у Никитских ворот.

Установочная беседа перед началом работы

над спектаклем. Фрагменты записи

...**Б**ЫЛО знакомство. Оно не переросло в дружбу, но тем не менее — это было знакомство с оттенком дружеского внимания, участия, теплоты. Когда Андрей отснял «Иваново детство», он оказался в числе приглашенных в студию «Наш дом» на спектакль «Прислушайтесь, время». Чтобы спасти спектакль от запрета, мы приглашали людей искусства, критиков, которых уважали, для противовеса чиновникам. После спектакля, который был сыгран в клубе МГУ на улице Герцена, состоялось обсуждение. Выступали Олег Ефремов (он был тогда студийным вождем «Современника»), Виктор Шкловский, Зиновий Гердт... К нам приходили Лиля Брик, Хикмет, Юткевич, Герасимов... Пришел и Андрей Тарковский. Он выскочил на сцену, сказал горячую речь — говорил заикаясь, с интонационными выбросами, — я не помню, что он говорил, но помню, что говорил очень горячо, обрывисто и даже косноязычно; видимо, потому, что говорил о чужом... Помню только ошарашивающее заявление: хочу ставить в вашем театре с вашими артистами... Конечно, то была скорее демонстрация солидарности, чем серьезное намерение, — чисто шестидесятническая святая простота.

...Из лекции, которую он потом читал нам на Высших сценарных курсах, мне запомнилась фраза: «натурализм —

* Советский фильм. 18 июля 1988 г., № 28.

отец поэзии». В этой лекции его мысли были отлиты в чеканную форму...

...В его статьях нет ничего пижонского, нет показного интеллектуализма, — есть подлинный интеллект, который занят только одним — выражением мысли. Когда мысль имеет место, она достаточно просто высказывается, но за этой простотой чувствуется какая-то неподдельная глубина, и весь массив слов чрезвычайно убедителен...

...По пятницам мы собирались у Сергея Муратова в квартире на Серпуховке — «муратовские пятницы». Сергей приглашал самых разных друзей, знакомых, незнакомых. Они читали свои литературные опыты. Приходил и Андрей. Ложился на вьетнамскую циновку и слушал. Мы относились к нему как к очень талантливому коллеге, но не как к гению, просто он был в той же генерации, имеющей общую судьбу и духовность. Иногда он говорил. Чуть-чуть эпатировал, говоря, к примеру, что музыка в кино не нужна, поскольку мешает «слушать кадр».

— Мне нужны шумы, а не композиторы, — смеялся он.

И мы тоже смеялись.

...Еще запомнилось: Тарковский очень серьезно относился к материнству. Материнство — категория жизнеутверждения, одна из корневых причин человеческого существования... Жизнь и смерть, передача от предков к потомкам человеческого духа — все это Андрея очень волновало... Он говорил: «Женщина может родить, а я — нет», — поэтому, мол, он преклоняется перед женщиной (в отличие от нас — жалких мужчин)... Беременный живот — это бесконечно красиво — это животворная внешняя патология... Когда моя дочка Маша была в животе у моей жены Инги, Андрей вставал перед ней на колени и хулиганил — гладил живот.

...Тема ребенка. «Иваново детство» — желание распознать природу насилия... История мальчика, который соста-

рился на войне. Он встает на защиту жизни, но и сам уже может лишиться жизни... Готовность к смерти — своей и чужой — это детство поколения Андрея.

...В нашем спектакле мальчик произносит пушкинский текст — ответ Пушкина Чаадаеву... Детское осознание себя в природе и на родине... Цитата из «Зеркала»...

Чаадаев был одним из первых русских диссидентов (до него был только Радищев)... Он стоял у колонны в Английском клубе во фраке и нес обет молчания. И Тарковский носил дома японское кимоно, будучи безработным...

Проблема взаимоотношения Востока и Запада — важнейшая тема в творчестве Тарковского, стык лоб в лоб восточного мирознания и западной культуры. Конечно, Тарковский не первый русский художник и не первый художник мирового класса, который интересуется этой проблемой, — каждый гигантский художник неминуемо на эту тему высказывался. Гессе, Рильке, Арто, Эзра Паунд — интеллектуальные миры, которые тем или иным образом касались этой проблемы. У нас — Бердяев больше всех... Я понимаю это так, что восточное мирознание и западная культура отделены друг от друга прежде всего отношением к человеку, к человеческой личности, к индивидуальности. Причем ни Восток, ни Запад не являются чисто географическими понятиями — и на Западе есть восточное мирознание, и западная культура проникала и проникает на Восток. Дело тут не в географической карте, а в том, что же мы называем восточным сознанием, что западным, что имеем в виду под этим. Еще Карл Маркс проводил эти исследования. Сведем же эти понятия к тому, что произошло между Пушкиным и Чаадаевым, к тому, чем заинтересовался Тарковский.

