

**АНДРЕЙ
ТАРКОВСКИЙ**

НОСТАЛЬГИЯ

СОСТАВИТЕЛЬ ПАОЛА ВОЛКОВА

ас*
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХРАНИТЕЛЬ

зебра в москва

УДК 791.43Тарковский А. А.+821.161.1-293 7Тарковский А. А.
ББК 85.374(2)6-8Тарковский А. А.
Т19

Художественное оформление Андрея Рыбакова

Издательство «Зебра Е» выражает благодарность
за содействие в издании книги:

Отделу рукописей Института русского языка и литературы
(Пушкинский Дом);

Высшим курсам сценаристов и режиссеров;

П.А. Пожигайло,
*статс-секретарю — заместителю министра культуры
и массовых коммуникаций РФ;*

Э.М. Сагалаеву,
президенту Национальной ассоциации телерадиовещателей;

Наталье Семеновой,
директору «Fashion Group»;

Светлане Сорокиной,
журналисту-телеведущей;

Елене Голушко

Тарковский, А. А.

В55 Ностальгия / Андрей Тарковский. — М.: АСТ: ХРАНИТЕЛЬ: Зебра Е,
2008. — 494, [2] с. — (Актерская книга).

ISBN 978-5-17-051170-9 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 978-5-9762-6661-2 (ООО «ХРАНИТЕЛЬ»)

ISBN 978-5-94663-584-4 (ООО «Издательство Зебра Е»)

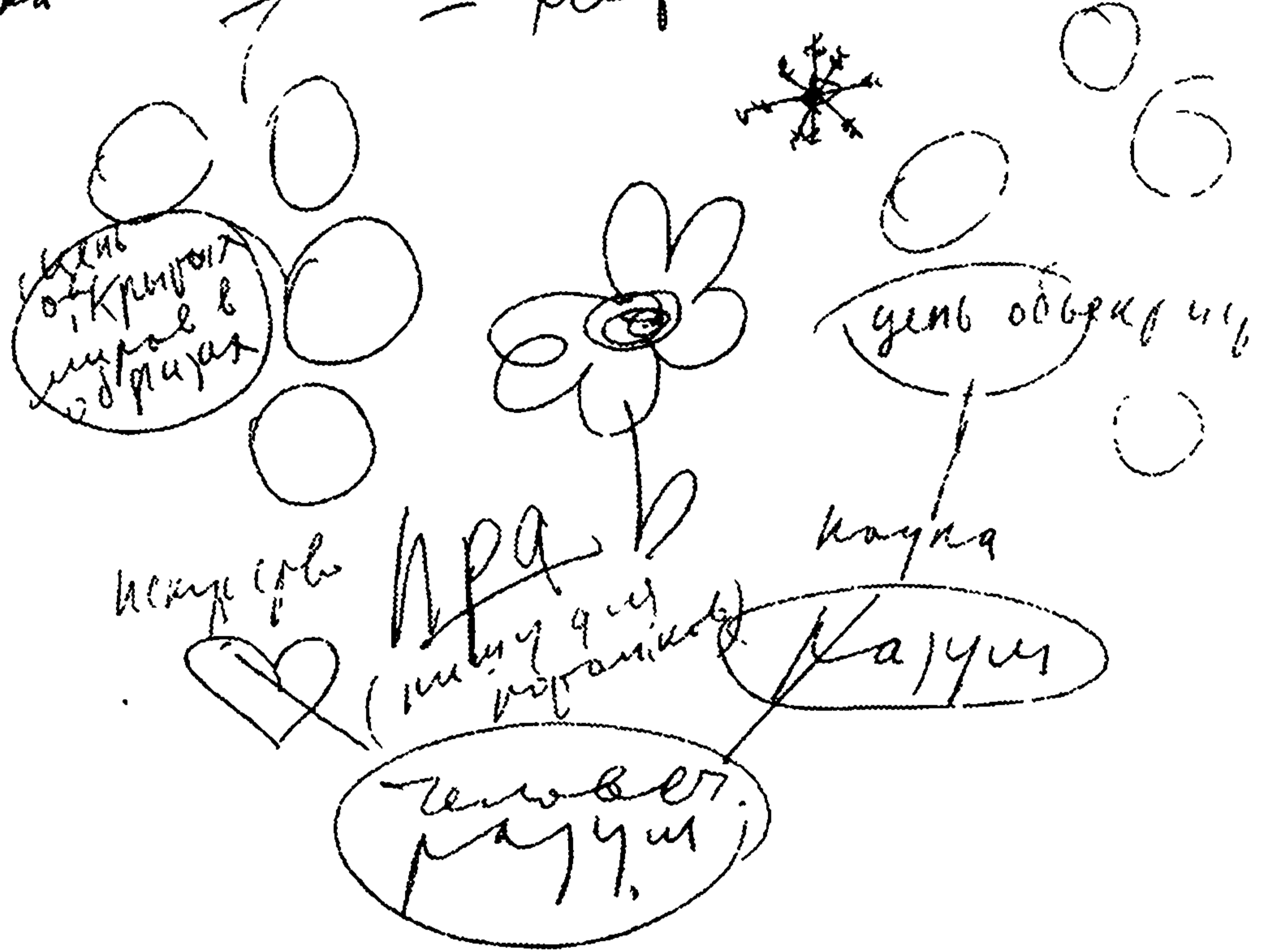
© Оформление, Рыбаков А., 2008

© ООО «Издательство Зебра Е», 2008

Страницы из дневника
 Андрея Тарковского.
 Философская графика

10
 Стена "Слова Иисуса"

А кто шок? Все слова, прощенья!
 Темная — Шелк — слова, прощенья!
 — белая — шуршащая — слова, прощенья!
 чина — А что — слова, прощенья!
 — мет.



15.11.75
 Формы
 Мобильна

Бог — это движение от небытия к бытию



29.11.75

Всё много — это движение
 и в это движение входит
 не только человек, но и природа
 и всё, что в нас есть

Всё много — это движение
 и в это движение входит
 не только человек, но и природа
 и всё, что в нас есть

Я верю в приезд
 высшего разума.
 — Амморо! Мессия! Иисус!



... Om multorum me caed
 mille hanc no hanc caed
 De tua deditio (hanc)
 ... hanc no hanc caed
 De tua deditio (hanc)
 ... hanc no hanc caed
 De tua deditio (hanc)
 ... hanc no hanc caed
 De tua deditio (hanc)

От автора-составителя

Писать или составлять книги об Андрее Тарковском — труд неблагодарный и тяжелый. Объясняется это тем, что, во-первых, как всякий гений, он больше того, что вы можете написать и уж тем более вспомнить о нем. Все, что вы пишете или говорите, не больше вас, но не вровень с Тарковским. Даже его собственные лекции, потому что его тексты — это фильмы. Фильмы же Тарковского постигаются лишь во времени, и, возможно, лет сколько-нибудь спустя будет написана книга, приближающая зрителя к тексту картины.

Во-вторых, на сегодня бесконечно затруднен доступ к информации об Андрее Арсеньевиче. Тексты, цитаты — все подконтрольно наследникам и владельцам фотографий, писем, даже случайно попавших в чьи-то руки материалов. Обладание подлинными и не очень подлинными документами, например собственными записями чего-либо прижизненного — уже в глазах обладателя бесценно.

В 1978–79 годах Андрей Арсеньевич Тарковский читал лекции и имел учеников на Высших курсах сценаристов и режиссеров. Сегодняшним почитателям хорошо бы

Н о с т а л ь г и я

вспомнить, что в 60—70-х годах Высшие курсы были единственным местом, где Андрей вел педагогическую работу, где его безмерно любили. Тогда и был заключен договор на курс лекций, прочитанный специально для студентов Высших курсов.

Стол перед ним был заставлен микрофонами. Но случилось невероятное... Лекции, принадлежавшие самим Курсам, таинственно и бесследно исчезли. Остались, насколько нам пока известно, записи ученика и друга Тарковского кинорежиссера Константина Лопушанского в редакции Марианны Чугуновой. Несколько лекций были напечатаны журналом «Искусство кино». Их мы и воспроизводим в этой книге. Благодарим и Константина Лопушанского, и Даниила Дондуря, главного редактора журнала.

Среди фотографий, размещенных в книге, есть уникальные фото последних месяцев жизни Тарковского, сделанные Ирэн Браун — вторым режиссером постановки «Бориса Годунова» в Ковент-Гарден, подаренные ею нам. Также использованы фотографии из альманаха «Дух огня», принадлежащие режиссеру Сергею Соловьеву, и фотографии фотохудожника Валерия Плотникова. Все собрано по крупицам.

Время идет. Появляется новый читатель. Потребность в информации об Андрее Тарковском очень велика. И мы надеемся, что наш труд будет нужен и интересен.

*Паола Волкова,
историк искусств,
заслуженный деятель искусств РФ,
профессор*

Глава первая
ПРЕДАНИЯ И БЫЛЬ
РОДОСЛОВИЯ ТАРКОВСКИХ,
ИЛИ РОДОСЛОВНАЯ КАК
МИФ.

«Высокий дом, широкий двор
Седой Гудал себе построил»

М. Лермонтов

«Там я жил над ручьем»

*А. Тарковский.
Дагестан»*

— Видите — растет дуб?.. Вон там, огромный... Прекрасный собеседник для Вас: ему тоже лет пятьсот...

— Уже пятьсот? Боже! Я ведь помню его еще желудем...*

Пушкин на вопрос К.Ф. Рылеева: «Тебе ли чваниться пятисотлетним дворянством?» — отвечает: «Ты сердишься за то, что я чванюсь 600-летним дворянством (NB. Мое дворянство старее)».

Нас интересует родословие, память о наших истоках и тот путь, который прошли предки, чтобы стать в результате нами. Это всегда волнующе, таинственно, сказочно. Предание лежит в основе любой истории и любого родоначалия.

Пушкин возводит свой род к XIII веку, а своих предков к сподвижникам князя Александра Невского, к некоему Раче. В стихотворении «Моя родословная» называет имя легендарного основателя:

* Григорий Горин. Антология. М., Экспо-Пресс, 2000, с. 463.

Мой предок Рача мышцей бранной
Святому Невскому служил*.

«Мы ведем свой род от прусского выходца Радши или Рача (мужа честна, говорит летописец, т. е. знатного, благородного), выехавшего в Россию во времена княжества Св. Александра Ярославовича Невского. От него произошли Мусины, Бобрищевы, Мятлевы... Имя предков моих встречается поминутно в нашей истории»**.

Для Пушкина история его родословной была очень важна. Эти «преданья милой старины» волновали его не как «чванливого» дворянина, но как художника, гения, чья память, чье сознание хранило все тени прошлого, взрывалось ими в творчестве. Особенно интересовался и гордился поэт своими «черными предками» Ганнибалами. Ими была полна его память и его кровь. Тем не менее историк литературы С.Б. Веселовский в работе «Род и предки Пушкина» замечает: «Переходя из уст в уста, родословные предания деформировались. Самым слабым местом этих “творимых легенд” были смещения хронологических вех и контаминация разновременных лиц и событий». Это последнее замечание особенно важно для основного предмета нашего повествования, т. е. легендарной и документальной истории рода Тарковских. Ибо любая история есть и мифология, и документ фактический.

Что до Пушкина, то главным источником для него стало родословное дерево, составленное дядюшкой Василием Львовичем Пушкиным, которое было представлено только в 1799 году для внесения его в «Общий гербовник дворянских родов».

* Цитируется по книге «Легенды и мифы о Пушкине». Сб. статей. С.-Петербург, «Академический проект», 1999.

** А.С. Пушкин. Собр. соч. в 6 томах, т. 6, с. 404.

Граф Лев Николаевич Толстой, любопытствуя о первом графе Толстом, считал им Ивана, соловецкого ссыльного сидельца. Он хотел писать о нем роман. Но первым графом оказался выдающийся человек, сподвижник Петра I — его тезка — Петр Толстой, стрелецкий сын, прощенный самодержцем. Толстой, тончайшего ума просвещенный вельможа, был одновременно создателем петровского пыточного застенка и ловчим царевича Алексея, за что и пожалован графством, а также и немалыми богатствами, экспроприированными у казненных по «Делу царевича Алексея». Граф Петр Толстой со своим сыном и секретарем Иваном был первым политическим заключенным в Соловки при Меншиковском бунте. Петр был типичным для своего времени человеком двойной морали. Обнаружив сей желудь своего дерева, Лев Николаевич как-то охладел к написанию родословного романа, хотя Иван Петрович Толстой, в отличие от своего отца, был личностью действительно близкой толстовскому духу.

«История умственного и общественного развития России едва ли может быть нами понята без частной истории семей». Эта мысль писателя Ивана Аксакова — исчерпывающая формула нашей задачи. Особенно если развернуть ее зеркально. История частной семьи (или рода) как история (или зеркало) умственного и общественного развития России. Притом наблюдение Аксакова можно отнести не только к исторически длительному роду, но и к любой семье, дальше бабушки никого не помнящей. Инфраструктура не имеет значения в определении Аксакова. Но имеет значение контекст, вписанность в духовно-культурные, исторические рамки времени, так сказать, антология: личность, семья, род — или наоборот: род, семья, личность.

Род Тарковских древний. Но вряд ли он сегодня интересовал бы нас, если бы не два его представителя. Поэт

Арсений и его сын кинорежиссер Андрей. Это они своими именами, своими усилиями в культуре поднимают на поверхность Атлантиду своего рода. «Я ветвь меньшая от ствола России», — вторит Аксакову или Пушкину Арсений Александрович. Его имя, имя его рода действительно часть ствола России — и какая часть! Имя Тарковских носили кумыкские шамхалы — российские аристократы — российские социал-демократы — советская интеллигенция. Вот она история умственного и общественного развития России.

Александр Сергеевич Пушкин жил в гербовной дворянской России. Он гордился всеми своими Ганнибалами, выходцами из неметчины Рачами, русским служивым и бунтарским боярством. Впрочем, как и все его современники.

Арсений Александрович Тарковский публичного обсуждения вопроса о своем происхождении не любил. Помните, как Маяковский в стихотворении, посвященном Пушкину, пишет о Дантесе: «Мы бы его спросили — А ваши кто родители? — Чем вы занимались до семнадцатого года?»? Вот он роковой вопрос советского времени. В «Автобиографии» Арсений Тарковский написал: «Родился в Кировограде (б. Елисаветград) в 1907 г. в семье старого революционера, члена партии «Народная воля», подвергавшегося в 80-е и 90-е годы прошлого века преследованию со стороны царского правительства». Это правда лишь «ближнего круга» и скорее узкая, частично биографическая в отношении отца, о жизни которого в дальнейшем мы расскажем подробнее.

В журнале «Эхо Кавказа» (№ 1 за 1996 г., с. 57), в статье «Из рода Тарковских», приводится автором статьи Аджаяевым некий разговор, о котором рассказал Кайсын Кулиев. Кайсын Кулиев, дагестанский советский поэт, родился, жил и вырос в Дагестане и писал на родном языке. Арсений Тарковский родился и вырос на Украине,

жил в Москве и писал только на русском языке, т. е. был исключительно русским поэтом.

Арсений Александрович на вопрос Кулиева о его родословной и его корнях сказал:

— Да, я по отцу из рода кумыкских шамхалов.

— Так зачем же ты это скрывал до сих пор?

— Если бы об этом узнал Берия, разве оставил бы он меня в живых?

Дело, конечно, не в дагестанских корнях, а в родословной, «кумыкских шамхалах», т. е. высшей феодальной знати, да еще значении этих шамхалов в истории Кавказа, их воинственной и культурной истории.

На фотографии, подаренной 3 ноября 1984 года кумыкам Б. Гамринской и А. Кадырову, Арсений Александрович написал: «Моим дорогим сородичам в память о моих далеких предках.

Желаю Вам Большого Добра.

А. Тарковский».

Мы не говорим о многочисленных устных свидетельствах близких к Тарковским людей да и самого Арсения. Выступая во ВГИКе перед студенческой аудиторией после смерти Андрея Арсеньевича, он подробно останавливался на вопросе о родовой связи с Тарковскими шамхалами.

Дочь поэта Арсения Александровича Тарковского, Марина Арсеньевна, не любит предания о кумыкском шамхальстве. В своей книге «Осколки зеркала» (изд. «Дедалус», 1999) пишет, что корни родословной уходят в Польшу. Но при этом: «Дедушке кто-то предлагал унаследовать бесхозные табуны и серебряные копи шамхалов Тарковских в Дагестане. Отсюда возникла версия о кавказском происхождении рода» (с. 8). Генеалогическое древо Тарковских, написанное на пергаменте и оставшееся после смерти «папиной матери», потерялось. Родословная по-

теряна, а табуны и копи все-таки почему-то предлагались, Собирая исторические сведения о шамхалах Тарковских, мы пользовались многими источниками: работами Шапи Казиева, в частности его уникальным трудом — книгой «Шамиль» («Эхо Кавказа»); материалами, представленными Институтом литературы и языка РАН в Махачкале; исследованием «О древнем и знаменитом роде Тарковских»; сборником сведений о кавказских горцах (вып. I, Тифлис 1868, переизданный в Москве в 1992); книгой Б. Аджаматова «Шамхалы Тарковские» (Махачкала, 1999) и многими другими.

Информация бывает противоречивой, но это трудности работы с материалом в процессе его изучения. Имеешь ли дело с отдаленностью или близлежанием — единственно правильную версию установить все равно сложно. Может быть, внуков или правнуков Арсения и Андрея серьезно начнет интересовать история их рода: талантливая, величественная и трагическая, особенно в свете «кавказской проблемы и России» начала XXI века.

Профессор Абдулхаким Аджиев сообщил нам о популярной легенде происхождения рода, восходящего к пророку Мухаммеду. «Эту популярную легенду знали, ссылаясь на нее, Арсений и Андрей Тарковские». «Однако исследования последних лет, — пишет далее Аджиев, — делают предпочтительным возведение истоков этого рода к хазарскому периоду. Столица Хазарии Семиизер располагалась на территории нынешней Махачкалы, где находятся выше Тарки».

Но есть и версия о том, что в образовании кумыкского народа основную роль сыграли половецкие племена кипчаков, расселившиеся в середине XI века в Кумыкской впадине Прикаспийского Дагестана. Средневековая генеалогия династии шамхалов Тарковских, по сведениям сборника о кавказских горцах, датируется XIII–XIV веками, т. е. не старше пушкинского Рачи. Как это всегда

таинственно, любое зарождение имени, завязь истории, имеющая продолжение. Династия Пушкиных-Ганнибалов дала миру Александра Сергеевича. Этого достаточно.

Шамхалы Тарковские испокон веку были военно-феодалной знатью, что не мешало им разводить скакунов, снабжая племенем породистых, привыкших к горным тропам коней Нагорный Дагестан. Как и повсюду в Дагестане, кумыки изготовляли сукна, ковры, керамику, работали по дереву и металлу, добывали нефть. Делали оружие и торговали им. Одним словом, были богаты, надменны, характер имели дурной. Письменное же упоминание о них в русских источниках относится к XVI веку.

Известно, что грузинский царь Александр сильно жаловался русскому царю Федору Иоанновичу на набеги горцев и шамхала Тарковского в частности. И царь, мечтавший о присоединении Грузии к России, решил наказать крупного дагестанского шамхала (князя) Тарковского и отдать его земли Александру. Для чего весной 1594 года снарядил войско во главе с боярином Хворостининым. После долгих приключений при помощи казаков столица шамхальства, а также личная резиденция Тарковских Параул была взята штурмом. В 1604 году история повторилась. Тогда на Дагестан пошел Борис Годунов, а во главе войска стоял прославленный победами над крымцами, нагайцами и литовцами знаменитый воевода Иван Бутурлин. На этот раз он с десяти тысячным отрядом разрушил сердце шамхалата Тарки, но Тарковский шамхал призвал на помощь горцев со всего Дагестана. На этой войне погиб сын Бутурлина Федор.

Шамхалы Тарковские играли большую роль в феодальной истории русско-кавказской политики, были властны, богаты хитры и достаточно жестоки.

В 1722 году походом на Каспий выступил Петр I. Каспий он называл «морем без хозяина». В Дагестане его встречали по-разному. Но с почётом, понимая всю бессмысленность

сопротивления, встретил Петра шамхал Тарковский. Он преподнес Петру богатые дары, за что и сам был обласкан многочисленными почестями. Речь тогда шла даже о присоединении к России. В том же походе Петр заложил крепость «Стан Петра» — предтечу современной Махачкалы.

Политическое значение такого события, как союз России с кумыками предгорного Дагестана, было столь велико, что и спустя сто лет после военный художник, автор прославленных панорам Франц Рубо запечатлел его в большой живописной композиции «Шамхал Тарковский встречает Петра I». Со свойственной Рубо документальной тщательностью изображены всякие детали и подробности этой встречи: ландшафт, большие дома-сакли, костюмы кумыков и обмундирование солдат. Шамхал одет в белый бешмет и черную папаху, ноги обуты в сапожки, в руках большое золотое блюдо. Вокруг сыновья, родственники, наибы. Семьи были большие, сыновей много. Тарковские, по сведениям РАН в Махачкале, представляли наследственных шамхалов, феодальных владык, возглавляющих Тукхум, т. е. военно-экономическое объединение. Итак, союз с Петром заключен, крепость заложена.

Однако история взаимоотношений Петра I и Тарковских просто не кончилась. Существует две версии. Первая заключается в том, что во время персидского похода и братания с Адиль-Гиреем Тарковским Петр взял к себе одного из его сыновей как залог союза. Была у него такая слабость, создавать вокруг себя империю в миниатюре — по одному от сыновей знатных родов завоеванных провинций. Так сказать, вариации на тему Арапа Абрама Ганнибала. Разумеется, Петр всех крестил, определял в Пажеский корпус, женил, давал назначения. Возможно, этот залог дружбы Адиль-Гирея Тарковского и стал родоначальником елисаветградских Тарковских.

Адиль-Гирей был гостеприимен. Он принимал Екатерину I, князя Волконского и многих других. Объятия же

с Петром для самого Адиль-Гирея кончились печально. Кто-то кого-то обманул. Как будто при строительстве крепости «Стан Петра» на земле Тарковского тот оказал сопротивление и был заточен, а затем «почетный пленник», как его называли, был сослан на Кольский полуостров. Дальнейшая его судьба неизвестна. Это версия вторая.

Но только оттого, что Екатерина I с Меншиковым сослали в Соловки обоих Толстых, род не прекратился. То же можно сказать о Тарковских. Тема подлежит дальнейшему исследованию. И снова можно посетовать на то, что этим никто не занимается.

Рассказанное не сказка, а присказка. Историческая легенда, правда-ложь еще впереди.

Благодаря договору 1723 года Россия получила Каспий и море обрело хозяина. Была составлена и первая карта Каспия, участие в составлении которой принимали культурные шамхалы Тарковские.

Уровень культуры этих людей был действительно очень высок. Носители древних традиций, они были искусными строителями гражданских и военных сооружений. «Их искусство сделало бы честь европейскому инженеру», — писал в донесении генерал Головин. Без всякой натяжки можем сказать, что кумыки Тарковские были и самостоятельными участниками большой политики, и деятелями культуры. Кстати, та карта Каспия оказалась столь значимой для науки, что Петр был избран за этот труд почетным членом Парижской академии наук!

К шахско-шамхальской линии семьи Адиль-Гирея принадлежал в XVII веке Асхар-Алхас Тарковский — правитель Эривана и Ширвана, полководец Ахметдин-Джингул Тарковский, победитель иранского шаха Надира. Но главное, родным братом Адиль-Гирея был великий поэт и просветитель Али Хан Валех Тарковский (1710–1756), составитель антологии «Сад поэтов», где собраны произведения и биографии 2594 поэтов и ученых Востока.

Прошло сто лет. История продолжается. Ни мира, ни покоя. В 1821 году генерал Ермолов утверждает русскую власть в шамхальстве, закладывая вблизи Тарков крепость Бурную. Генерал Ермолов пишет донесение относительно полного усмирения горцев в результате операции, проводимой с генералом Пестелем. Тарковские, как мы знаем, вновь на стороне России: «Часть его владений (султана Ахмедхана Аварского) обратил я... в пользу шамхала Тарковского»...

С 1830 или 1834 года, когда начинается движение Шамиля, шамхал Тарковский Абу-Муслим в чине генерал-майора царской службы воюет на стороне России. Этому предшествовали различные события: одно романтическое, другое — политическое, третье — религиозное.

Грузинскому князю Аслан-хану было нанесено смертельное оскорбление: обещанную его сыну девушку отдали в дом шамхала Тарковского. Абу-Муслим девушку не вернул, а забрал ее в свой «двор жен». Такие шутки не прощаются. Это были игры и страсти шекспировского накала.

Шамхал тем временем принимает христианство и переходит на службу к Николаю I, получив чин генерала и право для сыновей и потомков на все времена иметь привилегии русской аристократии, включая обучение в Кадетском корпусе. Составитель книги «Родовые прозвания и титулы в России и слияние иноземцев с русскими» Е.П. Карнович пишет: «Затем от императора Николая получили: камер-паж султан Сагиб-Гирей-Ченгис, как старший сын умершего султана внутренней Киргизской орды; по смерти его княжеский титул перешел к его младшему брату; — и шамхал Тарковский, которому был предоставлен титул княжеский по праву первородства»*. Много

* Е.П. Карнович «Родовые прозвания и титулы в России». С.-Петербург, изд. Суворина, 1886, с. 189.

Глава первая

интересного можно узнать из этой книги, в частности и то, что одновременно княжеский титул был пожалован статс-даме графине Ливен, графу Витору Кочубей и т. д.

Бравый дагестанский генерал русской армии князь Тарковский был, по сведениям архивных источников, предоставленным нам из Махачкалы Институтом языка и литературы, настоящим высокообразованным представителем российской аристократии. Политический деятель, входивший в круг поэта Ахундова, Ал. Бестужева-Марлинского, легендарного князя Барятинского, боевого генерала Граббе, под началом которого служил и, по слухам, даже Александра Дюма. Он был женат первым браком на азербайджанской поэтессе, певице и переводчице Натаван. Второй брак связал его с европейской культурой.

На стороне России под командованием генерала Граббе шамхал князь Тарковский воевал с Шамилем, участвовал в битве при Аргвани и штурме Ахульго. Он был боевым генералом и завершил войну в должности флигель-адъютанта, отмеченный наградами. Художник Г. Гагарин вместе с Т. Горшельдом и Рубо в своих рисунках оставили многочисленные свидетельства событий той войны. Среди особо ценных для нас рисунков портрет шамхала Тарковского, уже князя, генерала русской армии. Он одет богато. В белой шерстяной черкеске с гозырями, на кожаном наборном поясе кинжал, шашки, нагайка. На нем суконные желто-алые штаны и мягкие сапожки. Генерал Тарковский одет в национальную одежду, но пострижен, побрит (без бороды) с красивыми усами. Одним словом, щеголь николаевской эпохи. Тогда русские офицеры часто носили кавказские одежды. Такая мода была укоренена в русской армии, воевавшей на Кавказе.

Образ Тарковских собирается из дошедших до нас мизерных сведений периода полуполюгендарной истории до принятия православия в начале XIX века и после, когда кумские шамхалы становятся российскими князьями,

военными и служивыми дворянами государства Российского.

Между прочим, наряду с властностью, отвагой и независимостью, талантливостью и высокой культурой современники отмечали жестокость кумыкских шамхалов. «Насилие вызывало у Шамиля отвращение, никогда не было нормой его политики и проявлялось только в ответ на еще большее насилие. Шамиль мог смягчить наказание и никогда не поступал жестоко, чем требовали законы шариата. В феодальных владениях, на глазах царских властей совершались куда более жестокие наказания. Ханы Аварии сбрасывали неугодных с высокой скалы в реку. Аслан-хан Кюринский выменивал дочерей провинившихся крестьян на лошадей. Шамхал Тарковский приказывал выкалывать глаза, отрезать уши».

Все, конечно, может быть. Вопрос в том, кто пишет историю. Куда повернут магический кристалл.

Могущественный некогда род раскололся на несколько ветвей. Одна из них остается по сей день в Дагестане. Другая — дает бурное новое цветение в Елисаветграде на Украине. О других мы просто не знаем.

Мы не знаем и самого главного: содержания того пергамента, который был утерян. Его хорошо знал Арсений Александрович. Утрата таинственная, так как не в правилах Арсения Тарковского было выбрасывать семейные реликвии, о чем красноречиво свидетельствует его собственный архив.

Гасан Оразаев, кандидат исторических наук Института истории, археологии и этнографии ДАН, и Абдул-хаким Аджиев, доктор филологических наук того же ДАН, предоставили нам составленные в 1992 году свои версии родословной, не идентифицированные ни с русскими именами по мужской линии, ни с историческими данными. Относительно деда Арсения Александровича Карла Матвеевича Тарковского не дает разъяснений

и книга Марины Тарковской «Осколки зеркала». Это слабое звено на линии перехода Тарки — Елисаветград. Слабое, но небезнадежное. Ведь этим никто до сих пор не занимался.

На кладбище в Тарках сохранились заброшенные прекрасные и печальные резные надгробные стелы предков с надписями на арабском языке.

«Разве гадал я тогда,
Что в последний раз
Читаю арабские буквы на камнях
горделивой земли».

Арсений Тарковский. «Дагестан»

Когда тогда? В 1938 году, всего вероятнее. Поэт Дагестана Аткай Аджаматов, хорошо знавший Тарковского, вспоминает, что, когда жители Тарков узнали о приезде Арсения Александровича, старцы пришли в гостиницу «Дагестан». Они постучали в дверь, вошли и встали перед ним по обычаю на колени для традиционного приветствия князя. Подчеркиваем, это был 1938 год. «Арсений взял с собой нужные рукописи и вернулся к себе домой в Москву», — пишет Аткай Аджаматов. Можно понять.

Историческая и легендарная история династии кумыкских шамхалов не оборвалась, она имеет странный отзвук.

В газете «Русская мысль» от 24.02 — 1.03.2000 опубликована статья, которую мы приводим целиком вместе с фотографией. Это голос из прошлого — в Никуда.

«Хайбат Тарковская-Мухтарова
разыскивает дядю и тетю

Вот уже много лет я разыскиваю своих близких: моего родного дядю — князя Тарковского Хана, который

Н о с т а л ь г и я

уехал в 1919–1920 гг. из Дагестана во Францию (оттуда, говорят, он перебрался в Турцию, где, по слухам, жил и работал в Измире – то ли преподавал в университете, то ли работал в Госбанке), и тетю – княгиню Тарковскую Солтанат, которая тоже уехала во Францию, где и осталась вместе со своей гувернанткой Августиной. Я их единственная племянница и очень хочу узнать, как сложилась их судьба.

Мой дядя Хан – уроженец села Бойнак (Дагестан), сын князя Зубаира Тарковского, тетя Солтанат – дочь князя Шамсутдина Тарковского, племянница моего родного деда Зубаира.

Я – княгиня Тарковская-Мухтарова Хайбат, родилась в 1919 г., проживаю в г. Махачкале. Будучи ребенком, я вместе с отцом (мама умерла) была выслана в Среднюю Азию. Прожила трудную жизнь. Сейчас мне 80 лет, и кто знает, сколько мне еще осталось, а так хочется получить какое-нибудь известие о моих родных».

Хайбат Тарковская-Мухтарова по-прежнему называет себя княгиней. Она практически ровесница поэту Арсению Александровичу Тарковскому. Судьба сложилась так, что они и знать не знали и слыхом не слыхивали ничего друг о друге. Что вполне понятно, вполне объяснимо. На фотографии двое в европейских костюмах начала XX века. Они подобны листьям, гонимым по миру ветром, все тем же ветром истории.

Году в восемьдесят четвертом Андрей Тарковский приобретает в Тоскане землю и дом со старинной, сложенной из крупных блоков камня башней, типичной для средневековых крепостных построек.

Дом... Дерево... постоянные, устойчивые, сквозные мотивы, образы. Они и явь, они и сон, воспоминания, необходимость. «...Поэзия меньше всего – литература; это способ жить и умирать»... – слова Арсения Тарковского

могут быть эпиграфом к любому фильму и всей жизни его сына Андрея.

Мы хорошо знаем, «памятей» бывает много: бытовая, интеллектуальная, историко-культурная. Память воспоминаний. Память снов. Совесть — это тоже род памяти. Поскольку память — часть нашего сознания.

Дом-крепость на горе в Сан-Григорио не только осуществленная мечта Андрея о собственном прочном доме. Дом в Сан-Григорио, вероятно, бессознательный выбор памяти, сознательно, вполне логично аргументированный.

«И хлеба земного
Отведав, прийти
В свечение слова
К началу пути».

*Арсений Тарковский.
«Белый день», 1998*

Пройти путь жизни — значит вернуться к ее истоку. Так мыслили и Велимир Хлебников, и мудрецы античности и Востока.

К началу пути, к истоку... Дом в Сан-Григорио — зыбкий отпечаток старинного негатива дагестанского обиталища Параул. До Тосканы, и в жизни, и в фильмах, в воспоминаниях и снах был дом совсем иной.

Дом Андрея в Италии — тень, которую отбрасывают воспоминания. Он также и дом «волшебной горы» Томаса Манна (в его планы входила экранизация этого романа), т. е. горы преобразования одной ипостаси бытия в другую.

Каменная башня Сан-Григорио — воплощение идеи Дома с большой буквы, под крышей которого найдется место для друзей. Судя по фильму швейцарского режиссера Эббо Дэмонта «Странствия и смерть Андрея Тарковско-

Н о с т а л ь г и я

го», замысел перестройки Дома предполагал сращивание двух идей: идеи собственного удобного жилья с некой новой идеей Форума или Академии искусства. Мы помним, как художественная память Тарковского спроецировала в фильме «Зеркало» маленький старинный волжский городок Юрьевец на картину «Охотники на снегу» Питера Брейгеля. В конце пути, на излете жизни, «тени забытых предков» опустевшего Дома вступали в права жизни иной, под крышей каменной башни Дома Тарковского в Тоскане. Увы!

Глава вторая
НА БЕРЕГАХ ИНГУЛЫ

«Я так давно родился...»

«Я ветвь меньшая от ствола России».

«Отец стоит у дороги
белый, белый день».

А. Тарковский

I

На живописных берегах реки Ингулы, притока северного Буга, в середине XVIII века повелением государыни Елизаветы возвели военный форт — Крепость св. Екатерины. Дремные заросшие берега Ингулы что твои малороссийские джунгли, заповедное место охоты на диких уток и речную рыбу.

«Качается ветер, в песке шелестит,
И все навсегда остается таким.
А где стрекоза? Улетела. А где
Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла».

По замыслу строителей крепость должна была стать форпостом, линией, укреплявшей границы Малороссии против новой Сербии. Фортеция св. Екатерины была к тому же чем-то вроде оазиса посреди степи. Еще в начале XX века и даже 20-х годов по степи кочевали цыгане, подолгу оседая табором неподалеку от города. «Я родился в степях... В тех теплых степях кровь моя и душа моя» — так написал о себе украинский писатель, житель Елисавет-

града Владимир Винниченко. В книге «Путешествие по России» академик Петербургской академии Иоган Антон Гильденштедт описывает крепость, где «наличествует 2400 жителей обоих полов». Три батальона под командой артиллерийского генерала. И далее дотошный Иоган Антон разворачивает унылую картину жизни, перечисляя дома, постройки, крытые только соломой, скотину, гусей, словом, захолустное существование. И вот за двадцать лет крепость стала городом Елисаветградом, из военного ведомства перейдя ведомству гражданскому с населением 60,5 тысячи жителей к 40-м годам XIX века. Секрет чуда был не в рекордно-скоростном размножении гарнизона, а в специальном указе о расширении пределов крепости и заселении Елисаветграда пестрым по национальному составу населением. Переселенцы Западной Украины, Польши, Болгарии, Сербии. Сюда пришли малороссы, поляки, молдаване, евреи, болгары. Город «упал» в степь на западной окраине Малороссии, подобно тому как Петербург «упал» на берега Невы. Подобно Петербургу Елисаветград строился быстро, сразу, инициативными, жаждущими жизни людьми. Но в отличие от великого чуда творения Северной Пальмиры с его имперской сословной субординацией Елисаветград был похож на пестрое лоскутное одеяло. Оно сшито из квадратиков ткани, различных узором и фактурой. И уж если «лоскутное одеяло», то и терпимость к иному способу выражения себя, его составных частей. Елисаветград был веротерпим и демократичен изначально. В этом феномене внутренний секрет города, как бы изначально заложенная его судьба и биография. Елисаветград стал городом, родившим украинский национальный театр, музыкальную культуру мирового уровня, писателей, поэтов, политических деятелей, ученых. И если поэтов, то Арсения Тарковского, если политических деятелей, то Льва Троцкого, а если музыкантов, то Генриха Нейгауза.

Глава вторая

Тарковский — православный, дворянин.

Нейгауз — лютеранин из среды потомственных музыкантов.

Троцкий — иудей, его отец научился читать только в старости.

Уже в 40-е годы XIX века в городе бурлила жизнь. Мукомольная промышленность, пивоварение, торговля хлебом на экспорт, переработка фруктов — всего не перечить. Согласно данным энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, в 40–50-х годах в городе насчитывалось шесть церквей православных, две единоверческие, лютеранская, католическая, три синагоги. Две гимназии, реальное училище, юнкерское училище. Своя метеорологическая станция. Лечебницы, богадельни, приюты. Книжных лавок — 9, городских библиотек — 3. А вот тюрьмы толком не было. И когда в 80-х годах начались аресты «народовольцев» и других вольнодумцев, оказалось, что негде ни содержать; ни вести дознание. В дальнейшем возникла и «полицейская управа», и «жандармерия», однако тюрьма появилась не сразу. Дело в том, что Елисаветграду и его жителям повезло. Город не был уездным. Уездным был Херсон. Так что настоящие тюрьмы были в Херсоне, Одессе, Харькове. Белый, утопающий в зелени каштанов и акаций, славившийся своими бахчами, садами и арбузами, «неуездный» Елисаветград несколько не походил на гоголевский Миргород с лужей посередине. Не было «лужи» ни в прямом, ни в метафизическом смысле. Быть может, в силу своей родовой истории Елисаветград и не был типичной для России провинцией. За ярко выбеленными стенами одноэтажных домов шла нормальная обывательская жизнь будней и праздников, радостей и бед. Обывательская, но не провинциальная. Ведь, в сущности, провинция никогда не была понятием чисто географическим или статистическим. Провинциальность прежде всего поня-

тие «культурное» и не постоянное. Государство — «столица» и «окраина» — координата временная. В культуре «временная». Административная столица не всегда совпадает с понятием непровинциальности, когда речь идет о культуре, искусстве.

Провинция там, где духовно-культурная жизнь обслуживает обывательский уклад, точно соответствуя рутинным представлениям, т. е. отставая от себя самой. Провинциальность в культуре всегда только региональна.

Авангардизм начинается с «еще не бывшего». А дальше вопрос: насколько обывательское большинство готово? Готовность общества Елисаветграда к своему культурному ренессансу таилась во внутреннем динамизме и напряжении его жизни, его стремлении к обучению. Елисаветград от начала 70-х годов XIX века и по 20-е годы XX века переживает культурный расцвет в полном смысле слова.

II

Дед Арсения и прадед Андрея Карл Матвеевич Тарковский — дворянин, помещик, землевладелец, товарищ генерал-губернатора, то ли основатель, то ли председатель дворянского собрания города. Он вышел в отставку в чине ротмистра и посвятил жизнь семье и общественной жизни города. Это было в позапрошлом веке. «Так давно, когда душа человека еще была бессмертна» — так примерно выразился бы Редьярд Киплинг. А Фаина Георгиевна Раневская сказала иначе: «Знаешь, мой дорогой, я так стара, что помню порядочных людей». Одним словом, это действительно было в иной цивилизации, хотя многих из героев нехитрой нашей истории можно назвать современниками.

Родословная, хранившаяся в документах семьи, таинственно исчезла. Все архивы жандармского уп-

равления города (а именно там и хранились основные архивы) также таинственно исчезли уже после революции*. Известно также, что Карл Матвеевич принимал участие в создании и организации юнкерского училища Елисаветграда. Женат на крещеной в православие Марии Каэтановне Кардасевич. Смешанные в этническом и социальном отношении браки были широко распространены, как мы упоминали, в многонациональном, пестром Елисаветграде. Карл Матвеевич – знаменитый, состоятельный, уважаемый в своем городе человек. Сколько можно судить, брак был счастливым, а семья гармоничной. У Карла Матвеевича и Марии Каэтановны было пятеро детей, но в живых осталось трое – Надежда, Вера, погодки, и с десятилетним отрывом Александр, любимец и баловень семьи. Сестры его боготворили. Звали: «Сашенька».

Александр Карлович вспоминает: «Я родился в селе Николаевке в 25 верстах от Елисаветграда. Это небольшое селение состояло из одной улицы и нашей усадьбы, стоявшей несколько поодаль, по другую сторону пруда расположилось селение Кардашевка и каменная церковь, игравшая большую роль в моем духовном развитии. Я родился не в усадьбе, а в хате на склоне к пруду, потому что наш дом еще только строился и наша семья временно занимала эту хату. Рассказывают, что во время моего рождения отца не было дома. Это было 12 июня 1907 года». Александр Карлович писал «Биографию» на склоне лет, когда жизнь была уже почти прожита. «Прошлое отходит куда-то далеко-далеко и кажется таким маленьким, точно смотришь на него с обратной стороны». Он тщательно

* Идентификацией «дагестанской» родословной и поисками недостающих звеньев мы кропотливо занимаемся, этому будет посвящена специальная публикация, поскольку мы сторонники кавказских корней рода Тарковских. И это принципиально.

отбирает слова и эпизоды. «Родился не в усадьбе, а в хате...» Помещиком уже не был, а прошел жизнь героев своего времени, нового витка духовных исканий, через искус «Народной воли».

Сыновья шамхалов растворяются в русской православной помещичьей традиции, а их сыновья — уже русская демократическая интеллигенция. Одним из них был Александр Карлович Тарковский.

В 1872 году неожиданно, в один день, холера уносит Карла Матвеевича и Марию Каэтановну. Осиротевшие Вера и Александр уходят в дом к Надежде Карловне. Вера из дома сестры выходит замуж за русского офицера полковника Вл. Дм. Ильина и уезжает по месту службы мужа.