Итак, отношение к человеку. Условно говоря, на Востоке люди очень активно общаются друг с другом — но не прямо, а через мандарина, через императора, т. е. через

некую всеильную власть, которая определяет мораль, экономику этих людей в определенное время, и отсюда — российская община, отсюда — колхозная община, если хотите. Т. е. когда возникает мощная верховная власть, тогда люди превращаются в песчинки, которые сообщаются как бы через верховную власть. На Западе мы наблюдаем обратную картину: человеческая личность ищет связи с соседней личностью, потому что верховная власть не осуществляется в их отношениях, однако, играя друг с другом в эти игры и связи, человеческая личность отчуждается и начинает страдать от одиночества. На Востоке одиночество — есть благо. На Западе — одиночество есть страх и страдание. В одиночестве на Востоке мы, люди восточного мирознания, впадаем в нирваны, занимаемся самокопанием, самосовершенствованием, мы вытравляем из себя — себя, а для этого обращаемся к себе через всеильного Бога или императора, будь то Мао Цзэдун или Магомед. А на Западе эти боги презираемы — они смешны, потому что форма демократических выборов позволяет им легко относиться к тем, кто правит. Трагедия западного человека в другом, она в том, что человек здесь отъединен от других людей. Происходит историческое завоевание Востока Западом и Запада Востоком — взаимопротяжение и постоянное взаимное отталкивание. С этой точки зрения интересно проанализировать нашу и мировую историю. Февральская революция — выражение западного сознания, Октябрьская — восточного (в крестьянской стране необходима верховная власть). Прусский путь развития, о чем писал Маркс, — экономическая система восточного типа, хотя географически Пруссия принадлежит к Западной Европе, или, по крайней мере, к Центральной. Почему Пруссия оказалась местом, где фашистская военная машина процветала? Потому что суть фашизма — Восток. И вот

Россия, которая протянулась на сотни, тысячи верст и на Востоке и на Западе... Какой ей быть?.. Всегда, во все исторические времена восточное мирознание торжествовало свою временную победу над западным. Ну, на триста лет. Или на семьдесят. Конечно, на поверку исторические события окажутся многомерными, более глубинными, и я не призываю раскладывать все на эти две полочки, но для оценки быстрой, знаковой такой подход мне кажется приемлемым. Что такое Достоевский, который, с одной стороны, мучается почвенничеством, а с другой — говорит о всечеловечности Пушкина, о всемирности и космополитическом значении его творчества?

Андрей Тарковский не просто эти проблемы изучал, а жил ими. Его обращение к Богу связано с решением этих корневых вопросов истории его родины. Ему было важно прежде всего распознать, что есть в «Рублеве» набег, как этот набег сталкивался с самой гениальной личностью того времени и что такое набегающая тлетворная масса, которая должна была поглотить эту личность и уничтожить ее дух. Что такое в истории России Иван Грозный и Петр и что такое Господин Великий Новгород с республиканским правлением? Восточное подчинение личности массе, стирание индивида — это сила, силища, не просто угроза жизни человека, искусству, а это, может быть, одна из страшных, объективно развивающихся пружин нашей истории, от которой мы никуда не можем деться. И дело здесь не в границах, а в том, что происходит в каждом конкретном индивиде, кому он знаково более принадлежит — Востоку или Западу, или он болтается между тем и другим. Андрей был глубоко русским человеком, русским интеллигентом, русским философом, своеобразным русским мыслителем. Его кино — это кино, которое из чисто национального созрело себя в общечеловеческом, в общемировом масштабе,

кино, прогнозирующее будущую мировую катастрофу, — увязывается у Тарковского с болью за его собственную родину, за то место, где он родился.

...Когда Андрею что-то нравилось, он употреблял слово, значение которого я не знаю, слово из двух букв — «ню»... Но это не «обнаженная натура». Для Тарковского «ню» означало тайну, что-то сокровенное. А еще когда он был в полном восторге от чего-либо, тогда говорил: «Это такой сыр!..» И делал жест — пальцы к носу, будто нюхал что-то с восхищением!

...На квартире у Михалковых Андрон читал «Рублева»... Я был на этом первом чтении и помню оглушающее впечатление от этого чтения.

...Мне вообще интересна несценичная литература, поэтому превращение радиопьесы Эрланда Юсефсона «Летняя ночь. Швеция» в сценическое действие меня жутко впечатляет. Эта вещь в ряду тех вещей, которые я раньше пытался делать, мне кажется... На сцене должна быть Швеция Стриндберга и Бергмана, которую растревожит, расшевелит Россия Тарковского.

...Для меня важна чувственная сторона, если пьеса меня заряжает, то дальше я, пытаюсь распознать тот или иной материал, начинаю копаться в нем, для себя что-то находя... Это будет езда в незнаемое, на остров Готланд — и мы все там замерзнем в летнюю ночь.