Вера Карловна, где бы она ни была, никогда не теряла связь с сестрой и обожаемым «Сашенькой». Уже позже, когда судьба народовольца Александра Тарковского бросала его от Шлиссельбурга до Сибири Вера оказывалась рядом. Бросив семью и сына, она ездила за ним, готовила еду, носила передачи. Такие вот они были — Тарковские.

Надежда Карловна заменяет Саше мать.

Наследство Карла Матвеевича, недвижимость, какие-то деньги и более 600 десятин земли, осталось детям. По закону основным наследником считался мальчик, но Александр Карлович разделил все поровну между собой и сестрами, а труд управления взял на себя рачительный Иван Карпович Тобилевич, официальный опекун молодого Тарковского. Надежда Карловна с Иваном Карповичем поженились за год до смерти родителей. Брак был драматичным и много крови попортил родителям. Это был мезальянс. Они не были ровней. Богатая, прекрасно образованная наследница дворянина Карла Тарковского и секретарь полицейской управы Иван Тобилевич. Но не была б Надежда Карловна Тарковской, если бы не насто-

яла на своем. Очень любили они друг друга, елисаветградские Филемон и Бавкида.

В приданое Надежда Карловна получила маленькое имение, просторный одноэтажный белый дом с землей и службами.

После смерти Надежды Карловны Тобилевич назвал дом ее именем — «Хутор Надия».

Сегодня в Елисаветграде два музея, посвященные основоположникам профессионального украинского театра: «Дом-музей Марко Кропивницкого» и «Хутор Надия». Во дворе перед домом на высокой колонне бронзовый бюст классика украинской сцены — режиссера, драматурга, актера Ивана Карпенко-Кары, псевдоним того самого секретаря полицейской управы И.К.Тобилевича. Ежегодно к этому дому приезжают люди со всех сторон света*. В саду возле хутора Тобилевичи сажали именные деревья. Традиция эта продолжается и по сей день. Уже высоким стало дерево в память Александра Карловича. Под ним табличка «Олександр Тарковскі. 1862–1924».

Какое странное воздушное, без видимых реальных касаний, пересечение! Роща именных деревьев в родовом гнезде Тарковских и сквозной мотив поэзии Арсения и киноленты Андрея. Это мотив, наполненный бесконечной образной содержательностью. Знал ли Андрей Арсеньевич о той роще? Думаю, что не знал даже о «Хуторе Надия».

В коротких «Воспоминаниях для моих детей» есть такие слова Александра Карловича: «Так старое дерево, не принося цветов и плодов, трепещет последними листьями, пока топор дровосека не отнимет у него остатки жизни. Мои дорогие дети! Не забывайте своего отца;

* Выражаем благодарность директору национального театрального музея «Хутор Надия» Николаю Викторовичу Хомандюку за предоставленную нам информацию.

он так много любил вас и с любовью этой он кончит свой дни».

Много лет спустя в стихах «Когда под соснами» Арсений Тарковский напишет:

«И разве это я ищу сгоревшим ртом
Колен сухих корней, и, как во время оно,
Земля глотает кровь, и сестры Фаэтона
Преображаются и плачут янтарем».

Все, видевшие «Жертвоприношение», помнят эпиграф и эпилог фильма, тему Дерева и Малыша, — официальное посвящение сыну и поэтическое завещание нам, зрителям.

III

Музеи хранят застывшую, отшлифованную временем культурную память прошлого. Это относится к большим художественным, историко-этнографическим галереям мира, равно как и к малым, городским, местным музеям вроде «Хутора Надия» или «Мемориального музея М.Л. Кропивницкого» в Елисаветграде. Но как представить себе живую жизнь той культуры? Ту частную жизнь людей одаренных, которые становятся культурой, завораживая, втягивая в свое вихревое поле массу людей и тем самым переводя стрелки из одного времени в другое?

По решению ЮНЕСКО в 1982 году весь мир отмечал столетие Украинского национального театра.

Его основоположники — Марко Кропивницкий и Иван Карпенко-Кара — давно, уже при жизни, перешагнули границу Елисаветграда, чтобы в 1982 году стать признанными членами, так сказать, клуба «Театров мира». (Можно было бы создать такой «клуб», дав ему имя Вильяма Шекспира.)

Украинский драматический национальный театр начинался с любительского кружка, где и познакомилась Надежда Карловна с Иваном Тобилевичем. Все были молоды, талантливы, объединены общей волей к созданию театра.

Помимо репетиций собирались вечерами, читали стихи и очень много пели, аккомпанируя на всех мыслимых и немыслимых инструментах.

Первым показанным в городе спектаклем стала постановка по пьесе Карпенко-Кары «Назар Стодоля», а в 1882 году уже на сцене Елисаветградского драматического театра играли «Наталку-Полтавку» по пьесе Ивана Котляревского. «Наталка» и по сей день не сходит с репертуара, успех был оглушительный, резонанс огромный. Уже в 1886 году театр гастролировал в Петербурге. Труппа ставила драмы о судьбах простых людей и веселые оперетты, а вернее, «комиш опера», где драма и мюзикл создали новый, не существовавший до того жанровый театр. Корни театра «слез и смеха» в карнавально-ярмарочном балагане народных площадных представлений понятны и «толстым и тонким». Труппа Марко Кропивницкого — первый профессиональный музыкально-драматический театр Украины, оседлый, репертуарный. На центральной улице города, где росли красивые деревья, расположены административные здания, банк и прочее, установлены театральные тумбы с афишами. Театр стал центром городской культурной и общественной жизни, может быть, в большей мере, чем в свое время «Глобус» в Лондоне, МХАТ или Театр на Таганке в Москве.

Марко Лукич Кропивницкий — создатель театра, режиссер, выдающийся актер, писатель, поэт, певец, музыкант, педагог. Кропивницкий — единственная в своем роде личность. Если мы договоримся считать 1870–1880-е годы в Елисаветграде ренессансом, то он был героем ренессанса.

Подобные слова и сравнения могут показаться преувеличением, но ведь речь идет о сути процесса, а не о масштабе. Кропивницкий без остатка отдал все созданию театра и воспитанию актеров.

Несколько слов о труппе. Кропивницкий и Тобилевич были только лидерами, а труппой была семья Кропивницких–Тобилевичей.

Мария Карповна Садовская-Барилотти (1855–1891), глубокое, с широким диапазоном сопрано. Ведущая актриса труппы Кропивницкого. «Паночка» Лысенко, Наталка в «Наталке-Полтавке», Одарка в «Запорожце за Дунаем», комедийные роли ей удавались прекрасно. Играла в «Наймичке» Карпенко-Кары. Мария Карповна была первой профессиональной концертной исполнительницей украинского вокального репертуара: «Ой ты, птичко желтобоко», «Дивлюсь я на небо» и «Ихав козак за Дунай».

Садовский Николай Карпович (1856–1933) умер в Киеве. Написал книгу «Мои театральные воспоминания», которая очень помогает представить то далекое время, театральную жизнь, восторги публики. Город все-таки был молодым. Он играл в том же репертуаре и участвовал в 1886 году в первых гастролях театра в Москве и Петербурге, когда Россия знакомилась с театром Кропивницкого. Именно Николай Карпович ввел русский и западноевропейский репертуар на украинской сцене. Играл городничего в «Ревизоре» Н.В. Гоголя и одну из главных ролей в репертуаре «Савву Чалого» в пьесе Карпенко-Кары. Его любимая пьеса.

Вместе с братом Петром Карповичем Саксаганьским создал первое «Товарищество русско-малоросских артистов» под руководством П.К. Саксаганьского. Николай Саксаганьский — любимый актер Арсения Тарковского. Он был кумиром молодежи его поколения в Кировограде.

Саксаганьский-Тобилевич (1859–1940). В 1931 году первый стал народным артистом СССР. Был, как и все

Тобилевичи, очень красив. До того как стать актером, окончил юнкерскую школу. Кроме известного нам мало-росского репертуара играл «Отелло», «Уриеля Акосту», Генри Мора, в «Разбойниках» Шиллера.

Но вот кто был в труппе подлинной звездой — так это Мария Константиновна Заньковецкая-Адасовская (1860–1934).

Мария Заньковецкая — Ермолова Украины. Ее слава перешла границы украинской труппы Кропивницкого. Во время гастролей в Москве и Петербурге о Заньковецкой много писали. Ей поклонялись Лев Толстой и Чехов. Репин писал ее портрет. Сама Полина Стрепетова при всей сложности своего характера и ревности приглашала Марию Константиновну на столичную сцену. Она от предложения отказалась. У нее были другие задачи.

В характере и жизни Марии Константиновны крылась тайна. Благородная, образованная, женственная, застенчивая, настоящая светская дама и одновременно настоящий борец. Выступала в 1897 году на I Всероссийском съезде сценической деятельности в Москве, добилась разрешения на широкий репертуар для театра.

В 1907 году умер в Берлине Иван Карпович Тобилевич. Его тело перевезли на родину и похоронили на кладбище рядом с незабвенной Надеждой Карловной. Что-то сломалось, устало в их общей театральной жизни, образцово единой, не знавшей закулисной зависти, интриг, соперничества.

В том же, 1907 году Заньковецкая покинула Елизаветград. Вместе с Николаем Карповичем Садовским она организовала первый украинский театр в Киеве.

Совершенных форм жизни не бывает. Мир, описываемый нами, имел столь малую кривизну, что его можно назвать гармоничным. В театре никто не брезговал никакой работой: строили декорации, шили костюмы, писали и переключивали музыку. С театром много работал компози-

тор Направник. Мы забыли еще рассказать о скульпторе Миколо Вакуленко и его жене, художниках-декораторах, скульпторах, создававших кукольные персонажи пьес Кропивницкого и Кары. Вырезанных из дерева героев «комиш-опер» так любили, что требовали их «к тиражному производству» и кукольному изложению для демонстрации в ярморачном «вертепе», т. е. кукольном театре. И еще несколько слов об Олесе Вукотич, первой жене Марко Кропивницкого, странно повторившей судьбу Надежды Карловны. Она рано умерла, оставив мужу дом и двоих детей. В этом доме сегодня открыт театральный музей.

По субботам после спектаклей часто собирались большими компаниями в гостеприимном доме Тобилевичей. Ужинали, пели песни, разговаривали. Непременными участниками этих посиделок был друг Ивана Карповича доктор Михалевич, инспектор духовных училищ Лащенко, близкая дому образованная елисаветградская интеллигенция.

Надежда Карловна была превосходной профессиональной пианисткой, учившейся в частной музыкальной школе Феликса Блюменфельда. По воспоминаниям, она принимала участие в концертах дворянского собрания как исполнительница классического музыкального репертуара. В школе Блюменфельда учились молодые люди и барышни из хороших семей — дворянских, купеческих, мещанских. Все хотели дать хорошее образование детям. Этот город с 70-х годов был помешан на образовании, в том числе музыкальном.

И неудивительно. Малороссы — песняры, обладатели дивных голосов, вокальной одаренности. Они настоящие ценители песни. Партесное (многоголосное) пение из церковной музыки XVII века перешло в сложное народно-песенное исполнительство. Здесь гремучая смесь казацкой думы, лемковского диалекта в смешении,

пересечении влияний, с польской, венгерской, словацкой песней. Ярморачные воскресные и праздничные гулянья — импровизированные конкурсы «спевания» (не от слова «спиться», а от слова «спеться»), так что музыкальный профессиональный театр на Украине — дело национально-народное.

В городской елисаветградской культуре XIX века народное исполнительство столь же любимо, как и увлечение классической русской и европейской музыкой. В городе сложилось как бы два музыкальных центра. При всем своем различии они, уравнивая друг друга, создали феноменальный прецедент театрально-музыкального ренессанса, тем более что центром музыкальной жизни была большая немецко-польская семья Нейгаузов—Шимановских.

Густав Вильгельмович Нейгауз и родной брат его жены Феликс Блюменфельд открыли в Елисаветграде музыкальную школу. Школа практиковала ультрановую систему обучения фортепьянной игре. Сегодня методиками обучения никого не удивишь. Но в те времена где еще были такие музыкальные школы?

Учиться в музыкальной школе Блюменфельда означало принадлежать определенному уровню культуры. Показателей же культуры в основном два — искусство и образование.

Генрих Густавович Нейгауз (1888–1964) — знаковая фигура для отечественной культуры, искусства и образования. «Мастер Генрих конек-горбунок», — как писал Б. Пастернак. Профессор Московской государственной консерватории с 1922 года, доктор искусствоведения, народный артист РСФСР, он был создателем одной из лучших в мире фортепьянных школ. Среди его учеников Святослав Рихтер, Станислав Нейгауз и многие другие. Нейгауз был виртуозом-исполнителем фортепьянной и органной музыки и подлинным философом.

Н о с т а л ь г и я

Генрих учился в той же музыкальной школе, у своего отца Густава Вильгельмовича. Он давал концерты и гастролировал с 9-летнего возраста. В 1905 году уезжает в Берлин для продолжения образования. Но где бы он ни был, куда бы ни разворачивала его судьба, Генрих Густавович неизменно возвращался в Елисаветград. Он любил этот город и свои о нем воспоминания. Часто в компании друзей в свойственной ему обаятельно-серьезной манере рассказывал «елисаветградские истории». Неизбежно они сводились к какому-то фотографу, щеголю-донжуану.

Елисаветград был и родиной польского композитора Кароля Шимановского (1882–1937), дяди Генриха Нейгауза. Шимановский учился в музыкальной школе у Густава Нейгауза. В Елисаветграде написал и исполнял многие свои произведения: оперы, песни, музыкальные пьесы. Шимановский уехал из Елисаветграда после 1905 года.

Старшая сестра Кароля, прославленная польская певица Штефания Шимановская (сопрано) в Елисаветграде давала концерты. Братья были ее аккомпаниаторами. В Варшаве работала в оперном театре. Умерла в 1938 году. Из двух младших сестер Шимановских Зофья писала стихи. Карел на тексты стихов писал музыку. «Вокальный цикл» песен Шимановского впервые исполнялся в Елисаветграде. Концерт стал исторической вехой в городе, сравнимой лишь с премьерой «Наталки-Полтавки».

«И вот в гостинной инструмент,
И город в свете, шуме, гаме,
Как под водой на дне легенд,
Внизу остался под ногами».

Б. Пастернак. «Музыка»

Театр и музыка наполняли маленький город на окраине империи особой атмосферой, напряженной энергией художественности. Ее творцы были соединены между собой

Глава вторая

и в более тесном светском, бытовом, семейном общении. На провинциальную такая культура не похожа, хотя вышла она из провинции.

Возможно, тем щеголем-донжуаном, герой рассказов Генриха Густавовича, был елисаветградский законодатель мод, владелец популярной фотографии Вальдемар Чаховски. Это он оставил нам на память образы города того времени. Полустертые, подслеповатые фотографии возвращают нас в прошлое, в свой, растворенный во времени «золотой век».

IV

В 1874 году опекун Александра Карловича Тарковского Иван Тобилевич определил его в елисаветградское реальное училище. Реальное училище было новым учебным заведением, во главе его стоял педагог-реформатор Михаил Завадский. Как все гуманисты того времени, Завадский был бескорыстный просветитель, человек передовых идей и новой школы образования. Его авторитет был безграничен. В основу системы Завадский поставил два правила: профессиональность педагогов и уважение к ученикам. Он хорошо знал всех учеников. Постоянно, ежедневно разговаривал с каждым. Естественные предметы, точные науки и большая гуманитарная программа определяли направление школы. Французский язык преподавала дочь пианиста Блюменфельда. А историю сам Владимир Ястребов. Именно он и перевел книгу Иогана Анто́на Гильденштадта «Путешествие по России». Владимир Ястребов имеет мировое имя в изучении археологии верхнего палеолита. Он возглавлял и раскопки степи. Историк и археолог, талантливейший ученый. В реальном училище создал первый в Елисаветграде археологический музей. Соблюдая масштаб провинции 70-х годов, елисавет-

градское реальное училище можно сравнить с пушкинским Царскосельским лицеем.

Учился Александр Карлович средне. Его знали все. Фамилия не из последних. А уж характер! Говорят, характер рождается вместе с нами, скажем, кроме индивидуальных носит наследственные генетические черты. Гордый, независимый, самостоятельный и взрывной. В 6-м классе Александр был исключен из училища. За что же? Александр на уроке рисования громко, игнорируя замечания, что-то обсуждал со своим другом Евгением Чекаленко*. Несмотря на всю дипломатию Завадского, извиняться не пожелал и был исключен. Какое-то время учился дома. Это было для него хорошим временем. Он много читал, занимался языками. Через год поехал в Мелитополь, где было реальное училище с тем же примерно набором предметов. В Мелитополе сдал экзамены экстерном, с дипломом об окончании вернулся домой. Диплом давал право на дальнейшее обучение. Вместе с Евгением Чекаленко Александр поехал в Киев для поступления в университет на естественное отделение, не поступил и вернулся домой.

Затем друзья едут снова, на сей раз в Петербург, и поступают в столичный университет. Тарковский — на естественное отделение, которое через полгода покинул и вновь вернулся домой. Мятельный, драматичный, ищущий человек был Александр Карлович. Человек страстей и сердца, «с огнем в груди». Прекрасно образованный даже по меркам того времени, он знал (т. е. читал, писал, говорил) английский, французский, немецкий, итальянский, сербский, украинский языки. Владел греческим, латынью, а с 1915 года изучал древнееврейский. В доме большая библиотека, иностранную литературу читали на

* Евгений Чекаленко был другом А.К., «вхож в семью», член «Народной воли». Оставил воспоминания.

языке оригинала. Александр Карлович знал естественные науки, математику, географию. Нам сегодня, несмотря на поток информации, трудно представить, каким был образованный, думающий человек конца XIX века. Особенно в отношении круга его чтения.

Для всего поколения молодых людей среды Александра Карловича чтение было не просто времяпровождением или образованием. Писатели становились наставниками жизни. Читали Пушкина, Байрона, Виктора Гюго, Салтыкова-Щедрина, Шиллера, Шекспира, Гоголя и т. д. и т. д. На первом месте — Белинский, Писарев и особенно Николай Гаврилович Чернышевский. Вот кто был властителем дум. Рахметов же — герой, образец для подражания. Гражданская казнь и ссылка сделали Чернышевского Героем (с большой буквы), примирив с ним даже Александра Герцена. Российская государственная традиция по отношению к «инакомыслящим» изменений по сей день не претерпела. Мы умеем создавать и воспитывать героев, делить народ на «героев» и «не героев», своих и чужих. Однако, если вернуться к середине 80-х годов, в обществе шли великие процессы. Формируется особый слой русской демократической интеллигенции. Ее черты — самосознание, твердость, готовность к борьбе, любовь к родине.

Все, что происходило в обществе, наглядно прослеживается в судьбе Александра Карловича Тарковского. Запущены механизмы, связанные с контрастностью сознания. Среда образования соединяется со средой народной, изгоями, чертой оседлости. Спасение народа, борьба за демократию, по сути, и есть пафос жизни. Ни родового имущества, ни родового имени. А с другой стороны — выраженный индивидуализм, подчеркнутое чувство дворянского достоинства. Самосознание и самоанализ, острое переживание собственного несовершенства.

Таков был и Александр Карлович. Идеальное воплощение нового типа дворянина-интеллигента. А чего стоит

его ответ на допросе в Харькове о принадлежности к «Народной воле»! — «Да, имею честь принадлежать к партии “Народная воля”».

Какой понятный, естественный в контексте времени поступок — письмо Александра Карловича Виктору Гюго из тюрьмы*. Письмо написано по-французски. Мы не будем приводить текст письма. Вопрос в том, к кому с исповедью и надеждой обращается из заключения 22-летний русский дворянин из Елисаветграда. К тому, кто его поймет, поддержит, у кого через сердце прошли герои каторги и совести, кто ведает, что значит сила духовного преобразования. А главное, понимает, что значит свобода, как никто. До Виктора Гюго письмо не дошло и осело в жандармских архивах. Но для нас важна психология поступка. (По имеющимся у нас сведениям, Александр Карлович переписывался с писателем Короленко, композитором Направником.)

В 20-х годах Александр Тарковский написал бесценный по значению текст, подготовленный к публикации О. Чудновой, «Очерки революционного движения в 80-х годах в Елисаветграде», опубликованный в газете «Елисаветград» (выпуск № 9, 1992).

«Сорок лет отделяют меня от далеких восьмидесятих годов. За это время Россия пережила столько событий, столько потрясений — голод, две войны, ряд бунтов, три революции, — что впечатления от всех этих грандиозных и ярких событий тяжело легли на мою психику. Былое ушло вдаль, покрывшись какой-то дымкой, и нужно много усилий, чтобы вызвать тени прошлого. Я как пушкинский Пимен, задумавшийся над своей летописью, с грустью могу сказать:

* Письмо Виктору Гюго было обнаружено директором музея-заповедника «Хутор Надия» Николаем Викторовичем Хомандюком и было опубликовано в 1992 году в переводе на украинский язык в газете «Народное слово». По-русски полный текст напечатан в книге М.А. Тарковской «Осколки зеркала». М., 1999.