...Мне не хочется делать спектакль напрямую об Андрее Тарковском — ни в коем случае. Это не биографический жанр — здесь миры Андрея опрокинуты на сознание чужих ему людей, людей умных, добрых, чувствительных. Когда эти миры его искусства, его русской духовности опрокидываются на миры западного мирознания, тогда возникает вот этот конфликт, вот эта драма, которая не может иметь конца... Бесконечный трагический финал...

...Мысль Тарковского о том, что «натурализм — отец поэзии», меня — человека с театральным сознанием — повергла, помнится, в некоторый шок, потому что я-то всегда в театре ратовал за какую-то знаковость, условность, метафоричность в соединении с психологией. Его же эстетика отвергала «символятину» — он очень точно знал, где проходит граница между символом и «символятиной». Знаковое выражение образа было для него очень важно, но форма выражения этого знака всегда должна была быть натуральной. Его теории, что кино есть воспроизведенное, ускользающее время, была необходима тотальная натура. Поэтому он ниспровергал Эйзенштейна. Он смаковал слова Довженко об Эйзенштейне — об «Александре Невском» — «опера днем». Опера имеется в виду как нечто антинатуральное, вампучное, фэнтези. Поэтому, конечно же, возникал скандал с горящей коровой на его съемках. Я у него учился. Для меня, к примеру, урок — использование музыки. Точнее, опасность музыки в безусловном режиме драмы. Музыка, возникающая из натуральных звуков... Как шумовое проявление реальности. Как достичь правды? Все советское кино до Тарковского строилось на вампуке, на фальши, на вранье... Герман не мог бы возникнуть без Тарковского.

...Сюрреализм как течение в искусстве оказал на Тарковского колоссальное влияние... Но кое-где, в рамках сюрреализма, Тарковскому приходилось обрубать свою фантазию, чтобы остаться в рамках гиперреализма, хотя мышление все время выводило его к сюрреалистическим ходам и метафорам. Особенно когда он начал снимать фильмы, относящиеся к научной фантастике... Эстетизация жизни — самое главное — то, что взорвало эстетику советского кино и повлияло на театр (что такое «новая волна» в драматургии?). Ведь в наши дни театр отказался от театра, от достоинств зрелища и зрелищности и занялся самоуничтожени-

ем, подчиняя все воспроизведению быта, воспроизведению реальности в формах самой реальности, в формах самой жизни. Чернуха — чепуха. Не в чернухе дело. Петрушевская сейчас пошла тем путем, который тогда уже проповедовал Андрей. Театр стал кинематографичен, потому что, как сказал поэт, «жизнь моя — кинематограф, черно-белое кино».

...Тем не менее все лучшее в глобальном зрелищном аттракционном плане Андрей взял у Эйзенштейна. Он не отвергал всего Эйзенштейна. Другое дело, что он отказался от рваного монтажа, от ракурса, дававшего значение предмету, попавшему в кадр. Он не давал авторскую версию того, что мы должны рассматривать. Экран должен быть документальным. Мы должны быть уверены в том, что Андрей Рублев был такой, каким его играет Солоницын, что смола, которую запикивают в рот Никулину, — настоящая. Тогда возникает чувственный нагрев, желание прекратить все это. Мы начинаем ощущать ужасную правду жизни физиологически... Когда я делал «Историю лошади», несмотря на то что там, конечно, метафорический ход, я понимал, что без натуралистического языка не обойтись. Это, смею предположить, влияние Тарковского, но не художника (я пользовался совсем другими приемами), а мыслителя, который пробовал распознать, что же такое настоящий художественный образ правды, а что такое вранье искусства или искусство вранья.

I

Мне уже приходилось писать об Андрее Тарковском. Но в разговоре об искусстве нет окончательных истин. Случай заставил меня пересмотреть свои старые впечатления, и я почувствовал семь фильмов как семь глав одной серии. Насквозь субъективной и в то же время «трансубъективной», как сказал бы Бердяев. И в этом лирическом эпосе все главы оказались нужны — и совершенно удавшиеся, и менее удачные. Ничего нельзя отбросить. Подобно поискам Сталкера, все повороты пути режиссера ведут к одной цели. Сталкер видит, что Писатель и Профессор ничтожны, что они бесконечно далеки от «сокровенного желания», да и сам он не дорос до него, и все же не теряет надежды, идет к комнате, где может просиять свет, и ведет за собой других.

В единстве серии мальчик из «Иванова детства» сблизился с мальчиком из «Зеркала», военные приключения отодвинулись назад, а вперед вышел вопрос, с которым Иван Карамазов обратился к Богу: почему страдают дети? И как жить человеку, ранимому, как ребенок, в этом страшном мире? Частные вопросы тонут в сверхвопросе: как светиться в мире, утопающем во тьме? И Отечественная война, и XV век, и научная фантастика, и современность — только точки, в которых этот вечный вопрос выходил из глубины наружу.

Сразу за «Ивановым детством» Тарковский почувствовал, что был в России человек, знавший решение, — Анд-

рей Рублев. Время, когда жил Рублев, было не лучше нашего (это в фильме показано). И все-таки он сумел написать «Троицу», написать иконы звенигородского чина с обжигающим Спасом. Фильм «Андрей Рублев» — попытка показать, как *это вышло*. Но попытка захватывает только как замысел. Воплотить его не удалось. Режиссер все время соскальзывает на то, что ему легче понять, на обстановку, в которой Рублев жил, создает несколько ярких новелл — и не умеет войти во внутренний мир святого. Лица Андрея Рублева и Феофана Грека не складываются в моем уме с рублевскими и феофановскими ликами. Но в единстве серии неспособность впрямую подойти к тайне святости становится подступом к «Солярису».

Цельность просветленного духа метафорически представлена там планетой, где сознание родилось без распада жизни на особи, в нераздельности мирового океана. И беспомощность ученых-космонавтов, не умеющих вступить в разговор с Солярисом, — метафора неудач дробного ума подойти к тайне святости и Бога. Сознание, зарывшееся в анализ частных, неспособно мыслить Целое, неспособно (если воспользоваться языком Сент-Экзюпери) связать двойственность и дробность «Божественным узлом». Солярис отказывается вступить в разговор с учеными на их языке. Он молчаливо требует постичь его язык. Они этого не понимают и пытаются действовать силой, жесткими лучами (подобием «мозгового штурма» проблемы, требующей скорее тихого вглядывания). В ответ Солярис вызывает из их памяти то, что хотелось забыть, и мучает воспоминаниями.

Чувство вины, охватывающее космонавтов, напомнило мне «Сон смешного человека» Достоевского. Смешному человеку так же недоступно Целое Вселенной, как космонавтам целостность Соляриса. Жесткие лучи, направленные в нераздельность океанического сознания, — подобие ума,

вторгшегося в жизнь планеты, не знавшей грехопадения. Защититься планета не сумела. Но здесь сюжеты расходятся.

Оборона Соляриса напомнила мне опыт двух американских психологов лет двадцать или тридцать тому назад. Большой группе пациентов (более 200) был дан препарат LCD. Одиннадцать человек пережили вспышку внутреннего света, наподобие той, которую иногда вызывает любовь или красота; другая группа (примерно 35 или 36 человек) испытала острое чувство вины за какие-то свои поступки; этот призыв к покаянию врачи поняли как болезнь и лечили ее. Остальные — около 80% — увидели нечто вроде телевизионной рекламы, яркие образы вещей. Персонажи фильма «Солярис» принадлежат ко второй группе, с разной степенью чувствительности к мукам совести. Один кончает с собой, другой доходит до духовного сдвига, до попытки жертвенной любви. Это высшая нравственная точка героя второй группы, и фильм «Солярис» — единственный, где эта точка достигнута. Я думаю, что именно вторая группа составляет большинство среди зрителей Тарковского.

Искусство позволяет предчувствовать то, к чему человек отчасти уже расположен. Иконы Рублева захватывают тех, кто в американском опыте попал бы в первые 5%, они поразили Тарковского, но изнутри он умеет видеть и показывать только людей второй группы. Люди этой группы, смотря «Солярис» или «Зеркало», испытывают аристотелевское очищение через страдание, видят обнаженными свои проблемы и сквозь свою боль — проблески внутреннего света. Люди третьей группы способны оценить Тарковского только случайно, под влиянием какого-то потрясения. Обычно они скучают и не понимают, что снобы находятся в этой тяготе.

Между тем Тарковский блуждает вокруг тайны святости и Бога, как господин К. — в романе Кафки «Замок». И после

«Соляриса» поиски очистительного покаяния продолжают-ся в «Зеркале». Это прямое продолжение исповеди космо-навта о неспособности любить жену, любить мать. Но пере-лома в «Зеркале» нет. Я нахожу в фильме скорее аналог тер-заний героя «Подполья»: сознание своего несовершенства, неспособность исправиться и самоказнь. А вместе с тем — то, что Достоевский понял на каторге и от чего он бежал в миф о народе-богоносце: люди попроще, окружающие мяту-щегося интеллигента, только жизнеспособнее его; но в их живучести нет нравственного превосходства.

Режиссер не ищет остатки фольклорной почвы, кое-где уцелевшей, сказывается исторический опыт. Фольклор-ный *народ* в XX веке превратился в *народную массу*. Можно учиться только у одиночек, не умеющих жить, как все: у женщин, верных сердцу, странному и иногда безумному по нормам массового сознания, и у некоторых детей. В филь-ме «Зеркало» нет противостояния интеллигенции и наро-да. Ни интеллигенции, ни народа в старом смысле этих слов нет больше. Есть противостояние мужчин, у которых ум подавил духовную интуицию, и странных женщин, «пронзающих» своей хрупкой красотой. И те, и другие не народны. Голодная женщина, продающая серьги, так же да-лека от сытой женщины, покупающей серьги, как далек от военрука мальчик, поворачивающийся, по команде «Кру-гом!», на 360°, противопоставляя правде войны *свою* дет-скую правду. В обоих столкновениях с массовым человеком Тарковский на стороне чудака и чудачки.