Глава вторая

“Не много лиц мне память сохранила
Не много слов доходят до меня,
А прочее погибло невозвратно”»...

Одно дело — участвовать, совсем другое дело — вспоминать. Участие — это творение собственной биографии. Воспоминание — отстранение, осмысление себя в событиях с удаленной точки, «в оценке поздней».

Как автор «Очерков революционного движения» Александр Карлович спокоен, грустен, рассудителен. Он не пишет о себе, но его участие в событиях угадывается между строк. Революционное движение в Елисаветграде 80-х годов было малочисленно, зависело от Харькова и других больших городов. Народовольческое движение носило скорее гуманитарно-гуманистическое направление, скажем образовательно-пропагандистское. Распространялся «Указатель систематического чтения». Гимназистки старших классов (в том числе гимназистка Александра Сорокина, невеста молодого Тарковского) Маркса читать не могли. От бессилия преодоления сложного текста начинали рыдать. «Члены кружка должны были работать над приобретением возможно большего количества знаний. От них требовалось знакомство не только с литературой политической, но и научной». Кстати, выдающейся личностью народовольческого кружка был Исаак Владимирович Шкловский, дядя советского писателя Виктора Шкловского, Шкловские также из Елисаветграда. Все свои произведения он подписывал псевдонимом Дионео. С ним Александр Карлович уже потом, когда Дионео уехал, состоял в длительной переписке. О террористических же актах никто не помышлял, так как руководитель, человек спокойный, находил вполне правильным, что до этого не следует допускать горячие головы юношества.

В постоянном контакте с кружком «Народная воля» находилось другое объединение — «Громада». «Громада»

Н о с т а л ь г и я

помогала народовольческому кружку деньгами и содействовала учреждению его библиотеки. Чтобы было понятно, объясним: члены «Народной воли» и «Громады» были также членами одной семьи и жили под одной крышей, сын с приемным отцом. Ядро «Громады» — Карпенко-Кара, врач Михалевич, учитель Маркович.

Арсений Александрович Тарковский вспоминает:

«Я очень хорошо помню доктора Михалевича.

С Афанасием Ивановичем Михалевичем отец был в ссылке, в Тунке. Он был сослан по делу украинских социалистов.

В мое время он был сед той сединой, которая не оставляет ни на голове, ни в бороде, ни в усах ни одного темного волоса; роста был высокого, голубоглаз, — глаза его были добры до лучеиспускания. Волосы делились пробором слева. Летом он ходил в белой широкополой кавказской шляпе, чесучовом пиджаке, с палкой. Он был врач. Он лечил меня в детстве. От него пахло чистотой, немножко лекарствами, белой булкой.

Я много болел, и мне прописывали много лекарств. Он отменял их все и лечил меня чем-то вкусным, на сиропах. Ничего, я выжил.

Афанасий Иванович был сковородист. Он почитал память старчика Григория, но религиозен, во всяком случае, слишком явно религиозен не был. А может быть, и был, но не в большей мере, чем другие наши знакомые. Отец рассказывал, что в Тунке, где они жили вместе, он будил его по ночам:

— Александр Карлович, вы спите?

— Сплю.

— Ну, спите, спите.

Еще он любил, также по ночам, играть на скрипке и петь псалмы. Учился он, кажется, в духовной семинарии.

Он был несчастен в личной судьбе. Это касается его детей; жену он очень любил, как и она его. Он женился в ссылке на крестьянке, воспитал ее, обучил грамоте. Она была очень умна, у нее глаза, казалось, видели тебя насквозь».

Помимо традиционных в России разговоров «Громаду» больше всего интересовали проблемы перевода мировой литературы на украинский язык. Это касалось не только художественной литературы, но и научной: по философии, астрономии, медицине, физике, химии и т. д. Можно сказать, что задача их в основном была просветительская.

В упомянутой статье Александр Карлович дает открытую и смелую оценку убийства Александра II, а ведь на дворе 20-е годы. «Хотя народовольцы называли это победой, но это было не более как крупная политическая ошибка, стоившая России 25 лет тягчайшей реакции и отодвинувшая дело возрождения на много лет». И далее: «...Для общества в широком смысле это был государь, воспитанник Жуковского, благородно мысливший и давший великие реформы: эмансипацию печати, хотя относительную, судебную реформу, самоуправление».

Действие, как всегда, не было равно противодействию. Последнее — несравнимо сильнее и бессмысленнее. С 1884 года начались аресты. Фамилия жандармского офицера была вполне в духе русской сатирической литературы — Дремлюга по кличке Оборванец. Начинается тюремно-ссылная страница биографии дворянина-демократа Александра Тарковского, которая продолжается до 1892 года, т. е. восемь лет. Три года по тюрьмам и пять лет ссылки в Иркутскую губернию. Невеста Александра Карловича Александра Сорокина также была арестована, но вскоре отпущена.

Есть интересная черта в истории русской тюремно-каторжанской и ссылной интеллигенции, особенно дворянской. Здесь творческое напряжение духа свободно от обязательств перед кем бы то ни было. Ты можешь опуститься до любого уровня. Вниз ступеней не считают. Но, как заметил Карл Юнг, «избранников проверяет яма». Русские ссыльные в большинстве своем несут культуру туда, куда их забрасывает судьба. Они все умеют рисовать, ци-

сать, они любопытствуют, исследуя новый мир вокруг себя, ведут деятельную переписку. Это традиция. Александр Карлович — крепкое звено такой цепи. В ссылке Тарковский продолжает образование: много читает, изучает языки.

Из ссылки он привез «Сибирские очерки», две толстые рукописные книги. Сейчас рукописи «Сибирских очерков» хранятся в архиве Пушкинского Дома в Санкт-Петербурге, переданные туда на хранение и для широкого их использования правнуком, Арсением Андреевичем Тарковским.

«Сибирские очерки» состоят из двух книг: «В гостях у Хамбо-Ламы» и «В тайге».

Александр Карлович описывает путешествие с проводником к озеру Косо-Гол вблизи Хотинского дацана. Одну из глав он называет «Настоящая Азия» (Бурятия).

Включая мельчайшие подробности, с огромным юмором (а юмор А.К. был присущ настоящий, т. е. по отношению к себе) рассказывает автор о своем знакомстве с Великим Ламой, его резиденции, обычаях, типах людей. В стиле повествования — доскональность этнографа. В описании природы тайги — знание натуралиста, естественника. Его литературный стиль можно назвать «дарвиновским», т. е. сочетание остроумной литературы с пытливостью научного наблюдения.

Почерк Александра Карловича каллиграфический, читать рукопись легко. Если возможно было бы ее издать, мы бы имели интересную (для всех без исключения) книгу, не имеющую аналога. В этом случае появился бы Александр Тарковский не как дед режиссера Андрея и отец поэта Арсения, но талантливый, самобытный писатель-путешественник, автор прозы «Путешествие к озеру Косо-Гол».

К воображаемому изданию можно бы добавить его же перевод с итальянского «Ада» Данте. Сегодня такой перевод кажется архаичным, несколько дилетантским, но, сколько известно, претензии есть даже к переводу Михаила Лазинского.

Глава вторая

В 1895 году Александр Карлович переводил итальянского поэта Кордуччи, в то время близкого ему по несколько меланхолическому настроению.

«На дни свои бывшие
Гляжу уныло я:
Порывы там благие
И вера там моя»*.

V

В 1895 году — после возвращения из ссылки. «Порывы» и та «вера» остались «там». Видимо, было грустно. Первая половина жизни почти завершилась. В дальнейшем народovolьческое прошлое всегда присутствовало в биографии и всегда по-разному. С одной стороны, мешало. Он не мог занять высоких постов, стать членом городской управы, «товарищем директора Общественного банка», где служил. Хотя в то же время был очень знаменит и пользовался уважением в обществе. Его знал весь город.

С другой стороны, когда пришли иные времена и нужны были разного рода справки, прошлое помогало. В частности, Мария Даниловна Тарковская получала пенсию 49 руб. 75 коп. за умершего мужа своего — бывшего народovolьца.

Приводим еще один любопытный документ 1923 года: «Комиссия по назначению пенсии» вынесла положительное решение, целиком аргументированное подробным изложением революционного прошлого уже слепого Александра Карловича и гибелью старшего сына Валерия в 1919 году.

* Архив А.А. Тарковского. Фонд № 830. Кор. № 16. Институт литературы и русского языка (Пушкинский Дом).

Александр Карлович был женат дважды. Первый брак был овеян романтизмом и долгой идеально-литературной историей. Гимназистка старших классов Александра Сорокина и Александр Тарковский. Александр и Александра, они любили друг друга. Она разделяла его взгляды и даже была ненадолго арестована. Влюбленные переписывались и после возвращения из ссылки поженились. Александра Андреевна родила дочь с необычным именем Леонилла. Александр Карлович служит в городском Общественном банке. Через несколько лет жена умирает, и он остается вдовцом с маленькой дочкой. Мы ничего о ней не знаем, но Марина Арсеньевна в книге «Осколки зеркала» упоминает, что Леонилла стала актрисой и что Мария Даниловна Тарковская умерла в Москве в ее доме.

По возвращении из ссылки Александр Карлович нашел город сильно изменившимся. Исчезал контраст между «хуторами» с одноэтажными белеными домами и центральной улицей. Появлялась светская городская жизнь. 90-е годы — время расцвета елисаветградского драматического театра, концертной жизни, дворянского собрания, моды на рестораны, городской казенный парк, фотографию и щегольство. В городе открылся мужской клуб.

Тарковский служил в елисаветградском городском Общественном банке с 1897 по 1920 год и вел там всю ответственную работу. А по вечерам, особенно в период между смертью первой жены и вторым браком, посещал концерты, театр и ходил играть в карты в клуб, т. е. вел, что называется, рассеянный светский образ жизни. В клубе встречалась интеллектуальная элита города, журналисты, писатели. Александр Карлович сблизился с поэтом и журналистом Доном Аминадо. В моде была игра в афоризмы, которая увлекала всех и называлась «Новый Козьма Прутков». В дальнейшем эти остроты (отчасти коллективные, отчасти авторские) вошли в сборник 1921 года «Смех в степи». Дон Аминадо был уже парижским эмигрантом.

В эмигрантской среде его творчество было популярно, ибо горький юмор объединяет прочнее памфлетов. На родине в России впервые сборник Дона Аминадо вышел в 1991 году и назывался «Парадоксы жизни». Приводим те «максимы», которые могли быть клубными шутками «Нового Козьмы Пруткова»: «Женщину нельзя ударить даже цветком», «Не клянитесь письменно в вечной любви — клянитесь устно», «Бросать в женщину камень можно в одном случае — если этот камень драгоценный», «Богатые люди украшают стол цветами, а бедные — родственниками», «Невозможно хлопнуть дверью, если тебя выбросили в окно».

Остроумными члены клуба были все, но профессией юмор стал лишь для Дона Аминадо.

Елисаветград — родина знаменитого писателя Владимира Винниченко (род. в 1887), автора популярного романа «Записки курносого Мефистофеля» и одного из идеологов украинского «Руха». Он умер в эмиграции в Нью-Йорке.

Елисаветградским был Лев Давидович Бронштейн (1879–1940), «в миру» Лев Троцкий. Его отец — колонист, арендовавший землю. В гимназию Лев Давидович пошел в Одессе. Родина, однако, там, откуда ты родом, где твой первый крик и первое дыхание соединились с частотной вибрацией пространства.

Академик, лауреат Нобелевской премии физик-теоретик Игорь Николаевич Тамм родился в 1895 году во Владивостоке, но с 1901 года жил в Елисаветграде, там и окончил гимназию. В гимназии вел специальный курс физики полковник Александр Викторович Гусев, ученый, написавший труд «Незатухающие колебания», человек самых передовых идей в науке.

Александр Викторович Гусев приходился товарищем, а в дальнейшем и родственником Александру Карловичу Тарковскому. Именно в доме полковника артиллерии познакомился Александр Карлович со своей будущей женой Марией Даниловной Рачковской, на сестре которой был женат Гусев.

В 1902 году сорокалетним вдовцом Александр Карлович венчается с Марией Даниловной. В архиве А.А. Тарковского (Пушкинский Дом) сохранилось несколько интересных документов: свидетельство о браке 1902 года «поместного дворянина Александра Карловича Тарковского» с «домашней учительницей Марией Даниловной Рачковской». В семейном архиве А.А. Тарковского сохранилось «Свидетельство» (полный текст мы не приводим) в том, что «...госпоже Рачковской дозволено принять на себя звание домашней учительницы». Среди документов есть также «Удостоверение» в том, что Мария Даниловна Тарковская учительствовала непрерывно в течение 20 лет, с 1883 по 1903 год: в Кишиневе (1883–1886), в Дубассарах (1886–1894, частные уроки, подготовка к экзаменам) и шесть лет в Елисаветградском училище Ламдена. Сохранилась фотография Марии Даниловны под зонтиком, в боа, одетой в согласии со столичной модой 1900 года.

В архиве Арсения Александровича сохранились письма обожаемого «дяди Саши» из Крыма с его рисунками и большой труд «Незатухающие колебания» о радиоволнах и радиосвязи. И письма, и работа производят сильное впечатление. Интересно было бы сегодня показать гусевское исследование специалистам, но когда держишь рукопись в руках, перелистываешь, читаешь, даже не понимая смысла, приводит в волнение эстетика чертежей и рисунков, даже почерка полковника Гусева. И не скажешь о нем лучше 15-летнего Асика (Арсения Тарковского), написавшего поздравление к 55-летию «дяди Саши»:

«55 лет тому назад, дядя, ты в первый раз увидел свет.
55 лет тому назад начался восход твоей жизни, которую ты впоследствии отдал на служение делу просвещения народа. Имя твое должно стоять рядом с высшими именами, предтечами сверхчеловека, прокладывающими мост для его

Глава вторая

прохода. И в этом и еще в сознании блага, приносимого тобою народу, — высшая награда за громадный, свершенный тобою труд.

13–26 окт. 1922 г.

Арсений Тарковский».

«Сверхчеловек» — написал пятнадцатилетний мальчик. Гусев был идеальным человеком. Где романист, который написал бы документально-биографический роман об этих людях? Никто бы не поверил такой правде романа «о любви, о доблести, о славе».

Нет, решительно непохожа эта интеллигенция на чеховскую. Непохожи ни женщины, ни мужчины. Непохожи в главном. Чеховское население провинции — «полуфабрикаты». Они ничего о себе не знают. Та большая елисаветградская семья прежде всего (и без исключения) образованна и творчески одарена. Эти люди были сами и завершенной формой, и матрицей:

Они знали, чего хотят. Их поступки не расходились с убеждениями, а убеждения формулировались ясно и точно. В известном смысле Александр Карлович Тарковский очень точно попадает под определение просвещенного, передового человека последней четверти XIX века. Он так адекватен времени и самому себе, что может быть назван литературным героем своего времени.

После женитьбы на Марии Рачковской семья Тарковских переехала в дом на Александровской улице. Белый дом утопал в зелени улицы и собственного сада. Вещей и фотографий интерьеров не сохранилось, но мы знаем эту обстановку конца XIX — начала XX веков — обстановку достаточности, уюта, мебели, обитой плюшем, окон с плюшевыми же занавесками, с непременно хорошо настроенным роялем, ломберными столами, простой светлой детской, строгим, без излишеств кабинетом-библиотекой, низкими лампами и идеальной чистотой.

Н о с т а л ь г и я

В 1903 году, 12 октября, родился первенец Валерий, Валя, Валюшка. Александр Карлович и Мария Даниловна были уникальной семьей. Отныне главное, внутренне главное для Александра Карловича — семья, дети. Вся его страстная натура отдалась безостаточно любви к детям.

В архиве А.А. Тарковского сохранился поразительный документ — царский манифест 1905 года. На «Манифесте» надпись:

«Манифест 1905 г. Моему сыну. А. Тарковский.

Дорогой ценой досталась желанная свобода. За нее твой отец заплатил долгой тюрьмой, ссылкой, разорением, расстроенным здоровьем и испорченной жизнью. Когда ты, сын мой, полноправным гражданином войдешь в жизнь, помни как завет, что первое благо есть свобода: и защищай ее, береги и не забывай, что... (далее слова неразборчивы) папе в борьбе из-за нее. Я измучился, исстрадался, но я счастлив сознанием, что ты, мой дорогой, второе поколение создателей народной воли.

А. Тарковский 18 октября 1905 г.».

Вале всего два года, но для него написано духовное завещание.

Валя, по тому, что мы о нем знаем, был незаурядным явлением, выдающейся личностью с раннего детства. Род Тарковских, прорезавший толщу времени и культуры, пересекал порог XX столетия. В 1907 году, 12 июля, родился в семье Тарковских Арсений, Арсен, Асик, как называли его в семье. Фотографии детей, дивно одетых, холеных, напоминают детские фотографии Владимира Набокова. Так же как елисаветградские женщины ни одеждой, ни внутренне не отличаются от столичных дам Петербурга, не отличаются и дети. Елисаветград, как мы писали выше, был провинцией, но не был провинциальным.

В архивной папке «Тарковские Арсений и Валерий» читаем: «В раннем детстве я читал очень мало и сказок

в книгах не любил. У меня была няня, которая заменяла мне всякую книжку». Сохранилась фотография Арсения с няней. Мы снова возвращаемся к точке отправления всех наших поездов — к Арине Родионовне, к традиции. Историк Соловьев, вспоминая свое детство, пишет буквально теми же словами: «Все книги мне заменяла няня. Я готов был слушать ее бесконечно, особенно перед сном». Неторопливые наивные голоса, были, небылицы, «образы, встающие из трав».

Я учился траве, раскрывая тетрадь,
И трава начинала, как флейта, звучать.

Мария Даниловна после рождения Валерия не работала и все свое время и внимание отдавала детям. Спустя 70 лет отблески золотого сна детства возникают в стихах Арсения Тарковского.

Мария Даниловна воспитывала детей по самой передовой педагогической системе доктора Макса Фребеля. Он был чем-то вроде «Спока» наших дней. Согласно руководству Фребеля, всем детям до пяти лет полагалось носить девчоночьи платья и наказывать повышением голоса, чуланом. Линейкой по рукам категорически возбранялось. Никакого насилия над личностью.

«У детей должно быть золотое детство. У меня оно было... Меня очень любили. Мне на день рождения пекли воздушный пирог. Вы, наверное, даже не знаете, что это такое!.. И прятали его в чулан. А я туда однажды пробрался и стал отщипывать корочку по кусочкам. Вошел папа, взял меня на руки и стал приговаривать: “Это у нас не Арсюша, это зайчик маленький”... Я очень любил отца. И брата Валю»*.

* «Пунктир» 1982 г. Арсений Тарковский. Собрание сочинений, т. 2, с. 235. М., 1991.

Арсений часто писал о своем детстве, особенно когда ему по жизни приходилось лихо, и он нырял в глубокие теплые воды прошлого.

Оттуда возникал образ городского Казенного сада, где гуляли нарядные дамы с детьми, пили лимонад, ели мороженое.

Их раннее развитие, свобода — результат воспитания и духовной работы рода. В семье все музицировали, писали стихи, рисовали. Сохранилась рукописная книга, написанная Александром Карловичем для детей: «Повесть о скверном мальчике» в двух частях. Вернее, это шутливая поэма о скверном мальчике в стихах и картинках.

В моде домашние концерты, шарады, розыгрыши. Чувство юмора было присуще всей семье. Это какая-то особая черта — веселая насмешливость еще из тех Карпенко-Каровых лет. А уж на дни рождения непременно сходилась вся большая семья, придумывались сюрпризы. Мария Даниловна нарисовала обложку программы концерта к дню рождения Валерия:

• «Концерт в честь рождения В. Тарковского, великого скрипача и композитора, исполняемый им самим и его труппой».

Валя в косоворотке и полосатых штанах с петухом и котом. И еще некое лицо, видимо знакомое окружающим. Рисунок сделан рукою твердой и с намеком на исполняемую музыку: петух и кот. Валя сам писал музыку для концерта.

Следом рисунок Арсения Тарковского: Сара Бернар с кинжалом в руке. Под рисунком текст:

• «Финал драматического пятиактного повествования «Преступная вдова». Сара Бернар в главной роли. Собака — Салли Клоупс (сцена Бури с громом, молнией и нашествием клонов)».

Валя много писал. Сохранилась маленькая повесть о том, как он, воспитывая характер, задумал ночью пойти один на «страшное место». В повести все атрибуты ро-

мантического стиля: луна, обман зрения, голоса, страх, преодоление. Совсем еще ребенок, ему семь лет. И так же последовательно ровно через десять лет Валерий всем своим «тарковским» существом ринулся в революцию и тут же погиб. Какими мальчиками кормили «гиенну огненную».

И уже совсем серьезное впечатление производит журнал «Осенія мысли», № 2. Воскресенье 29 октября 1902 г.

Редактор-издатель Иллюзия-В. Весь журнал, его идея, тексты, дизайн, обложка — работа одного автора Вали Тарковского. Ему 13 лет. В рукописном журнале 18 страниц. Четыре разных псевдонима: М. Федоров, Фита, Учансу, Оса. Три разных стиля одного юного автора. Валерий замечательно рисовал. В сатирической повести «На крыльях любви» — след традиций повести «О скверном мальчике». М. Федоров — художник лирический и рисует в реалистической манере (что требует профессионализма) романтический пейзаж. В миниатюрной поэме «Перед фонтаном слез», подписанной Учансу, скрытые за иронией чувства юного героя и некой Марии, раннее разочарование в любви.