Я встречался с «Зеркалом» не раз и всегда по-новому. Ас-социативные связи там так тонки, что легко рвутся. Иногда *одна* деталь разрушает восприятие целого. При первом про-смотре меня оттолкнула смерть героя от ангины. Показа-лось, что режиссер слишком жалеет своего двойника. Толь-ко реальная кончина Тарковского поставила сцену смерти в

ряд с предчувствиями Лермонтова и Гумилева. Но и сегодня я не могу понять, почему Лиза, оскорбив Машу, пританцовывает от радости; почему именно Лиза винит Машу за разрыв с мужем (то, что она говорит, было бы естественнее в устах мужчины, оправдывающего свое предательство); и наконец, я только в перспективе *серии* фильмов могу угадать в Маше черты Марии Тимофеевны Лебядкиной. Зрителю, видимо, приходится мириться со склонностью Тарковского вставлять захватившую его мысль в самые неподходящие уста: маленькой девочке — стихи об угрюмом огне желания, а младшему школьнику — письмо Пушкина Чаадаеву. Быть может, Тарковскому иногда хочется и высказать что-то свое, исповедальное, и скрыть исповедь.

Восприятие «Зеркала» можно сравнить со слушанием коротковолновой передачи. Чуть потеряешь волну — и начинается шум. Но если остаешься на волне, то возникает чувство расширяющихся и расширяющихся горизонтов. За историей двух поколений мужчин, повторяющих одни и те же ошибки, открывается история всей России (и не только России). Тоскуют во тьме хрупкие люди, ожидая неопалимой купины, которая покажет им дорогу из страны рабства. На каждом шагу они уступают место грубым и жадным, и даже в интимной жизни мужчины предпочитают утонченным героиням яркую чувственную силу. Атмосферы кошмара грубые не замечают, а хрупкие дрожат от страха, страх унижает их. Но интеллигентское подполье становится в «Зеркале» точкой, из которой мир смотрится без декораций: толпы рабов бредут по дорогам войны, по дорогам истории, увязая в грязи, — а потом, не сознавая своего рабства, размахивают красными книжками, требуя казни оппортунистов... То, что во втором случае это китайцы, не меняет дела. Русской массой так же манипулировали.

Начинает вырисовываться образ героя нашего времени. Маша и Наталья — только предчувствие его. Слово о юродстве не приклеивается к Маше. Для юродивой она слишком изящна и недостаточно близка к ясновидению. Маша никого за собой не поведет. Она просто отказывается от выполнения команд времени. Отказывается робко, без цветаевского взрыва гнева:

*Отказываюсь быть
В бедламе нелюдей,
Отказываюсь быть
С волками площадей...*

И все же обвинение в юродстве значимо. Оно показывает, что Тарковский искал. На фоне «Сталкера», «Ностальгии» и «Жертвоприношения» это обвинение перестает быть обвинением. Наоборот — становится меткой, сделанной ангелом, как в пророчестве Иезекииля ангел метил избранных буквой «тов» (добро). Начиная со «Сталкера», герои Тарковского — юродивые, блаженные, святые дураки.

Сравнительно с великими святыми, они стоят только на пороге святости. Но традиция принимала их в святцы. Их легче любить. В самом отрицании обыденного они ближе к нему, чем святость, парящая так высоко, что к ней и подступить трудно и непонятно, какими красками ее рисовать. Не случайно любимые герои Достоевского несовершенны в своей святости и именно несовершенством своим понятны нам и сродни нашему сердцу.

Сталкеру недоступно то, что Серафим Саровский показал Мотовилову: «стяжание Святого Духа» до преображения, до чувства физически ощутимого света, тепла и благоухания в холодную осень. До того, что можно взять кисть и краски и писать ангелов «Троицы», писать Спаса и вместишь в линии и краски уголь, который чудесным образом на-

чинает гореть в груди зрителя, созерцающего иконы. Удел Сталкера — тоска по преображению. Эта же тоска — в итальянском чудеке, завещавшем нести, укрывая от ветра, угаснувшую свечу, и в безумце «Жертвоприношения».

Однако фильмы неравноценны. В «Сталкере» само движение по «зоне» метафорично, становится притчей о внутреннем пути человека и захватывает всю авансцену (не только тех, кого видим, но и других, о ком только говорят). Остальное — где-то в тени. А в «Ностальгии» и «Жертвоприношении» искатель так же одинок, как русский режиссер в эмиграции. Он чужой и среди спокойно верующих, и среди спокойно неверующих. Его смятение ни в ком не находит отклика, и сам он ни в чем не уверен. Ум толкает к вере, а сердце не верит. Парадоксальным образом, именно в зарубежных фильмах герой Тарковского ищет спасения в «почве», в традиции обряда, или пытается выстроить новый обряд, опираясь на архетипы соития и жертвоприношения. Видимо, именно острое чувство беспочвенности толкает к почвенничеству.