Завершает журнал политическая сатира в стихах с рисунком-карикатурой, подписанная псевдонимом Оса, — «Гимн о донне Стервозе». Молодой человек интересуется политикой, разбирается в кадетях, эсдеках, знает точно свою сторону и «с кем не по пути».

Сомнений в одаренности Валерия ни у кого не было. И думать, как бы он прожил свою жизнь при его малолетней возмужалости и вольнодумстве, мы не вправе. В 1954 году Арсений Александрович записал свои воспоминания детства в маленький рассказ «Марсианская обезьяна»*.

Валерий Тарковский погиб в мае 1919 года, его унес вихрь, бушевавший в крови Тарковских. Он был сыном своего времени и своего отца.

* Архив А.А. Тарковского. Фонд № 830. Коробка № 1. Пушкинский Дом.

Н о с т а л ь г и я

Одно дело — надпись на «Манифесте» 1905 года, и совсем другое, когда твоему сыну, талантливому, безудержному, красивому, у всего 16 лет. Семья оделась в траур. Из писем Марии Даниловны Валерию (1919 г.):

«Валюся, возвращайся сейчас. Мы измучились, истерзались. Целый день и ночь в доме слезы, стоны и рыдания. Отец осунулся, плачет и жалуется на сердце».

Из письма Александра Карловича к Валерию (14.09.1919):

«Мой Валюся, мой дорогой мальчик, дорогой, незабвенный. Хотя все обстоятельства складываются так, что тебя трудно вырвать из тисков судьбы, но сердцем я жду тебя и не перестаю ждать.

Да ты приедешь, но это будет не скоро, очень не скоро.
Твой печальный отец»*.

В 1920 году Александр Карлович ослеп. На фотографии этого времени лицо его выглядит особенно значительным, мощным.

Брату Арсений посвятил в 1923 году стихи-реквием, записал и сам оформил в траурном стиле. Подлинник мы нашли в его архиве**.

«Когда убивали моего брата Валю,
было утро — лиловый солнцевсход.
Люди еще все спали
и не дымил кольцами завод.
17-VII-923».

* Архив А.А. Тарковского. Фонд № 830. Коробка № 4.

** Архив А.А. Тарковского. Фонд № 830. Коробка № 4. Из текста нашего дальнейшего повествования исчезают цитаты стихов Арсения Тарковского и переписка, т. к. цитирование более 25 слов одновременно не входит в закон об авторском праве, за которым бдительно следит наследница поэта Арсения Александровича Тарковского.

Глава вторая

В возрасте девяти лет Арсения Тарковского определили учиться в гимназию Кжановского, а завершит он школьное образование в 1922 году в елисаветградской трудовой школе. Несмотря на юный возраст, Арсений пережил много потрясений и походов. Он тоже бежал из дома, скитался, был в плену у атаманши, с трудом, оборванный, босой, без денег вернулся домой.

«Босиком, но в буденновском шлеме,
Бедный мальчик в священном дурмане,
Верен той же аттической теме,
Я блуждал без копейки в кармане».

Стихи из детской тетради

Несмотря на революцию, гражданскую войну, ломку всего жизненного уклада, Елисаветград живет как и заведено в его традиции — культурой.

Александр Карлович ходит с сыном на концерты и поэтические встречи с Константином Бальмонтом, Федором Сологубом, Игорем Северяниным. Поэзия в доме не развлечение, а самое главное в жизни. Арсений увлекается философией Сковороды и уже известными в Елисаветграде футуристами — Хлебниковым и Крученых. Никитинские четверги — остатки елисаветградского свободного художественного содружества. Все читают стихи, слушают музыку... как всегда. Стихи читают и молодые поэты: Арсений, Юра Никитин, Михаил Хороманьский, Ирина Бошняк, Андрей Тобилевич, Александр Федоровский. Потом их судьба раскидала, разбросала. Николай Станиславский стал театральным критиком и актером. Михаил Хороманьский позднее уехал в Польшу и стал знаменитым беллетристом. Арсений называет его своим учителем. Хороманьский привил ему вкус к переводам. Сам переводил стихи Верхарна и символистов, а главное, как вспоминает Тарковский в статье 1945 года

Н о с т а л ь г и я

«Биографические заметки», он объяснил ему красоту «новой поэзии».

Александр Федоровский впоследствии стал театральным художником, главным художником Большого театра. Сохранились рисунки Александра Федоровича периода елисаветградской молодости. Среди них много бытовых шаржей.

Жить было трудно и в душевном, и в бытовом отношении. Ломка, война, разруха. Где тот хлеб, те бахчи, те арбузы?

«И все-таки она вертится!».

Татьяна Никитина вспоминает, как в один из четвергов, когда в Елисаветграде гостил Генрих Нейгауз со своим сыном Асиком, «очень, очень красивым» молодым человеком, пришел «знаменитый, легендарный» Александр Карлович, тогда уже совершенно слепой. Александр Карлович Тарковский в начале 20-х годов был живой легендой, историей Елисаветграда.

Тогда же в Елисаветграде Арсений Тарковский пережил свою первую любовь к Марии Фальц, которую любил «всех горше», которой и посвящен сборник стихов «Мария».

Александр Карлович умер 26 декабря 1924 года. Могила не сохранилась, но дерево его имени растет в саду «Хутора Надия».

В 1925 году уехал в Москву Арсений Тарковский. Так завершился еще один виток родословной Тарковских.

Впереди был ее «советский период». История отца и сына, Арсения и Андрея.

«Давно мои ранние годы прошли
По самому краю,
По самому краю родимой земли,
По скошенной мяте, по синему раю,
И я этот рай навсегда потеряю...»

Глава третья

1-й ЩИПКОВСКИЙ ПЕРЕУЛОК,
ДОМ 26, КВ. 2

«Здесь дом стоял...»

А. Тарковский

«Глаголь добро есть...»

Русский алфавит

I

1-й Щипковский переулок, дом 26, квартира 2 — адрес в Москве, по которому в двух маленьких комнатах цокольного этажа старого двухэтажного дома проживала в советской коммуналке семья Тарковских. Стужным декабрем 1934 года сюда, «на Щипок», переехали с Гороховского переулка Арсений Александрович с женой Марией, новорожденной Мариной, закутанной ватным одеялом, двухлетним Андреем и скудным скарбом.

Сегодня «дома на Щипке» уже нет. Но лет десять назад можно было видеть его руины, жалкий остов, «бомжатник». И что толку писать о неслучившемся, о том, сколько слез, слов и крови было пролито, чтобы создать на основе еще не исчезнувшего дома Музей поколений с мемориальным Музеем-квартирой, где жили Тарковские. Не случилось...

Жизнь семьи, когда-то неотличимой от многих, с «пропиской» по адресу: 1-й Щипковский, отлетев, стала иным бытием — национальной памятью, художественной формой, творчеством отца и сына, Арсения и Андрея.

Н о с т а л ь г и я

«Я бессмертен, пока я не умер,
И для тех, кто еще не рожден,
Разрываю пространство как зуммер
Телефона грядущих времен».

Прошлое, став временем, соединилось с будущим через поэзию Арсения и философско-поэтические ленты Андрея Тарковских.

Сегодня эти имена у всех на слуху, а почти восемьдесят лет назад худой, нищий Арсений, похоронив отца, приехал в Москву. В Елисаветграде осталась мать, еще живое прошлое, переломный 19-й год, первая любовь. Двадцати одного года от роду он был открыт и мудр одновременно и, кажется, сохранил до конца дней это чудесное свойство, равно как и присущее ему с юности осознание в себе поэта. «Жизнь поэту следует особенно любить... не бросать же поэзию, с которой родился, как дети рождаются в сорочке»*. Тогда, в 1925 году, будущий поэт скитался по углам, работал распространителем книг и для продолжения образования поступил на Высшие государственные литературные курсы, которые давали диплом о высшем образовании.

Поступление на курсы, все, что тогда с ним случилось, какие жизненные узлы завязались, следует назвать толчком судьбы или поворотом колеса. Там случилось все: приближение к поэзии, встреча с друзьями, знакомство с единственной матерью его детей. Молодой Тарковский принадлежал к среде, живущей культурой и поклоняющейся науке (знаниям), о чем мы уже рассказывали. Но на Курсах преподавали тогда лучшие умы России: философ Густав Шпет, историк искусства Алексей Сидоров, литературовед-пушкинист Михаил Цявловский и знаменитый

* «Что входит в мое понимание поэзии». Арсений Тарковский. Собр. соч., т. 2, с. 206. М., 1991.

тогда Петр Коган, ученый-архивист. Здесь полагали так, что выше поэзии, искусства и литературы нет и не может быть ничего.

Метод преподавания сочетал глубокую эрудицию с чувством сопричастности прошлому, единого братства творческих личностей всех времен.

«Пускай меня простит Винсент Ван Гог
За то, что я помочь ему не мог,
За то, что я травы ему под ноги
Не постелил на выжженной дороге».

Было очень молодое время. Учителя и ученики были одинаково молоды, несмотря на разницу лет. А девочка из французской деревни Жанна, лорд Байрон, Эсхил и многие другие ощущались в том особом «поэтическом» времени современниками. Авангард художественной, литературной, философской, научной мысли делал Россию начала XX века страной Возрождения, миром коллективной гениальности. Концептуализм Казимира Малевича, Велимира Хлебникова, Владимира Вернадского, Константина Циолковского мог бы и не совпасть, но совпал с первым десятилетием Советской власти. Модные в то время идеи перманентной революции предполагали планетарный охват. Вспомним хотя бы «Ленинский план монументальной пропаганды», «Председательство Земным Шаром» Хлебникова, «Ноосферу» Вернадского — все глобальные идеи России.

Эта идея захватила все стороны искусства. Она имела бесспорный результат, например, в гуманитарном образовании или театральной жизни, но и свои издержки, доходящие до абсурда. Считалось, что можно продать картины Эрмитажа — Тициана или Ван-Эйка, Веласкеза, Боттичелли, — они же все равно к нам вернуться, когда с нашей помощью... Далее без комментариев.

Может быть, именно в силу общей такой атмосферы и на Курсах соединились люди, близкие в творческих и жизненных устремлениях. Вместе с Арсением учились поэты Мария Петровых, Юлия Нейман, Семен Липкин, сын писателя Леонида Андреева, мученик-сиделец, автор «Розы Мира» Даниил Андреев. Но особое значение в жизни и судьбе Арсения Тарковского имеет преподаватель экзотического курса «Энциклопедия стиха» Георгий Аркадьевич Шенгели. «Я никогда не изменял моей лирической присяге» — выбито на памятнике поэту на Ваганьковском кладбище. Тарковский вспоминает, как он впервые увидел Шенгели на вступительных экзаменах в качестве экзаменатора. На нем был профессорский длиннополый сюртук и обрезанные до колен из-за крайней изношенности штаны, на ногах солдатские обмотки и профессорское пенсне со шнурком на носу. Шенгели (1894–1956) родом из города Темрюка на Кубани, он сочетал в себе практически несочетаемые, но исключительно положительные качества. Талантлив, деятелен, не тщеславен, кабинетный ученый. Обладая вулканическим темпераментом, Шенгели никогда никого не предал, начиная с самого себя. Его жизненное кредо может стать девизом любого из упомянутых нами поэтов: «Мне довольно, чтобы была крыша над головой, стол, на нем пишущая машинка, а слева полка со словарями». Кажется, так, внебытно, он прожил всю свою жизнь.

Работая в издательском отделе литературы народов СССР, Шенгели привлек к переводческой деятельности практически всю «компанию» Курсов: Семена Липкина, Марию Петровых, Арсения Тарковского (которого особенно любил) и многих других, создав великую плеяду переводчиков и в какой-то мере определив их судьбу в литературе. Переводы были тогда очень нужны. Поэты-переводчики же таким образом оберегали свою нежную,

«не совсоциальную лиру» от страшной смерти. И, может быть, это в первую очередь относилось к Марии Петровых, которую Арсений очень любил и дружба с которой продолжалась всю жизнь вплоть до ее смерти в 1979 году. Она была первой из первых. Ее стихами восхищались Мандельштам, Пастернак, Ахматова. С ранней юности и до конца жизни она никому и никогда не подражала. Была застенчива, скрытна. При жизни сборник стихов «Дальнее дерево» был издан лишь раз армянскими поэтами, и то в секрете от автора. Она считалась лучшим переводчиком армянской поэзии и имела в Армении много друзей и учеников.

Ее стихи невесомы, они скользят бесплотно, чисто:

«Сказать бы слов своих не слыша,
Дыханья, дуновенья тише,
Беззвучно, как дымок над крышей
Иль тень его — по снегу тень
Скользит, но спящий снег не будит, —
Сказать тебе, что счастье будет,
Сказать в безмолвствующий день».

«Ее душа подлинного поэта, вооруженная сильным дарованием и, казалось, столь беззащитная, вела сама с собой бесконечный спор. Последнее слово в этом споре принадлежало поэзии» — такие слова написал ее друг поэт Арсений Тарковский в маленьком эссе «Тайна Марии Петровых».

Шенгели переводил Верхарна, Гюго, Вольтера, поэтов времен Парижской коммуны и, главное, Байрона. В поэме Шенгели «Пушки в Кремле» (1926) есть такие строки:

«Он верен — путь ветра, огня и металла:
Победой была я, и песней я стала,

Н о с т а л ь г и я

И жребий всего, что есть в мире, таков:
Стать песенным сердцем у розы веков!»

Самым большим сокровищем для Георгия Аркадьевича был томик его стихов, простреленный немецкой пулей и найденный в кармане погибшего на фронте солдата.

«Дано и вам мою цикуту пьющим,
пригубить немоту и глухоту.
Мне рубище раба не по хребту,
Я не один, но мы еще в грядущем»,

— писал Арсений Тарковский в стихах «Сократ». Эта группа поэтов-переводчиков не была привержена какому-либо литературному манифесту, но единой дышащей была. И о переводах Арсения Тарковского мы еще будем говорить, поскольку эта сторона его поэтической жизни переросла свои рамки, став некоей миссией.

В период учебы на Высших литературных курсах Тарковский, как все студенты, старался кое-как зарабатывать на жизнь. Судьба направляет его в легендарную газету «Гудок». Ну что это за биография литератора 20-х без «Гудка»? Он пишет фельетоны, репортажи под разными псевдонимами, в том числе под кичевым именем Тарас Подкова. История «Гудка» истаивает и забывается, так и не обретя летописца. Кто был его основателем или главным редактором? Говорят, некий троцкист Сосновский, но именно в этой газете одновременно в 20-е годы работали Юрий Олеша, Михаил Булгаков, Валентин Катаев, Илья Ильф, Евгений Петров и многие другие. Судьбы их в дальнейшем разошлись. А в «Гудок» Арсений попал благодаря тому же Шенгели.

«Шенгели связал мою жизнь с газетой, чтобы — если он с Ниной Леонтьевной уедет из Москвы на лето — я не умер с голоду и увидел, что такое работа и настоящая жизнь.

Он делал много добра людям и никогда не говорил об этом».

Арсений Тарковский, работая в газете вплоть до ее неожиданного закрытия в 1928 году, знаком был со всеми, но близок ни с кем не был. Он всегда внешне жил как все, но по сути иначе. «Мне кажется, для поэзии очень важно, чтобы поэт был двойником лишь своих стихов»*.

II

Годом позже, в 1926-м поступила на «Высшие литературные курсы» Мария Ивановна Вишнякова, приехавшая в Москву из Кинешмы. Хрупкая, тоненькая, с двумя длинными светлыми косами, красивым строгим лицом. Она была способна, с достоинством и с характером.

Юлия Нейман (поэт и переводчик, однокурсница Арсения) вспоминает: «Женился он на чудесной девушке с тяжелыми золотыми волосами — Марусе Вишняковой. Она училась у нас, на младшем курсе. Но мы как-то мало встречались.

Помню, с каким волнением шла я в первый раз в Гороховский переулок, где в одной комнате коммунальной квартиры поселились молодые». Юлия очень волновалась в ожидании знакомства. Как-то ее встретят? — «И тут оказалось, что все наши опасения — напрасны. Маруся от всего своего чистого и смелого сердца обрадовалась мне».

Происхождением Мария Ивановна была из обедневшего, как говорили тогда, «ситцевого» дворянства. Старинный род Дурасовых, к которому принадлежала ее мать Вера Николаевна, к началу века оскудел. От брака

* «О поэтическом языке». Арсений Тарковский. Собр. соч., т. 2, с. 186. М., 1991.

с юристом Иваном Ивановичем Вишняковым родилась дочь Мария Ивановна. Брак был несчастливым и вскоре распался. Зато второй брак с земским врачом Николаем Матвеевичем Петровым был счастливым. Судя по сохранившимся воспоминаниям, Николай Матвеевич был просто замечательный человек. Провинциальный доктор, интеллигент, знакомый нам герой русской классической прозы – Николай Матвеевич имеет в дальнейшем прямое отношение к истории семьи Тарковских.

Зимой 1928 года Мария Ивановна и Арсений Александрович поженились и жили, как все тогда: в духовном парении и борьбе за выживание.

Работа в «Гудке» подкармливала, как и работа на радио. О жизни молодых мы знаем из писем Марии Ивановны к свекрови Марии Даниловне в город Зиновьевск, дважды переименованный в ту пору Елисаветград.

Письма Марии Ивановны подробны. Она хочет, чтобы мать Арсения знала о их жизни все.

Жизнь описывается в деталях, которые наверняка волнуют мать. Мария Ивановна пишет ясно и просто красивым, четким почерком. Мария Ивановна была женщиной домашней, заботливой, любящей и хорошей хозяйкой, но ни в коем случае не мещанкой. Организованный ею быт никогда не делал ее «бытовой», не затупил талантливость души. Такое вот сочетание.

К началу 30-х годов Арсений Тарковский, человек спокойный, книжный, очень красивый, вошел в литературно-поэтическую среду Москвы. Она нужна была ему как среда обитания, хотя и был несколько дистанцирован, поглощен семьей и своей Марусей.

4 апреля 1932 года у Тарковских родился сын, первенец – Андрей Арсеньевич Тарковский. Рожать Мария Ивановна поехала в село Завражье, где Николай Матвеевич Петров был врачом, он и стал приемником Андрея. Крестили его в затопленной ныне церкви Рождества Бо-

городицы. Крестной матерью была Вера Николаевна, а крестным отцом Лев Владимирович Горнунг*.

Село Завражье находится неподалеку от города Юрьевец Ивановской области, с которым вся семья была тесно связана на протяжении многих лет. Летом 1933 года Мария Ивановна с Андреем жила уже в Юрьевце, и к ним приезжал Арсений Александрович. Именно в Юрьевце во время Великой Отечественной войны с 1941 по 1943 год жила Мария Ивановна с матерью и двумя детьми и домработницей Аннушкой по адресу: улица Энгельса, дом 8**.

Юрьевец — старинный русский город, ему более семисот лет. До революции он был богатым купеческим городом, нарядным, изобильным, культурным. Сегодня, вспоминая Юрьевец, твержу Блока:

«Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках».

Та же судьба, те же образы. Только Равенна осталась одним из центров туризма Италии, а до Юрьевца доберись. Да и жить там туристам негде. А посмотреть есть на что. Ландшафт дивной красоты со знаменитой колокольной на площади у торговых рядов. Город деревянный, без новостроек. Здесь в церкви XVI века с сохранившимися изразцами бит был и ушел по этапу, оставив в Юрьевце семью, великий писатель, религиозный мыслитель протопоп Аввакум. Сколько великих теней бродит по холмам «сказочного Берендеева царства» этого города, описанного не единожды киносказками Александра Роу,

* Лев Горнунг — преданный, любящий друг семьи, остававшийся таким до последнего дня своей жизни в горе и в радости. Это он автор знаменитых фотографий Марии Ивановны «в украинской рубашке», «у зеркального шкафа» Андрея и Арсения и многих других.

** Сегодня в этом доме по ул. Тарковского, д. 8 открыт Музейный центр Андрея Тарковского.

сына ирландского инженера и гречанки. Именно этот город — родина архитекторов и художников великих братьев Весниных. Здесь были текстильные и деревоперерабатывающие заводы немца Брауна, и никто не боялся тогда засилья немцев, ирландцев — сами были с усами. Да и сегодня еще что ни двор — то художник. В городе и сегодня старожилы помнят Веру Николаевну, доктора Петрова и Тарковских.

Андрей Арсеньевич очень любил город Юрьевец, восхищался его тишиной, его волжской уникальной красотой.

«Плыл вниз от Юрьевца по Волге
звон пасхальный,
 И в легком облаке был виден город дальний,
 Дома и пристани в дыму береговом,
 И церковь белая на берегу крутом».

1932

Прост, да не прост и не пуст этот город. Когда совместными невероятными усилиями Фонда Андрея Тарковского и властей города Иванова в Юрьевце был подготовлен для музея дом на Энгельса, 8 и выехали жильцы, которым были предоставлены другие квартиры, этими бывшими жильцами были оставлены «не их вещи». В пустом доме на стенах остались только зеркала, принадлежавшие Тарковским. В их глубине до сих пор живут далекие тени. В 1975 году Андрей Арсеньевич закончил съемки фильма «Зеркало», часть действия которого проходит в Завражье и в Юрьевце. Есть сведения, что он приезжал в город для выбора природы. Город в шестидесятых так отличался от города его детских воспоминаний, что пришлось отказаться от Юрьевца в пользу Тучкова, где дети также жили летом на даче. Никогда нельзя возвращаться после долгой разлуки в места, где рос, был молод или счастлив. Но Юрь-

Глава третья

евец дал фильму нечто большее, чем место съемки. Там на вершине холма, возле дерева, где птица села на голову мальчику, открывается вид на город, точно совпадающий с ландшафтом картины Питера Брейгеля «Охотники на снегу». Эта странная игра зеркальных отражений микро- и макровселенной. Родины (места, где родился человек) в зеркальном планетарно-сферическом подобии пятисотлетней давности.

Не будем отвечать на вопросы, не имеющие ответов, объяснять необъяснимое. Юрьевецкий ландшафт — действительное подобие тому, что на картинах Брейгеля. Это открытие поэтически сплавило воображение Андрея. В детстве на доске зимой он не раз съезжал с того холма к замерзшей Волге, видел силуэты людей, деревьев, домов, странно теряющие объем в заснеженной бесконечности.

«Там в стороне от нас, от мира в стороне
Волна идет во след волне о берег биться,
А на волне звезда, и человек, и птица,
И явь, и сны, и смерть — волна во след волне»*.

Благодаря поэзии отца и фильмам сына Юрьевец из провинциального русского города разрастается до размеров вселенной, заполняясь образами мира и времени.

Рождение сына — счастливое событие в семье. «4 апреля. У меня родился сын Андрей», — записывает Арсений Тарковский в дневнике. В письме из Юрьевца к Марии Даниловне 4 июля 1932 года он пишет: «Дорогая мамочка и бабушка! Маруся себя называет мама Мусишка»... — и далее следует нежное описание малыша, его ручек, чмоканья, зевания, аппетита... Это естественное умиление, очень понятное любому человеку.

* Арсений Тарковский, «Благословенный свет». М., 1993, с. 310.

Но свою ответственность перед сыном Арсений Александрович понимает и на ином уровне. В 1934 году он пишет цикл из пяти стихотворений — поэтическое «Завещание» Андрею Тарковскому, продолжая семейную традицию духовных, в прямом смысле слова, «завещаний».

Александр Карлович завещание сыну Валерию написал на «Манифесте» 1905 года. Он завещал сыну «борьбу за свободу». Вы помните слова его завещания: «Я измучился, исстрадался, но я счастлив сознанием, что ты, мой дорогой, второе поколение Народной воли». Александр Карлович был абсолютно тождественен своему времени. Валерий, в той же мере, — завещанию отца и своему времени. Результат — его гибель в 1919 году. Арсений любил брата, оплакивая его и вспоминая всю жизнь. Но служил Арсений Александрович лишь своему призванию поэта. Вот почему его завещание сыну совершенно конкретное поэтическое определение. Его кредо поэта, человека высокого этического долга. Себя и свою жизнь он судит прежде всего с позиций творчества, «затем, что я дышал, как дышит слово»...

«И я учился говорить, как в детстве,
Своим косноязычием томим.
А если дети вспомнят о наследстве,
Все, что имею, оставляю им».

Он исповедует те же ценности, что отец, но акценты расставлены совершенно по-другому.

«И каждый вспомнит светлый город детства,
Аул в горах, станицу над рекой,
Где от отцов мы приняли в наследство
Любовь к земле, навеки дорогой».

Полнота памяти, любовь, горечь, разочарования, очарования и особая неотделимая, неотторжимая связь

ф миром природы («Приди, возьми деревья у меня»). Арсений Александрович жил в «над» и «вне» бытовом мире, но зато чувствовал себя частью мировой художественной культуры.

Андрей Тарковский понял, принял и приумножил наследство отца, оно стало неотъемлемой частью его творчества, способом мышления, переведенного на язык кино. Бинтик на шее Сталкера и Малыша — многослойный образ трудной речи, больного горла, преодоления косноязычия. Вспомним знаменитую фразу «Я могу говорить» в прологе к «Зеркалу». Арсений Александрович был отцом, не просто передавшим сыну фамилию рода, но и духовным. Андрей Арсеньевич был сыном, принявшим фамилию и духовное завещание.

«Я первый гость в день твоего рожденья,
И мне дано с тобою жить вдвоем,
Входить в твои ночные сновиденья
И отражаться в зеркале твоём».

Арсений Тарковский

Его картина «Жертвоприношение» — завещание уже своим сыновьям и нам, зрителям. Неизвестно, сможет ли кто-то стать его наследником... Сможет ли принять завещание прадеда, деда, отца... «Я претендую на игрушки внука, Хлеб правнука, праправнукову славу», — писал Арсений Александрович, как бы и не рассчитывая на идущее вослед поколение.

Первая публикация его стихов в печати состоялась в 1926 году четверостишием «Свеча»:

«Мерцая желтым язычком,
Свеча все больше оплывает,
Вот так и мы с тобой живем —
Душа горит, и тело тает».

От первой публикации до выхода в издательстве «Советский писатель» первой книги стихов в 1962 году проходит более 35 лет, в течение которых душа горела и таяло тело. Сборник 1962 года назван «Перед снегом». Официальное признание поэта в своей стране пришло в годы «убеленности». В 1926 году дети еще не родились. В том году, когда две последние цифры передвинулись и 26 поменялись на 62, его сын Андрей получил мировое признание и мировую славу в Венеции, Гран при за фильм «Иваново детство». Поэтическое признание на родине и мировое признание отец и сын получили в один год. Долгий промежуток между 26 и 62 публиковали лишь переводы Арсения Александровича. Шенгели привлек его к переводческой деятельности в начале 30-х годов, а в 1934 году вышла первая книга переводов А.Тарковского. С этого времени поэт Тарковский переводит на русский язык поэзию народов СССР. Вот их приблизительный и неполный перечень: поэты Туркмении XVII–XIX веков, Махтумкули и Кемине, армянские поэты от XVIII века до современности, т. е. антология – Саят-Нова, Ованес Туманян, Егише Чаренц... Антология поэтов Грузии: народная поэзия, Эристави, Важа Пшавела, Симон Чиковани, Григол Абашидзе. Из арабской поэзии X–XI веков. Поэты Дагестана и Чечено-Ингушетии и т. д. Мы не будем говорить о том, что переводы его кормили. Это безусловно. Мы не будем говорить о том, что это было позицией в тоталитарном государстве, где любое творчество подвергалось цензуре. Тарковский просто не мог писать, насилуя поэтическую волю («Веленью Божьему, о Муза, будь послушна»). В «Завещании» Андрею есть такие строки:

«Я не был слеп. Я видел все, что было,
 Что стало жизнью сверстников моих,
 Что время подписью своей скрепило
 И пронесло у сонных глаз слепых».

Он не был слеп. Его опыт был ранним и горьким. Но есть в переводческой деятельности что-то еще, что не входит в перечисленные обстоятельства, — создание единого литературного поля, единого пространства поэзии. Читающих Махтумкули или Эристави на родном языке много меньше, чем на языке русском, приобщенном великой мировой поэзии. Тираж антологии переводов 1982 года — 25000 экземпляров. Это немало для книги. Какой великий цивилизационный подвиг совершил востоковед Владимир Щуцкий, сделав доступной отечественному читателю и ученому миру древнюю китайскую «Книгу перемен». С ней появился для нас новый слой культурного сознания. Примерно такую же работу за свою жизнь проделал Арсений Тарковский. Тарковский не просто переводчик — он приобщитель и объединитель. Друзья советовали Арсению (так долго не печатались его произведения) подсовывать в качестве переводов его собственные стихи. Но он никогда не шел ни на какой подлог из-за священного почитания своего и чужого слова. Когда по воле случая, ставшего судьбой, Тарковский начал заниматься переводами, он не мог представить финала. Говоря высокопарно — миссии, проводником которой стал.

Над переводами он старался работать там, где жили поэты. В 1938 году в Туркмении переводил Кемине. В 1939-м — в Тбилиси и Чечено-Ингушетии. В 1945 году — снова Тбилиси и Армения, в 1947-м — в Ашхабаде и Фирузе работал над переводами Махтумкули, в 1949-м — опять Туркмения. В 1971 году Арсений Александрович получает как переводчик Государственную премию Туркменской ССР им. Махтумкули*.

Как странно закольцовывается история. В какой незримой вышине объединяет поздний потомок шамхалов Кавказ и Среднюю Азию с Россией. В духе поэзии — это

* Поездки перечислены далеко не все.

П о с т а л ь г и я

навсегда. Политика и медицина всегда расходятся в диагнозе с искусством.

Поэты, которых переводил Тарковский, становились близкими, их судьба соизмерялась с собственной, их радости и страдания несомненно влияли на внутренний мир поэта. Он обращает к Комитасу слова:

«Вся в крови моя рубаха,
Потому что и меня
Обдувает ветром страха
Стародавняя резня».

В его жизни две реальности одинаково важны, они бегут параллельными путями, но в разных измерениях: высокое общение с Эсхилом, Данте, Байроном и житейские диалоги с близкими в двух десятиметровых комнатах «на Щипке».

«Вы, жившие на свете до меня,
Моя броня и кровная родня
от Алигьери до Скайарелли,
Спасибо вам, вы хорошо горели».

И вот что странно: обе жизни равно реальны. Вопрос в другом: которой из двух он более дорожил? Которая из двух была важнее?

III

В октябре 1934 года в семье Тарковских родилась девочка Марина. А в декабре все при содействии друга семьи Льва Горнунга* переехали «на Щипок». Жизнь в двух

* Фотографии Льва Горнунга — золотой фонд «Семейного альбома» Тарковских — известны сегодня во всем мире.

маленьких сырых комнатах цокольного этажа, стирки, кормление, купания, соседи, коммунальная кухня, кероси́нки, продукты... перечень бытовых ежедневных забот можно продолжать бесконечно. Мария Ивановна была многоодаренной личностью. И одним из ее дарований была способность поддерживать древний культ очага, дар богини Весты. Сегодня непонятно, как она справлялась с жизнью, уделяя особое внимание воспитанию детей, с умением «держатъ форму». Она мало следила за собой, но природа наделила Марусю не только красотой, но и особой, врожденной, естественной стильностью, которая видна на любой фотографии, а в «Зеркале» точно угадана и передана пластикой Риты Тереховой. Изящество, тяжелый пучок волос, папироса, что-то своевольное и независимое в любой черте лица, любом движении. Мне рассказала Ира Рауш-Тарковская, первая жена Андрея (она училась с ним в одной группе во ВГИКе), как увидела Марию Ивановну. Чтобы попасть в комнаты, надо было пройти через коммунальную кухню. В кухне на столе, закинув ногу за ногу, сидела Мария Ивановна и чистила картошку. Немолода, в обычном сером платье в мелкую клеточку, которое сидело на ней отлично и, кажется, было на все случаи жизни, она все еще сохраняла свою породистую стильность.

Не нам судить, что случилось тогда в 1937 году, когда детям было пять и три года и когда Арсений Александрович ушел из дома к другой женщине. Жизнь семьи была дисциплинарно разделена на мелкие промежутки времени кормлений, готовок, мытья. А жизнь человека творческого хоть и требует дисциплины, но другой. Однако из своего тяжелого быта он ушел, быть может, в еще более тяжелый. Антонина Александровна Бохонова (1905–1951). Тоня — так ее называли — жила с мужем и маленькой дочкой. Арсений Александрович ушел как бы из своей трудной, но родной ситуации в еще более трудную

и совсем не родную. Значит, сверчок на печи завел свою песню раньше.

Летом 1935–1936 годов семья Тарковских живет в деревне Игнатово (эпизоды того лета вошли в фильм «Зеркало»). Именно к 1935 году относятся стихи «Игнатьевский лес»:

«Последних листьев жар сплошным самосожженьем
Восходит на небо, и на пути твоём
Весь этот лес живет таким же раздраженьем,
Каким последний год и мы с тобой живем»...*

Друг семьи Тарковских, уже упоминаемая Юлия Нейман, вспоминает:

«И он ушел. От Маруси. И от детей, которых как будто нежно любил. Да и Марусю он любил. Сердце у него разрывало^бсь от жгучей жалости...

...Конечно, мы, друзья, осуждали его за уход. Но, по правде сказать, не слишком строго. Может, он и правда “ничего не мог поделать”. Он ведь был поэт, а поэты, как сказала потом Ахматова, “ни в чем не повинны — ни в том и ни в этом”... И сын его — Андрей — глубоко понимавший отца, оправдал его в своем “Зеркале”»**.

Тоня, или, как называл ее Арсений Александрович, Сирена, была прямой противоположностью Марии Ивановне. Франтиха-щеголиха прекрасно одевалась, всегда «по моде и к лицу», весела, добра, великодушна. Надо справедливости ради сказать, что все заработанные деньги делились поровну. Тоня за этим следила. Андрей и Марина ее любили, а в

* Арсений Тарковский. «Благословенный свет». М., 1993, с. 33.

** Юлия Нейман. «Особая примета» в книге воспоминаний «Я жил и пел когда-то». Томск, 1999, с. 15–17.

Глава третья

дальнейшем, когда Арсений Александрович покинул и ее, Мария Ивановна очень поддерживала Тоню. Но все это будет потом... А пока в 1938 году ситуация была тяжелой. Мария Ивановна устроилась на работу в Первую образцовую типографию корректором посменно. Жизнь хоть и легче не стала, но была сохранена гордость: мужу сама уложила чемоданы и теперь сама зарабатывала деньги.

В их жизнь вошла переписка, т. к. Арсений Александрович много разъезжал, болел и лежал в больницах, была война и послевоенные годы. Они переписывались даже в Москве. Доступная нам переписка — собственность архива А.А.Тарковского, принадлежащая Пушкинскому Дому в Санкт-Петербурге. Письма Марии Ивановны, детей, их рисунки он бережно хранил. Эти документы не требуют комментариев — так ясно, безыскусно, искренно описаны жизнь и отношения этих людей*

IV

В «Завещании» сыну Андрею есть такие строки:

«Я, как стихи, предсказываю свойства,
Присущие и людям и вещам».

Так, в самом начале 1940 года, когда до войны еще года полтора, были написаны стихи «Близость войны»:

«Кто может умереть — умрет,
Кто выживет — бессмертен будет,

* Приведенную в издании «Арсений и Андрей» (М., 2002) переписку приходится опустить по причинам уже упомянутым. Что бесконечно жаль. Переписка объективнее любого текста обнажает до дна бытовую и духовную опрятность и нежность, с которой дети и родители относились друг к другу.

Н о с т а л ь г и я

Пойдет греметь из рода в род,
Его и правнук не осудит».

Мы не приводим всего текста стихотворения, но автор называет грядущую войну «предпоследней».

«На предпоследнюю войну
Бок о бок с новыми друзьями
Пойдем в чужую сторону.
Да будет память близких с нами».

Поэт — пророк, провидец. «Поэт всегда прав», — говорила не раз Ахматова. Что сказать, «Кассандра, вещая Кассандра», а с обычной жизнью справиться не умели. В том же году происходит два серьезных события для Тарковского поэта. Его принимают в Союз писателей СССР, и он знакомится с вернувшейся из эмиграции Мариной Ивановной Цветаевой.

«Все наяву связалось — воздух самый
Вокруг тебя до самых звезд твоих,
И поясок, и каждый твой упрямый
Упругий шаг, и угловатый стих».

А. Тарковский

Приехала она в тяжелом состоянии, почти вынужденно, из-за мужа, и все ее самые скверные предчувствия оправдались. Арсений Тарковский — поэт, дворянин, красавец — произвел на нее сильное впечатление, на ее взрывную, увлекающуюся душу. «Я ее любил, но с ней было тяжело», — признание, ничем не удивляющее. С ней было тяжело. Они много гуляли, и Марина Ивановна показывала ему свою Москву: Трехпрудный, музей, построенный отцом, Ржевский...

Глава третья

Однажды она позвонила в четыре утра: «Вы знаете, я нашла у себя Ваш платок!» — «А почему Вы думаете, что это мой? У меня давно не было платков с меткой». — «Нет, нет, это Ваш, на нем метка “А.Т.”. Я его вам сейчас привезу!» — «Но... Марина Ивановна, сейчас четыре часа ночи!» — «Ну и что? Я сейчас приеду». И приехала и привезла мне платок. На нем действительно была метка «А.Т.».

Они познакомились до знакомства. Марина Ивановна прочитала книгу переводов Кемине. Ее уникальное, тонкое поэтическое естество сразу отозвалось на автора и на переводчика, откликнулось немедленно письмом незнакомому молодому человеку:

«Милый тов<арищ> Т<арковский,>

Ваша книга — прелестна. Как жаль, что Вы (т. е. Кемине) не прервал стихов. Кажется <...>: У той душа поет — дыша. <Да кости — тоньше> камыша... (Я знаю, что так нельзя Вам, переводчику, но Кемине было можно и должно). Во всяком случае, на этом надо было кончить (хотя бы продлив четверостишие). Это восточнее — без острия, для <неразб.> — все равноценно.

Ваш перевод — прелесть. Что Вы можете — сами? Потому что за другого Вы можете все. Найдите (полюбите) — слова у Вас будут.

Скоро я Вас позову в гости — вечером — послушать стихи (мои), из будущей книги. Поэтому — дайте мне Ваш адрес, чтобы приглашение не блуждало — или не лежало, — как это письмо.

Я бы очень просила Вас этого моего письмеца никому не показывать, я — человек уединенный, и я пишу — Вам, — зачем Вам другие? (руки и глаза) и никому не говорить, что вот, на днях, усл. мои стихи — скоро у меня будет открытый вечер, тогда все придут. А сейчас — я Вас зову по-дружески.

Всякая рукопись — беззащитна. Я вся — рукопись. М.Ц».

Какое удивительное письмо незнакомому, но уже близкому человеку. Сколько тайн, карманов и карманчиков, от последних фраз — мороз по коже.

Встретились они с Тарковским у Нины Герасимовны Яковлевой. Некогда богатая светская женщина, теперь она жила в Телеграфном переулке в одной комнате с зелеными стенами и старой мебелью красного дерева. Яковлева вспоминает:

«Они познакомились у меня в доме. Мне хорошо запомнился этот день. Я зачем-то вышла из комнаты. Когда я вернулась, они сидели рядом на диване. По их взволнованным лицам я поняла: так было у Дункан с Есениным. Встретились, взметнулись, метнулись. Поэт к поэту. В народе говорят: “Любовь с первого взгляда...”»

Разумеется, это слишком женские восторги. Тарковский был на пятнадцать лет моложе и был ею увлечен как поэтом, он любил ее стихи. Даже сама Цветаева писала:

«Ко мне не ревнуют жены:
Я голос и взгляд».

Поэты, близкие Марине, как могли стремились ей помогать. «В то время все настоящие люди, как, например, Маршак, Тарковский, Левик и многие другие, ценя ее талант, устраивали ее блестящие переводы с грузинского и других языков в журналы и издательства. Но многие трусы и подхалимы боялись того, что она бывшая эмигрантка, ее игнорировали и с ней не здоровались», — вспоминала ее старинная знакомая Елизавета Тараховская.

Они встречались, гуляли, были в общих московских домах, читали стихи, и сегодня трудно переоценить значение этих встреч.

Глава третья

Однажды где-то на литературных «посиделках» Тарковский прочитал свои стихи:

«Стол накрыт на шестерых –
Розы да хрусталь...
А среди гостей моих –
Горе да печаль...»

Марина Ивановна ответила Тарковскому стихами, написанными 6 марта 1941 года:

«“Я стол накрыл на шестерых...”
Все повторяю первый стих
И все переправляю слово:
– “Я стол накрыл на шестерых”
Ты одного забыл – седьмого.

Невесело Вам вшестером,
На лицах – дождевые струи...
Как мог ты за таким столом
Седьмого позабыть... седьмую».

Стихотворение заканчивается строками:

«...Никто: не брат, не сын, не муж,
Не друг – и все же укоряю:
– Ты, стол накрывший на шесть душ,
Меня не посадивший с краю».

Все та же таинственность жизни: стихи к Арсению были последними стихами Марины.

Как часто мы путаем реальности и степень их значительности. «Для меня в жизни прежде всего работа и семья, все остальное – от избытка сил», – призналась Цветаева однажды литературоведу и своему приятелю Тагеру.

Смерть Марины Ивановны в Елабуге (где в эвакуации жила семья и мать Арсения Александровича) по силе и глубине удара была равна событиям войны, ее трагедиям. Их отношения, неповторимая личность, отчаяние последних дней жизни вонзились в сердце поэта навсегда.

Цветаевой он посвятил два цикла: «Памяти Марины Цветаевой» — шесть стихов, «Чистопольская тетрадь» — десять — и еще одно стихотворение. В этом его ответ. Поэту по-настоящему близки только поэзия и поэты. Он знает их другим чувством и другим измерением сознания. Древний из глубин стон-плач.

«Я слышу, я не сплю, зовешь меня, Марина,
 Поешь, Марина, мне крылом грозишь, Марина,
 Как трубы ангелов над городом поют,
 И только горечью своей неисцелимой
 Наш хлеб отравленный возьмешь на Страшный Суд».
 1946 г.