Подобие неоцалимой купины встречает нас в фильмах Тарковского скорее в обычном кусте, увиденном с цветаевской интенсивностью. Картины природы иногда полны таинственной глубины. Когда в «Солярисе» дважды повторяется мотив водорослей, колеблемых струей воды, я вспоминаю закатный луч, протянутый Раскольникову, протянутый нашему уму, запутавшемуся в своих проблемах. В деревьях и травах, покорных Богу, просвечивают «божественные энергии», как назвал это Григорий Палама, просвечивает, через эти энергии, сам Бог.

*Когда б мы досмотрели до конца
Один лишь миг всей пристальностью взгляда,
То нам другого было бы не надо,
И свет вовек бы не сошел с лица.*

*Когда б в какой-то уголок земли
Взгляделись мы до сущности небесной,
То мертвые сумели бы воскреснуть,
А мы б совсем не умерать могли.*

*И дух собраться до конца готов,
Вот-вот, сейчас... Но нам до откровенья
Не достает последнего мгновенья,
И громоздится череда веков.*

З. Миркина

Последние фильмы договорили только то, что было ясно уму Тарковского и что в подсоветском тексте приходилось высказывать метафорически (что искусству иногда идет на пользу). Впрямую эту мысль можно выразить словами ап. Павла: «Где мудрец? Где книжник? Где совопросник века сего? Не превратил ли Бог мудрость мира сего в безумие?.. Но Бог избрал немудрых мира, чтобы посрамить мудрых» (1 Коринф., 1). И Сталкер открывает Писателю и Профессору заповедь, чего нельзя делать, приступая к поиску утраченной цельности. В «зону» нельзя входить с оружием (так же, как нельзя было грубо вторгаться в целостность Соляриса). И надо быть очень осторожными с фанатиками научных идей.

Впервые это открытие сделал Достоевский; поэтому он так жесток к идейным героям, гораздо жестче, чем к пьяницам и сладострастникам. В XX веке открытие несколько раз повторялось. Коржавиным: «у мужчин идеи были; мужчины мучили детей». Галичем (бойтесь того, кто знает, «как надо»). Персонаж «Жизни и судьбы» Гроссмана, Иконников, развернул перед нами целую картину истории и сделал вывод: ни один мерзавец не совершил столько зла, как фанатики идеи, рыцари *идеи* добра.

Современный мир живет в постоянном кризисе и не может обойтись без планов спасения. Но сами планы становятся лекарством, которое хуже болезни. Нужно противоядие, противовес инерции интеллекта. И противовесом становится то, что Иконников назвал дурьей, бабьей добротой. Нужно «кихотическое», донкихотское, безумное добро сердечного порыва, сказал Юрий Айхенвальд, подводя итог размышлениям диссидентов в книге «Дон Кихот на русской почве». Иначе нас может погубить размах «целенаправленного добра».

Николай Федорович Федоров когда-то определил русский государственный строй как самодержавие, ограниченное институтом юродивых. Судя по фильмам «Человек дождя» и «Форест Гамп», этот институт понадобился и в Америке. Даже если удастся показать влияние последних фильмов Тарковского, что-то вдохновило американских режиссеров на их собственной родине. И у *американского* социолога Роберта Беллы я встретил призыв: удерживать деятелей от охватывающего их трансa.

Чудак, нашедший опору в царствии, которое не от мира сего, по ту сторону идей, концепций, планов, компьютеров, Интернета, кажется безумцем, юродом. Он беззащитен, уязвим. Но Бог дает «идиотам» неотразимое обаяние. И Андрей Тарковский это обаяние чувствовал. Он сделал юрода проводником к Замку. У запертых ворот Замка творчество его останавливается.

II

Творчество Тарковского относится к широкому кругу явлений, которые Даниил Андреев назвал вестническими. Определение вестничества дается в «Розе мира», книга 10, гл. 1 (страницы в разных изданиях не совпадают):

По мере того как церковь утрачивала значение духовной водительницы общества, выдвигалась новая инстанция, на которую перелгался этот долг и которая в лице крупнейших своих представителей этот долг отчетливо сознавала.

Вестник – это тот, кто, будучи вдохновен даймоном (подобие сократовского демона-вдохновителя. – Г.П.), дает людям почувствовать сквозь образы искусства в широком смысле этого слова высшую правду и свет, льющий из других миров. Пророчество и вестничество – понятия близкие, но не совпадающие. Вестник действует только через искусство...

С другой стороны, понятие вестничества близко к понятию художественной гениальности, но не совпадает с ним. Гениальность есть высшая степень художественной одаренности, и большинство гениев были в то же время вестниками – в большей или меньшей степени, – однако далеко не все. Кроме того, многие вестники обладали не художественной гениальностью, а только талантом.

Андреев дает список вестников: «Тютчев, Лев Толстой, Достоевский, Чехов, Мусоргский, Чайковский, Суриков, позднее Врубель и Блок». Прочитав список заново, я почувствовал, что со многим не могу согласиться. И сразу же пришла в голову первая поправка: дело не только в кризисе церкви. Развивая свою мысль, Андреев вспоминал И.С. Баха, Андрея Рублева... Да и в древности откровение приходило не только к законодателям, пророкам, проповедникам. Что такое псалмы Давида, Песнь Песней, книга Экклезиаста и книга Иова? Это стихи и поэмы, которые умные левиты ввели в Священное Писание.

Христианство попыталось ограничить поток откровения, остановившись на Евангелиях и Посланиях апостолов. Но благодатное творчество продолжалось, и у Иоанна

от Креста или Ангелуса Силезиуса не было только справки, постановления Собора, примерно как у Бродского, привлеченного к суду за тунеядство, не было справки, что он поэт. И у св. Силуана не было справки, когда он написал: «Я не верю в Бога, я знаю Бога».

Если выйти за рамки иудео-христианской традиции, то в Индии вообще не было никаких справок о святости, никаких постановлений. Поэтов канонизировала память хранителей традиции. Что такое Веды индуистов? Адигрантх сикхов? Это сборники стихов. Что такое Бхагават Гита (песнь Господа) или Гита Говинда (песнь о пастухе)? Это поэмы. Новое духовное течение начиналось со стихов, потом эти стихи комментировались, возникали упанишады и даршаны (системы религиозной философии). Примерно как философия Хайдеггера, по его собственным словам, может рассматриваться как комментарий к «Дуинским элегиям» Рильке.

Мохаммеда сперва считали безумным поэтом; а потом, когда он стал законодателем, поэтическое откровение в мире ислама пробилось у суфиев. Их преследовали и казнили, но в конце концов ортодоксы примирились с суфизмом. И сегодня именно суфийская поэзия привлекает к исламу немусульман, становится неотделимой частью мировой религиозной культуры.

Организованная религия никогда не контролировала всей мистики. Мистические прорывы в творчестве поэтов так же стары, как сама религия. Но сегодня они приобрели особый смысл. Поэты, художники прорываются сквозь *атеистическую* культуру. Они свидетельствуют о реальности священного и вечного людям, для которых Бог — гипотеза, без которой легко обойтись, миф — это ложь, которой морочат дураков, и мир, освоенный умом, целиком укладывается в пространство и время. В этом пространстве и времени есть культура, есть поэзия. Для какого-то меньшинства

поэтическое, в широком смысле этого слова, заменило священное. Это то, что придает жизни смысл. Я формально относился к неверующим, но травля Пастернака, в 1958 году, была для меня кощунством и толкнула подумать, как бороться с кощунствующей властью.

В стихах я искал свою веру. В 1959 году мы вместе с Ирой Муравьевой начали составлять молитвенник интеллигента. Начали с Тютчева, наложили закладок в однотомник. Храню их до сих пор, хотя после смерти Иры почувствовал, что этих стихов мне мало, нужны какие-то другие стихи, чтобы заполнить дыру в сердце. Я по-прежнему любил Тютчева и Блока, а также Гумилева, Мандельштама, Цветаеву (которых Андреев не упомянул), но зубную боль в сердце они не залечивали, только смягчали. Задним числом прихожу к выводу, что есть вестники и вестники. Одни передают только смутное ощущение священного, дарящего жизни смысл, другие (их очень мало и в XIX, и в XX вв.) способны ответить Иову. Видимо, надо отделить вестников от «предвестников». Это первая поправка, первое уточнение концепции Даниила Андреева.

Второй вопрос: что передает вдохновение вестников? Только ли вести из миров иных? Я вполне допускаю, что существуют где-то миры, более продвинутые к духовному свету, чем наш, и к нам идут импульсы оттуда — а также из миров, еще больше погрузившихся в духовную тьму. Если можно, сидя в Москве, сосредоточиться на больном колене старушки в Нью-Йорке и подлечить ее (а такой случай я наблюдал), — то, видимо, некоторые импульсы передаются через нераздельную вечность, минуя пространство и время, и будь расстояние в несколько парсеков, оно ничего не меняет. Я готов представить себе вторую ипостась как незыблемое вечное тождество Сына Божьего, страдающего и воскресающего в пространстве и времени, и именно это

созерцать как слово, без которого «ничего не начало быть, что начало быть». Но есть еще Бог как Дух, разлитый повсюду и всюду доступный сосредоточенному взгляду.

Слова о мирах иных были сказаны Достоевским и означали у него примерно то, что Андреев назвал мирами просветления и мирами возмездия (по-старому говоря, небом и преисподней). Андреев представил себе, наряду с этим, и множество физических миров. Но живой опыт Андреева не укладывается полностью ни в то, ни в другое. Его проживание на реке Неруссе 29 июля 1931 года не открыло неземных миров, только землю — но как сияющее целое, как мир повседневного опыта, подсвеченный изнутри и преображенный. Это было взглядом на грешную землю с высоты более чем птичьего полета, когда темные подробности отступали и все слилось в сияющем единстве. Переживание описывается в «Розе мира», книга 5, глава 2; цитируется в моей книге «Страстная односторонность и бесстрашие духа», с. 284—285.