«Зову — не отзывается, крепко спит Марина.
 Елабуга, Елабуга, кладбищенская глина» —

это в ноябре 1941 года.

И через двадцать два года, в 1963, году крик отчаяния, страсть не теряет напряженности. Читать такие стихи трудно, они вовлекают тебя в свою глубину, в библейскую интимность.

«Не первородству, —
 Я отдам
 Свое, чтобы тебе по праву
 На лишний день вручили там,
 В земле, — твою земную славу...»

Только земные страсти конечны. Такая поэтическая боль, видимо, никогда.

Арсений рвался на фронт. Патриотизм Тарковских никогда не был публичной риторикой. Но война — это другое. Это открыто. Это долг перед Родиной, защита достоинства земли и дома. И редкие для него по открытости чувств стихи:

«Русь моя, Россия, дом, земля и мать,
Ты для новобрачного — свадебная скатерть».

Стиху предпослан эпиграф: «Кони ржут за Сулою» из «Слова о полку Игореве».

Война, как ни странно, соединила несоединимое: действия жизни с чувствами и поэзией. Многочисленные заявления в Правление Союза писателей возымели действие. Из Чистополя в Москву и затем в действующую армию военным корреспондентом 16-й Гвардейской Краснознаменной армии. Газета «Боевая тревога». Все газеты тщательно собраны и сохранены и сейчас находятся в Литературном архиве Пушкинского Дома. Когда во время войны приходилось бывать в Москве, он приходил к своему другу Георгию Аркадьевичу Шенгели. Они дежурили на крыше дома и под черным гудящим небом вели разговоры, конечно о войне, но и о поэзии. «Видите, — говорил Шенгели, — я недаром втянул вас в “Гудок”: вот вам это пригодились. Вам было бы теперь трудно работать в газете — без подготовки... А какой у вас пистолет? Покажите-ка!» Он так безусловно верил в победу, что занимался (в голоде и нетопленной квартире) составлением графиков зависимости ритма и произнесения стиха.

Мария Ивановна с детьми живет в Юрьевце на Волге с 1941 по 1943 год. Они переписываются, дети посылают свои рисунки. Андрей читает «Мифы и легенды Древней Греции» и непрерывно рисует войну, «настоящую и Троянскую».

В 1943 году Мария Ивановна возвращается с детьми из Юрьевца в Москву, какое-то время они живут в Переделки-

но. Все, кто видели фильм Андрея Тарковского «Зеркало», помнят эпизод приезда с фронта отца, детей, бегущих, спотыкающихся, падающих, замирающих на груди отца, и боевой орден «Знак почета» на гимнастерке. Орден этот Арсений получил в действующей армии. Спустя полгода после свидания с детьми война для него закончилась. Он был тяжело ранен и в результате нескольких ампутаций лишился ноги. Всю остальную жизнь ходил с протезом. Дело не только в том, что происходит, что случается с нами, но в том, как мы относимся к случившемуся. «На войне я постиг страдание. Есть у меня такие стихи, как я лежал в полевом госпитале, мне отрезали ногу. В том госпитале повязки отрывали, а ноги отрезали как колбасу. И когда я видел, как другие мучаются, у меня появлялся болевой рефлекс. Моя нога для меня — орган сострадания. Когда я вижу, что у других болит, у меня начинает болеть нога»*.

Стихи так и названы — «Полевой госпиталь».

«...я лежал в позоре, в наготу,
В крови своей, вне поля тяготенья...»

Писатель и поэт Лаврин, одно время близкий Тарковскому и, как все, кто его знал, влюбленный в него, в работе «Что такое смерть» пишет:

«Помню, как на заре туманной юности меня потряс рассказ поэта Арсения Тарковского об его опыте внетелесного существования. Это случилось с Тарковским в январе 1944 года, после нескольких ампутаций ноги, когда он погибал в госпитале от гангрены. Он лежал в маленькой, тесной палате с очень низким потолком. Лампочка, висевшая над его кроватью, выключения не имела, и приходилось вывинчивать ее рукой. Однажды, выкручивая лампочку,

* Арсений Тарковский. Собр. соч., т. 2, с. 242. М., 1991.

Глава третья

Тарковский почувствовал, что его душа (сознание) спиралеобразно выскользнула из тела — вывинтилась, подобно лампочке из патрона. Удивленный, он глянул вниз и увидел свое тело. Оно было совершенно недвижно, как у человека, спящего мертвецким сном. Затем ему почему-то захотелось посмотреть, что делается в соседней палате. Он стал медленно “просачиваться” сквозь стену, но в какой-то момент почувствовал, что еще немного и он уже никогда не сможет вернуться в свое тело. Это его испугало. Он снова завис над кроватью и каким-то странным усилием скользнул в тело. Как в лодку»*.

Предчувствием, интуицией можно объяснить строки 1942 года:

«Немецкий автоматчик подстрелит на дороге,
Осколком ли фугаски перешибут мне ноги...»

Только в 1944 году в госпитале в Москве профессор Вишневский делает последнюю операцию — полную ампутацию ноги.

«Оттуда» иногда возвращаются. Рассказ, переданный Лавриным, достоверный. По спирали из кругов ада, как бабочка одного из стихотворений поэта «Из тени в свет перелетая, она сама и тень и свет», — душа оживала силою воли, судьбы, искусством врачей и любовью близких.

«Душа, зачем тебе Китай?
О госпожа моя цветная,
Пожалуйста, не улетай!»

Из писем в госпиталь знаем, как эта необычная семья живет заботами об отце и муже, о бытовых трудностях.

* «Психология смерти и умирания». Минск, 1998, с. 133.

Обсуждается вопрос с Арсением, стоит ли говорить сейчас детям о ноге или потом, где лучше заказывать протез и многое другое. Госпиталь в основном на Тониных плечах. Умирает страдавшая много Мария Даниловна. Так ли, иначе уже – в 1944 году Антонина Александровна перевозит Арсения в Переделкино, где тем летом на даче жили дети.

«Когда мир раскалывается надвое, трещина проходит через сердце поэта» – так написал однажды поэт Генрих Гейне.

V

Поездка в Грузию в 1945 году была настоящим праздником. Кроме переводческой работы были новые встречи, друзья, разговоры, послевоенные застолья. Это была та Грузия, которой сегодня уже нет, как и многого другого из жизни 45-го года, года Победы и надежд.

В Грузию Арсения Александровича пригласил поэт Симон Чиковани, тогда первый секретарь Союза писателей Грузии. И хотя время было трудное, гостеприимство друзей не имело границ. Немного отдохнув, Арсений засел за работу – переводы Григола Абашидзе, Георгия Леонидзе, Симона Чиковани и других поэтов Грузии. Арсений полюбил Чиковани, его поэзию, натуру, высокую культуру этого человека. Они стали друзьями.

В 1967 году Арсений Александрович мысленно возвращается в ту Грузию 45-го года в стихах «Ласточки».

«Я в Грузии бывал, входил и я когда-то
По щебню и траве в пустынный храм Баграма...»

Тогда же, в сорок пятом, через поэзию проходит тень женщины по имени Кетавана, с которой он познакомился

Глава третья

в Тбилиси. Проходит легко, грустно, почти неосвязаемо, сквозь сетку дождя.

«Сеет дождь из тумана,
Капли падают с крыш.
Ты, наверное, спишь,
В белом спишь, Кетавана?»

1946 год перевернул всю жизнь страны и надолго отбросил ее назад — в кошмар страха от светлой послевоенной надежды обновления. Арсений Александрович готовил для печати свой первый сборник «Стихи разных лет». Символично, что обсуждение сборника в Союзе писателей состоялось в конце декабря 1945 года. Собрание вел поэт Павел Антокольский, хорошо относившийся к поэзии Тарковского и к нему самому. Выступали Лев Ошанин, Маргарита Алигер и многие другие популярные тогда поэты. Издание было одобрено, и началась работа с Ленинградской типографией. Летом был готов сигнальный экземпляр. Но тут наступил любимый в России август — август 1946 года. Как раз все возвращаются отдохнувшие из отпусков, школьники собираются в школу. Вот тут-то и вышло постановление ЦК ВКП(б). О журналах «Звезда» и «Ленинград». Доклад делал лично товарищ Жданов, первый секретарь Ленинградского обкома партии. Затем последовало постановление о театре, кино, музыке, — по всему фронту идеологии народ построили в ряд по команде «смирно». Это безумие неизвестно чем бы закончилось (вспомним репрессии конца сороковых годов), если бы не смерть вождя народов в 1953 году.

«Тянет железом, картофельной гнилью,
Лагерной пылью и солью камсы,
Где твое имечко, где твои крылья,
Вий над Россией топорщит усы», —

писал А. Тарковский в 1946 году. Покойный философ Мераб Мамардашвили точно заметил, что, что бы у нас ни произошло, к событию поворачивается всей своей огромной массой вся страна. Откликаются все: рабочие, колхозники, учителя, труженики всех родов, естественно, школьники. Кстати, эта традиция живуча. Я сама видела в информационной программе, как в пионерском лагере у детей-беженцев из Чечни собирали копейки в пользу семей пострадавших, затонувшей лодки «Курск».

Тогда, в 1946 году, вся страна узнала, что Ахматова еще жива, Зощенко жив тоже, а композитор Шостакович небезгрешен. У нас эта традиция всеобщего участия страшна, смешна, но порой приносит неожиданную популярность. «Не важно что, главное — чтоб писали».

Нечего и говорить, что набор первой книги Арсения был рассыпан, и автор остался с единственным экземпляром. Первого сборника пришлось ждать шестнадцать лет, до 1962 года.

В том же, 1946 году, таком страшном для всех, Арсений Александрович знакомится у Георгия Аркадьевича Шенгели с Анной Ахматовой. Пути их пересеклись через пять лет после смерти Марины. Знакомство и дружба с Ахматовой именно в это время была вовсе не безопасна. Эта дружба поэтов, так же как и союз с Мариной, — свидетельство того, что Арсений Александрович был не только бесстрашен и честен, но и еще одно: поэзия и поэты — выше всего. «Поэт всегда прав», — говорила Ахматова. Достовернейший свидетель и летописец ее жизни Лидия Корнеевна Чуковская записала, как однажды зимой 1963 года у Маргариты Алигер Ахматова читала стихи Арсения Тарковского, посвященные Цветаевой.

«Анна Андреевна попросила нас всех усесться ближе и прочитала пять стихотворений памяти Марины Цветаевой. Автор — Арсений Тарковский. Не сразу привыкаешь

к противоестественному сочетанию: голос Ахматовой произносит не ахматовские стихи. Из ее уст чужие слова и ритмы звучат странно: уж очень мы привыкли, чтобы этот голос говорил только свое. Читала она медленно, серьезно, читала, как все и всегда, — из глубины. Стихи мне понравились — очень»*.

Отношения профессиональные и личные обоих поэтов были полны любви и уважения, но каждый оставался при своем характере и мнении. В мае 1964 года состоялся первый публичный вечер поэзии Ахматовой в Музее Маяковского. На вечере выступал Арсений Александрович. Все та же Лидия Корнеевна на следующий день рассказывала, как прошел вечер, а Ахматова ей в ответ: «Я с Арсением Александровичем почти что в ссоре. Он пришел ко мне однажды и целый день просил, молил, настаивал, чтобы я не писала о Модильяни, потому что я не умею писать прозу. Я обиделась и уже полгода ему не звоню». Чуковская насилу уговорила ее позвонить. Ахматова терпела, терпела и позвонила. «Ну что, — спрашивает Лидия Корнеевна, — помирились?» «Позвонила. Оказывается, он даже не понял, что мы в ссоре». Со своей стороны Ахматова в долгу не оставалась, и рассказ об этом невозможно не привести.

«Книжка его стихов вышла слишком поздно. Слава, поздняя, испортила его. Он разучился быть вежливым. Сначала писал мне письма, по стилю совершенно любовные (“Арсений, зачем Вы сбиваете с толку Лубянку, стыдно”.) Потом начал дерзить. Я уже рассказывала Вам, кажется? Сидит целый вечер и бубнит: “Не пишите прозу. Не пишите прозу. Не пишите прозу”. Можно подумать, что я “Клима Самгина” написала».

* Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой, т. 3, с. 32. М., 1997.

Оба были мастера плести кружево отношений, особенно Ахматова. Но именно Тарковский написал о ее поэзии такие точные слова:

«Музе Ахматовой свойственен дар гармонии, редкий даже в русской поэзии, в наибольшей степени присущий Баратынскому и Пушкину. Ее стихи завершены. Это всегда окончательный вариант. Мир Ахматовой учит душевной стойкости, честности мышления, умению сгармонизировать себя в мир, учит умению быть тем человеком, которым стремишься стать».

Это — как о себе. Именно этого: «...быть тем человеком, которым стремишься стать».

В январе 1966 года Лидия Корнеевна навещала Ахматову в больнице. Шел бытовой разговор, и потом вдруг Ахматова говорит: «Чуть не забыла. Я приготовила для Вас дивный подарок: копию письма Тарковского о моей поэзии. Вот возьмите». Большое письмо она берегла, специально переписала, чтобы передать Лидии Корнеевне «дивный подарок». Мы не приводим всего текста письма, присланного в больницу, но вот небольшая выдержка из него:

«Вы написали за всех, кто мучился на этом свете в наш век, а так еще не мучились до нас ни в какие времена, и если Пушкин был Пушкиным, то голос его за тех, кто такого совершенства как мы в страстотерпии не достиг (допустим хоть, война 1941–1945). Ваш читатель и Ваш двигатель хлебнул совершенного лиха, и это — Ваше преимущество».

Однажды приходит к Ахматовой в Боткинскую больницу Арсений Александрович, она и говорит:

«Поедем со мной в Париж». Я говорю: «Поедем, а кто нас приглашает?» Она отвечает: «Пригласили собственно

Глава третья

меня и спросили, с кем я хочу ехать. Я ответила, что с Тарковским».*

А в другой раз звонит по телефону и говорит Арсению Александровичу по поводу сонета, который ей посвятил Тарковский:

«Когда бы на роду мне написано было
Лежать в колыбели богов».

«Арсений Александрович, если Вы теперь попадете под трамвай, то мне ни-и-сколько, нисколько не будет Вас жалко!»** Такой вот изысканный комплимент.

Вот какие у них были отношения. Анна Андреевна умерла вскоре, 5 марта 1966 года. Арсений Александрович нес ее гроб вместе с Иосифом Бродским и сопровождал ее до Ленинграда, где было отпевание в церкви Николы Морского.

Памяти А.А. Ахматовой посвящен цикл стихов, написанных во второй половине 60-х.

Не только поэзия, но и личность Ахматовой, тайна ее выстаивания, внутренняя сила, острота ума, восхождение к вершине славы и почитание в послевоенные годы сделали ее центральной фигурой России. «На воске державного рта» — вот так о ком еще можно написать? Отношение Арсения к Ахматовой передалось Андрею. Ее тень прошла в одном из эпизодов «Зеркала» (а в фильме нет эпизодов главных или второстепенных), где Игнат читает письмо Пушкина Чаадаеву о России.

«И эту тень я проводил в дорогу
Последнюю к последнему порогу,
И два крыла у тени за спиной,
Как два луча, померкли понемногу».

* Арсений Тарковский. Собр. соч., т. 2, с. 244, М., 1991.

** Арсений Тарковский. Собр. соч., т. 2, с. 244, М., 1991.

Меж тем жизнь шла своим чередом и параллельным курсом. Семейная жизнь Арсения Александровича снова разладилась. В 1947 году появилась бывшая Тонина подруга, Татьяна Алексеевна Озерская (1907–1991), которая стала третьей женой Тарковского и с которой он прожил до конца жизни. Все друзья отмечали ее элегантную породистую внешность и манеру поведения. Она хорошо знала причуды своего мужа, умела создать нужный ему комфорт. Татьяна Алексеевна была переводчиком, энергичной дамой, водила машину, была частью писательской среды и как-то хорошо и ловко обустроивала жизнь Арсения Александровича.

Они вместе и врозь пережили трагедию потери своих сыновей. Арсений Александрович — Андрея. Татьяна Алексеевна — своего единственного сына — Алексея Студинцкого.

Есть некая тонкая материя, назовем ее: «лирическая муза поэта». Это очень важная часть поэтической биографии и подчас скрытая, охраняемая от посторонних глаз, от проживаемой поэтом реальной жизни. Это — «Эвридика Орфея», в жизни мимолетность юности, первая любовь, ставшая тенью всей жизни.

«Встретил он женщину, очаровательно красивую, — вспоминает елисаветградская приятельница Арсения (Асика), — всю в кружевах, с загадочной пленительной улыбкой — она, как символ поэзии, своей женственностью покорила юношескую фантазию будущего поэта. Ее звали Мария Густавовна Фальц. Ее трагическая судьба была обычной для того времени: муж ее, офицер царской армии, уезжая на германский фронт в 1914 году, попрощался с молодой женой и больше никогда не вернулся...»

Он никогда не искал ее черт в других женщинах. Поэт знал в лицо свою Музу. Стихи «о прекрасной даме», еще

Глава третья

одной Марии, память сердца поэта, могут стать отдельной повестью о любви земной, ставшей любовью небесной, ибо вне реинкарнации Беатриче поэзия существовать не может. «Эвридика» Тарковского скользит внутри всей его лирики разных лет на протяжении всей жизни.

«Эвридика» 1961 года, уже почти сорок лет спустя.

«Как сорок лет тому назад,
Сердцебиение при звуке
Шагов, и дом с окошком в сад,
Свеча и близорукий взгляд,
Не требующий ни поруки,
Ни клятвы».

Любовь невидимой Эвридики трагична. Любовь не может иметь счастливого конца. Одно из стихотворений, посвященных ей, 1962 года кончается знаменитой строкой-перефразой той же метафизической коллизии сна-реальности романа «Мастер и Маргарита».

«Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке».

VI

Жизнь Марии Ивановны и детей идет своим чередом. Может быть, по-своему очень трудным для всех троих, потому что в 1948 году у Андрея открылся туберкулез, потому что Мария Ивановна имеет только две руки, только 24 часа в сутки и непроходящую нужду, потому что они любят своего отца и гордятся им и в то же время страдают от сложности общих отношений.

Юрий Бенедианович Кочеврин (род. в 1932), доктор экономических наук, исследователь современных проблем

экономики, автор многих монографий, был «пожизненным» (от школы до смерти) другом Андрея Тарковского. Он написал по нашей просьбе прекрасные воспоминания «Из школьных лет», из которых очень многое становится понятным. Воспоминания Юрия Кочеврина мы приводим целиком.

И з ш к о л ь н ы х л е т

Что такое популярность? В наш век массмедиа популярность — это когда тебя узнают на улице или в метро. Поэтому популярные люди стараются не смешиваться с толпой и передвигаются в своих автомобилях. Но так было не всегда. Андрей Тарковский в конце 1940-х годов был популярной личностью, но его популярность распространялась в узкой прослойке учащихся старших классов мужских и женских школ, расположенных в Замоскворечье, между Серпуховкой, Полянкой и Ордынкой. Однако это не меняло самого факта популярности, а ограниченность ее распространения искупалась глубиной воздействия на умы и души подростков того незапамятного времени («отдаленней, чем Пушкин, и видится точно во сне», писал по другому поводу поэт).

Легко сказать, что причина его известности лежала в особых свойствах его личности. Ведь и выдающийся хулиган, и наделенный исключительными способностями отличник, и, наконец, комсомольский вожак были по-своему популярны в школьной среде того времени. Но Андрей не относился ни к одной из этих категорий. Он не был амбициозной личностью, стремившейся к самоутверждению. Скорее можно говорить, что его популярность проистекала из его естественности.

Естественность и открытость — было то, что выделяло его из общего ряда и мгновенно отпечатывало его образ в душах сверстников в век общей неестественности и самоконтроля, проникавшего из общества взрослых в

школьную среду. Все мы — школьники — чувствовали себя свободными и раскованными, но, увы, в рамках условностей, чаще всего неосознаваемых. Казалось бы, что в том, что Андрей фланирует в каком-то немыслимом желтом пальто? Чтобы понять значение этого, необходимо войти в контекст времени, 1949—1950 года. Мне это время запомнилось преобладанием всех оттенков того цвета, который в народе называли «серо-буро-малиновый». Конечно, природа бушевала и брала свое. Но люди в своей массе были безлики и скромны той скромностью, которая свидетельствовала о стремлении не выделяться. Стремление быть как все в разных культурах может порождаться разными причинами. Но в людях того времени в основе этого стремления лежал страх. Поэтому экстравагантность Андрея вызывала тревогу в душах школьных наставников и отзывалась беспокойством в более высоких сферах, хотя слово «стиляга» еще не было произнесено публично. Это поведение сеяло семена свободы в принципиально несвободном обществе. Интересно, что это понимали не только в высоких сферах. Именно так оценивала такую экстравагантность уличная и дворовая среда — как самое дерзкое выражение свободы.

Меньше всего сознавал социальное значение своего поведения сам Андрей. Он просто следовал своим естественным склонностям, но в отличие от многих находил им внешние формы выражения. В нем жил художник, который не мог примириться с отсутствием цвета, и единственным способом преодолеть монотонность среды стала его «стильная» одежда.