Это не весть из миров иных, это взгляд в глубину до бессмертия и вечности — здесь, теперь:

*Когда б мы досмотрели до конца
Один лишь миг всей пристальностью взгляда,
То нам другого было бы не надо,
И свет вовек бы не сошел с лица.*

*Когда б в какой-то уголок земли
Вгляделись мы до сущности небесной,
То мертвые сумели бы воскреснуть,
А мы б совсем не умирать могли...*

З. Миркина

Вестник — это поэт, музыкант, художник, сумевший доглядеть мир до Бога и передать средствами искусства свое

знание Бога (а не только надежду на это знание). Вестник не устает в небе. Он чувствует себя там, как дома. Другое дело — предвестник. Его взлеты — только проблески. Бесмертную картину проблеска нарисовал Тютчев: «эфирную струею по жилам небо протекло», и сразу затем — паденье «в утомительные сны»...

*Мы в небе скоро устает,
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем...*

Гении XIX века, названные Андреевым, — почти всегда только предвестники. А к вестникам (из тех, кого он называл) я бы отнес Рублева, Баха, с некоторыми оговорками Достоевского; и в XX веке — Тагора, Рильке, самого Андреева. Предвестники устают в небе или только тоскуют по нему и не умеют добраться; или кружатся у закрытой двери, подобно Кафке. В этом ряду я вижу и творчество Тарковского. Он сделал то, что мог, и оставил в наследство поставленную задачу. Не только перед художественными гениями и талантами, но перед каждым человеком. Ибо главное выходит за пределы искусства. Главное — не то, как высказать (многие духовные гении молчаливы или косноязычны), а само переживание, сама встреча со священным. У св. Силуана никакого мастерства не было, но он обошелся без мастерства, без искусства. И напротив: самое большое мастерство не заменяет встречи. Иногда оно прямо мешает ей: «Защита Лужина» — замечательный пример бегства от своей духовной задачи, прикрытой искусством игры в шахматы. От этой задачи нам, однако, никуда не уйти, если мы хотим сохраниться: каждый — как личность, и Россия — как ветвь мирового духовного развития.

Волкова Паола Дмитриевна – историк искусств, заслуженный деятель искусств РФ, профессор.

С 1960 по 1987 читала лекции во ВГИКе по всеобщей истории искусств и материальной культуре.

С 1979 г. на Высших курсах режиссеров и сценаристов читает лекции по теме «Изобразительное решение фильма».

С 1989 г. директор «Фонда Андрея Тарковского» в Москве. За время своей работы «Фонд» провел больше двадцати фестивалей и выставок в России и за рубежом, был инициатором и одним из создателей Дома Андрея Тарковского в Юрьевце на родине режиссера; установил надгробье Андрею на русском кладбище Сен Женевьев де Буа, где он похоронен. Это лишь немного из того, что сделал «Фонд» за время своей деятельности.

Имеет более сорока публикаций по вопросам современного искусства и отдельным проблемам, связанным с творчеством А. Тарковского.

«Арсений и Андрей» – первая монографическая книга автора.

Андрей ТАРКОВСКИЙ

Автор-составитель *П.Д. Волкова*

Редактор *О.Б. Авилова*

Художественное оформление *Д.М. Ершов*

Корректор *Н.Г. Суздалева*

По вопросам распространения
обращаться по телефонам:

(095) 378-81-11

(095) 378-84-74

(095) 378-82-62

Издательство «ЭКСМО-Пресс»,

г. Москва

ЛР ИД № 05018 от 22.03.2002 г.

Подписано в печать с готовых диапозитивов 02.02.2002 г.

Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура «Баскервиль».

Печать офсетная. Печ. л. 29. Тираж 7100 экз. Заказ № 5678

Издательский Дом «Подкова»

121108, Москва, ул. Пивченкова, 3-1.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».

143200, г. Москва, ул. Мира, 93.

ISBN 5-04-010282-8



9 785040 102822 >

Центральное место в книге, посвященной жизни и творчеству Андрея Тарковского занимают его записки «Запечатленное время», впервые публикуемые полностью. В них режиссер размышляет о проблемах времени, ритма, монтажа, о музыке и актере в кино, о своем понимании сути кинематографического творчества, пытающегося запечатлеть ускользающее время.

Кроме записок в издание вошли воспоминания первой жены Андрея Тарковского — актрисы Ирмы Рауш-Тарковской, писателя Андрея Битова, художника Михаила Ромадина и других. Здесь же читатель найдет множество редких фотографий, значительная часть которых воспроизводится впервые. Книга поможет узнать много новых подробностей жизни и творчества великого режиссера всем почитателям его таланта.