В воспоминаниях о школьных годах Андрея Тарковского обычно говорят о его живости, артистизме, экстравагантности, его увлечении джазом и атрибутами «чуждой», американской культуры. Это было время борьбы с космополитизмом. Все мы, школьники, хорошо знали, что такое космополиты. Это были проводники культурной агрессии,

изнутри подрывавшие фундамент советского общества, ставившие под сомнение самобытность русской (а значит, и советской — заметьте взаимозаменяемость этих двух понятий) культуры. В 1940–1950-е годы понятие «космополит» стало играть ту же роль в идеологии страны, какую в 30-е годы играло понятие «вредитель». Космополит был внутренним союзником внешнего агрессора, мирового империализма, вооруженного атомной бомбой и провозгласившего холодную войну против Советского Союза и социалистического лагеря (именно так была интерпретирована в советской пропаганде знаменитая речь Черчилля в Фултоне). Вот почему так опасно было любое увлечение всем американским, в какой бы области это ни проявлялось. Но именно по этой причине увлечение американским (музыкой, модой, танцами, технической культурой) для подростков того времени стало непреодолимо притягательным. Это была игра на грани фола, в той области, которая вплотную приближалась к политически не дозволенному.

Все это приобретает значение на фоне будущей судьбы Андрея. Вне этого все эти свойства если и не исчезают, то становятся не столь значимыми — мало ли было таких замечательных подростков (в середине 1950-х годов появилось слово «плесень», заклеившее тех, кто в конце 1940-х были мальчиками и девочками). Чуваки и чувихи — так они называли друг друга. Так они и вошли в рамку своего времени. От них протянулись нити к будущим фарцовщикам и валютным спекулянтам. К трагическим судебным процессам хрущевских времен с их смертными приговорами. Но также и к политическому свободомыслию, к диссидентству. И ко всей молодежной культуре «шестидесятников», к живописи, кино, литературе, поэзии, театру, музыке. И на фоне этого — к выдающемуся явлению этой культуры — творчеству Андрея Тарковского.

Но не будем торопиться. Пока еще 1949–1950 год, девятый класс мужской 554-й школы, белоснежная московская

зима, с уличными сугробами, с жуками-транспортерами, сгребаящими своими челюстями снег и переправляющими его в кузова самосвалов. (Как они смогли сохраниться в неприкосновенности еще полувеком позже — уму непостижимо.) В школьной жизни вечера — совместные, с девочками из женских школ, первые романы, знаменитый драмкружок с его руководителем Борисом Беловым (к тому времени уже студентом Плехановки, расположенной напротив школы — через Стремянный переулок). А еще школьный радиоузел, созданный руками самих ребят, литературные вечера, их вдохновительница и организатор незабвенная Марина Георгиевна Маркарянц («красотка Маркарянц», на безжалостном школьном жаргоне), так много значившая для всех нас (об этом смотрите в прозе Андрея Вознесенского, одного из любимых ее учеников).

В это время в жизни Андрея разыгрывались драматические события. У него была двойка по математике за полугодие. Был также, как мне помнится, конфликт с учителем биологии Борисом Сергеевичем, «химичкой» Марьей Ивановной, физиком... Хуже того, классный руководитель Федор Федорович Титов, человек непреклонных коммунистических правил (он говорил классной вольнице своего 9-го «А»: «Вы не знаете, что такое диктатура пролетариата, — я вас научу этому»), был за исключение Андрея из школы, и его слово много значило на педсовете. Андрея взяла под защиту учительница истории Фурманова, и его перевели, под ее ответственность, в параллельный 9-й «Б», где она была классным руководителем. Но его положение в школе оставалось подвешенным.

Весной 1950 года (ровно полвека назад — я пишу эти строки в июне 2000-го) по просьбе той же Фурмановой я вместе с Андреем готовился к экзаменам за 9-й класс. С моей стороны эта готовность диктовалась хорошими отношениями с «историчкой»: она интересно, хотя и сумбурно преподавала историю (а как еще ее можно пре-

подавать?), но главное — любила своих учеников. А еще, буду откровенен, роль наставника тешила мое самолюбие. Что же касается Андрея — у него не было выбора, как подчиниться совету Фурмановой, что он и сделал без особого сопротивления. Впрочем, мы с ним хорошо поладили, он успешно перешел в 10-й класс, вполне достойно сдал экзамены, в том числе и вошедший в аттестат экзамен по географии суровому Федору Федоровичу. Для него и его матери это было огромным облегчением, а для меня, что говорить, и сейчас сознание того, что я помог Андрею в этот трудный момент (а он был действительно трудным), служит той «копеечкой», которая, если верить Достоевскому, вдруг да и пропустит в рай.

Во время занятий мы много дурачились, поскольку штудирование программы требовало разрядки. Но не только дурачились. Мы говорили о том, что составляло наш общий интерес и закладывало основы будущих отношений. Все это очень неточно сказано, поскольку отношения складываются не только из общности интересов (почему не наоборот — из их разности?), а из суммы неопределенностей, которая почему-то вырастает в еще более неопределенную величину, которая называется дружбой. Формулу дружбы никто не выводил, да это и невозможно.

В десятом классе наша дружба окрепла, отделившись от ежедневного школьного общения (нас развело по разным классам). Обычно мы встречались у меня — это было удобнее — и много говорили обо всем, но главное, о литературе. Одним из страстных увлечений Андрея тогда и позже был Достоевский, причем весь, со сложными путями добывания официально запретных текстов. И мне он видится сейчас, в том времени, совершеннейшим персонажем Достоевского: и его «подростком», и князем Мышкиным, и «игроком» одновременно. А позже — Митей Карамазовым. В это время Андрей вел два несовпадающих существования. В одном он был трудным учеником,

стилягой, героем-любовником школьных спектаклей, в другом — очень потаенной личностью, несоразмерной конкретному времени и среде. В нем парадоксально сочетались эти две стихии: авангардизм эпохи позднего сталинизма и традиционализм дворянского сословия вековой давности. Он вставал, когда в комнату входила женщина старше его (чем совершенно поражал мою тетку Лидию Ивановну, с тщательно спрятанным дворянским происхождением). Он умело пользовался столовыми приборами. Он был страстным покеристом (выбрав эту редкую тогда азартную игру, а не широко распространенный среди учащейся молодежи преферанс). Он официально, как Ленский, предупредил моего приятеля Витю Уварова, что набьет ему морду, если тот продолжит ухаживания за «его» девушкой, Галей Романовой. Этот поступок («короткий вызов, иль *картель*») так поразил Витю церемонностью (нет чтобы сразу дать в морду), что вызвал у него угрызения совести и заставил отказаться от легкомысленных поползновений.

Была еще одна область наших общих увлечений — поэзия, притом не вообще, а новая русская поэзия. Почему так, а не, скажем, Пушкин и поэты «золотого века»? Объясняется это просто — нам страстно хотелось знать ту поэзию, которая была недоступна, под гласным или негласным запретом. Годы спустя любимым поэтом Андрея стал Тютчев, но это было значительно позже. А тогда мы читали Блока, раннего Маяковского, Хлебникова и, конечно, Пастернака. Еще далеко было до Цветаевой, Мандельштама, Ахматовой. В знании поэзии мы с ним соперничали. Я отличался завидной памятью и то, что мне нравилось, просто знал наизусть. Андрей стихи вообще не запоминал, поэтому он часто просил меня прочитать что-нибудь. Ему нравилось мое чтение. Зато его любовь к поэзии была очень избирательной, и часто его суждения и вкусы не совпадали с некоторой моей всеядностью.

Тогда-то для меня и возникла одна загадка, для решения которой потребовалось много лет.

Я знал, что отец Андрея — «поэт-переводчик» (существовала такая творческая специальность в советское время — как бы поэт, но не совсем, в чем-то недотянувший до этого высокого звания), также знал, что он живет отдельно от Андрея и его семьи, с другой женщиной. В какой-то момент, кажется вскоре после окончания школы, я познакомился с Арсением Александровичем на дне рождения Марины, сестры Андрея. Он был со своей женой, Татьяной Алексеевной. Я отметил сдержанность и немногословие Арсения Александровича и общую атмосферу доброжелательства, исходившую от Марии Ивановны, матери Андрея. Но сейчас речь идет о другом (дни рождения Марины «на Щипке» — это особый сюжет, и мне не хотелось бы упоминать о нем скороговоркой). Мария Ивановна как-то с горечью заметила при мне, что Арсений Александрович очень хороший поэт, но что его стихи не печатают. Уже тогда мне было вполне понятно, что это значит, я хорошо знал многие стихи Пастернака по довоенным изданиям, которого тоже не публиковали — его стихи не укладывались в тайную рамку, которую хорошо знали цензоры (возможно, она обозначалась отсутствием либо наличием каких-то ключевых слов?). Но вот в одну из наших встреч Андрей показал мне большую («амбарную») тетрадь, в которой круглым отчетливым почерком были записаны стихи отца. Помнится, эти записи принадлежали самому Арсению Александровичу и остались в семье после его ухода. Это значит, что там были ранние, довоенные стихи (впрочем, не такие уж ранние — Арсению Александровичу до войны было за тридцать). Меня поразила какая-то трепетность и одновременно скованность в поведении Андрея. Казалось, он одновременно ждет моего отклика и всеми силами старается не показать этого. Многие из стихотворений этого

Глава третья

сборника я читал в позднейших изданиях. Но память хранит некоторые, услышанные мной впервые именно из этой «амбарной» книги. Одно из них:

Он у реки сидел на камыше,
Накошенном крестьянами на крыши...

Признаюсь, мне показался искусственным этот оборот. Но дальше что-то задело, про воду:

«Чуден был язык воды...
На свет звезды, на беглый блеск слюды,
На предсказание беды похожий...»

Уже много позднее, перечитывая это стихотворение, я понял, что здесь таится самый исток, самый главный нерв всего творчества Андрея — образ воды, ее неразгаданного, как сама жизнь, языка. Так же как Андрей был сыном Арсения Тарковского, его творчество было порождено тайнописью его отца.

В десятом классе Андрей много играл в школьном драмкружке, о котором я упоминал выше. Деятельность этого коллектива заслужила признание школьной и отчасти студенческой среды Замоскворечья. Слава о нем расходилась концентрическими кругами по ближайшей городской территории, тем более что он менял импровизированные сценические площадки. Поделюсь воспоминаниями о том впечатлении, какое производила на меня и, наверно, на других игра Андрея. В пьесе Евгения Петрова «Чужой остров» он выступал в роли эдакого плейбоя, представителя «буржуазной» золотой молодежи, попадающего, по ходу пьесы, в нелепое положение (он оказывался на сцене полуодетым, притом в смешных трусах, резинках, на которых держались носки, что само по себе веселило юную аудиторию). Его engagee, которую, естественно,

играла Галя Романова, тоже выглядела шокированной (интрига состояла в том, что ее сердце принадлежало другому, положительному, герою пьесы). Роль Андрея была, конечно, характерной, но особенность его игры состояла в том, что он не «играл» характерности. Он был вне сценического действия, как статист, которого срочно выпустили на замену и он не знает, как себя вести.

Впоследствии оказалось, что эта установка на «не игру» неслучайна. В тех редких случаях, когда Андрей выступал как актер — фильмы «Июльский дождь», «Сергей Лазо», — его игра производила впечатление слишком жесткой естественности, он был как бы слишком самим собой. Уже значительно более позднее воспоминание относится к тому, как он подбирал актера на роль Рублева, первого фильма, сделанного от начала и до конца в соответствии с внутренним замыслом. Он остановился на Анатолии Солоницыне, который в главной роли Андрея Рублева ничего не играл, в отличие от остальных действующих лиц.

Вообще его сопротивление игре во всех ее проявлениях органично перешло из жизненной позиции в искусство, став, может быть, его определяющей чертой. (Вспомним, как в фильме «Сталкер» девочка по складам читает любимое Андреем стихотворение Тютчева: «Люблю глаза твои, мой друг...».) Настоящее не требует выразительности, а ненастоящему никакая выразительность не поможет.

Последняя мысль Кочеврина относительно выразительности, по-видимому, верна как жизненное наблюдение. Как «выразить»? Как «выразить» смерть Тони от рака в 1951 году? Состояние Андрея Арсеньевича и Марии Ивановны, которая дружила с Тоней и поддерживала ее в очень трудные последние годы жизни?

С шестьдесят первого года жизнь помаленьку воздает поэту за талант, терпение и труд. К тому же и жизнь к середине шестидесятых годов меняется во всем мире, меняется

и у нас. Мы будем подробнее говорить об этом времени, когда на сцену выйдет наш последний герой — Андрей Тарковский, но все же именно в 1962 году происходят экстраординарные события в жизни семьи и истории рода Тарковских.

Арсений Александрович наконец выпускает в издательстве «Советский писатель» свою первую книгу «Перед снегом».

Андрей Арсеньевич, кинорежиссер Тарковский, получает главный приз Венецианского Международного кинофестиваля за фильм «Иваново детство», и мы увидели вершину айсберга долго трудившегося Рода.

При всей сложности противоречий сына и отца, сложности характеров обоих Тарковских — отношения их удивительны, талантливы и плодотворны.

Андрей любил отца и гордился им, хотя травма от разрушенной семьи никогда не зарубцовывалась и в дальнейшем стала сквозным действием буквально всех его фильмов.

Семя отца прорастало родовой гордостью; поэзия отца — творческим оплодотворением. Бездна этих отношений сама по себе — предмет литературы для писателя Достоевского или исследователя-психоаналитика посовременнее, Карла Юнга.

Арсений написал поэтическое завещание Андрею. Он лучше всех понимал неординарность Андрея, был прикован к его творчеству, трепетал от гордости и страха и не пережил его смерти.

С 1962 года творчество отца и сына перешлетается в кинолентах Андрея. При этом каждый продолжает свой путь.

У Арсения Тарковского в 1969 году выходит еще одна книга стихов. В 1971 году — премия Туркменской ССР имени Махтумкули; выход «Стихотворений» и орден Дружбы народов в связи с 70-летием. Почти ежегодно

выходят сборники его стихов. Ландшафт русской поэзии изменился с их появлением. Его называют последним поэтом Серебряного века, хотя по возрасту он ближе к Льву Ошанину и Степану Щипачеву. Один из героев современного романа, эмигрант сэра Александр, всех живущих в Советской России поэтов называл «новыми русскими». Однако и среди них находил исключения: «Фандорину не казались метафорой слова новорусского поэта, некоторые стихи которого признавал даже непримиримый сэра Александр:

«Бессмертны все. Бессмертно все. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете,
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком».

Во ВГИКе дипломной работой Андрея Тарковского был фильм «Каток и скрипка». В фильме запечатлены моменты наступления Катка на старую Москву, на Замоскворечье. Москва разрушалась и строилась. Оттепель. Казалось, что чудо обновления вот где-то за углом. Прожив 30 лет «на Щипке», именно в это время ушел из своего старого дома, «отпочковался» Тарковский-младший. А вскоре выселили жильцов старой коммуналки. Мария Ивановна с Мариной, ее мужем режиссером Александром Гордоном, сыном Мишей, т. е. всей молодой семьей, переехали в новый жилой юго-западный район Москвы. «Щипка» не стало, остался остов дома. В замысле фильма «Ностальгия» Андрей в поисках природы будущего фильма думал о «Щипке», но уже как декорации сна, жизни зазеркалья. «Щипок» стал точкой нашей культуры, где может быть создан Музей Тарковских или Музей Поколения, частью

которого также являются Тарковские. Но все равно даже тщательное воспроизведение не более чем декорация сна. Это верно.

«Влажной землей из окна потянуло,
Уксусной прелью хмельнее вина;
Мать подошла и в окно заглянула,
И потянуло землей из окна».

Арсений Тарковский.
«Благословенный свет», 1993, с. 334

Арсений Александрович тоже жил другим домом. У него была дача в поселке Голицыно. Замечательные воспоминания о встречах с Арсением Александровичем Тарковским оставила переводчик Суламифь Оскаровна Митина. Как никто другой она сумела передать живой образ поэта, его артистичность, красоту, обаяние, «детскость». «Детскость Арсения Александровича проявлялась в его реакциях, в склонности к словесным играм, шуткам, шутливым песенкам, розыгрышам, очаровательному озорству и беспредельной доверчивости». Однажды Суламифь Оскаровна подарила сборник английского поэта-философа и художника Блейка с надписью «От подружки детства — вечного».

В его небольшом саду было много цветов. Он любовался цветами, исследовал свои впечатления тоже по-детски.

«Видите — внизу трава, выше — кусты, еще выше — яблони и надо всем — старые березы. Смотрим в синее небо. Справа от столика растет трава с белой полоской посредине. Нравится Вам? Это молочная трава, трава моего детства. Точно такая росла у нас в саду в Елисаветграде».

Он любил говорить о детстве, о таинственности мира. Однажды он увидал маленького козленочка, который

поставил золотые копытца на край его детской кровати. А потом он точь-в-точь такого козленка увидел в коллекции из раскопок Тутанхамона. Эти рассказы можно продолжать до бесконечности. О страсти к книгам, казусах, любви к ремеслу.

Но главным его увлечением были телескопы. Там, на даче в Голицыно, в беседке установили телескоп*. Астрономия с детства была увлечением и страстью Арсения (или Асика, как его звали в семье), брата Вали, дяди Саши, — словом, всей елисаветградской семьи Тарковских. Мы уже рассказывали о том, как Валя делал в гимназии доклад на тему «Есть ли жизнь на Марсе». Телескоп, бинокли разного калибра, всякая оптика были настоящей коллекционной страстью Арсения Александровича.

Сохранилось замечательное письмо молодого друга Арсения Александровича, писателя, поэта, художника, рано ушедшего из жизни Юрия Коваля.

Письмо к Фазилю Искандеру нам любезно предоставила вдова Юрия Коваля, замечательная Наташа Коваль. Вот текст этого письма:

«Фазиль! Я хочу тебе рассказать, мне кажется, что тебе будет и занятна и понятна мысль, которую я понял не сразу.

Как-то раз с Арс. Ал. и Татьяной Алек-ной мы поехали из Переделкино в Солнцево. Это — недалеко, погода прекрасная, все это происходит до обеда в Доме творчества и вполне вписывается в наши житейские рамки. Солнцево интересует Тат. Ал-ну своими магазинами. Она выпорхнула из машины в «Универмаг», а мы с Арс. Ал. тихо пошли следом. Мы вошли в магазин, где Т. А. летала, и я увидел вдруг, что А. А. явственно побледнел. Я слегка напугался. Он опирался на мою руку и в

* Сегодня он передан на хранение в Музей кино, но мы мечтаем о передаче этого экспоната Культурному центру А. Тарковского в г. Юрьевце.

Глава третья

этот момент сделался особенно тяжел. Понимаешь? Я думал, что-нибудь с Т. А. — нет. Он смотрел на прилавок, на котором стоял великолепный (советский) бинокль. Я понял, что он его тут же немедленно купит (800 рублей), и бинокль — восьмикратный! Ого! Бледный, говорю, в холодном поту, он пересчитал свои деньги и говорил мне:

— Надо скорее купить.

У него не хватило, я добавил, потом он, конечно, повесил (это был футляр) бинокль на грудь, и мы пошли гулять далее по магазину.

Т. А., облетевшая то, что хотела облететь, наконец увидела и нас.

— Ну надо ехать. Как раз к обеду.

— Поехали, — говорит она. — А это что у тебя на груди болтается?

— Да это, — он говорит, — чепуха, не обращай внимания.

Я как шофер и, конечно, друг бинокля, как ты понимаешь, в дело не влезаяю.

— Нет, позволь, Арсений, — говорит Т. А. — Но это же, кажется, бинокль?

— Да. Тут мы с Юрочкой думали-думали и решили купить.

— И сколько же он стоит?

— Это был последний экземпляр, и мы его купили по смехотворно низкой цене.

— Арс! Но у тебя есть по крайней мере шесть биноклей и еще подзорная труба!

— Таня, ты не понимаешь! У меня есть бинокли — шестикратные (труба не в счет), двенадцатикратные, но — восьмикратного у меня не было.

— Ну, смотрел бы в шестикратный!

— А где он? — резонно спросил Арсений Александрович.

— В Голицыне.

— Но мы-то в Солнцево. А я хочу сейчас посмотреть!

— Т. А., — сказал я, — он, кажется имеет право.

Теперь, Фазиль, почему я этот фрагмент своих воспоминаний о великом поэте посвящаю тебе: слушай, бинокль интересовал его потому, что приближал далекое! Понимаешь, то, до чего рукой нашей не дотянуться».

Рукой не дотянуться, не увидеть глазом. Приблизить невидимое, осмыслить приближенное — подлинная стихия поэта.

«Любовь к Арсению Александровичу Тарковскому совершенно неистребима во мне», — писал Юрий Коваль. Их дружба была нежной. В книге Коваля «АУА» напечатаны прелестные маленькие эссе о Тарковском в духе письма к Искандеру. Арсений Александрович рисовал Коваля, а Коваль — Тарковского. Сохранился их двойной фотопортрет с одинаковыми а-ля Шерлок Холмс трубками — иронический документ общности. И все же дело не в том, что «оптические» пристрастия Тарковского объяснимы лишь стремлением к тому, до чего не может дотянуться рука. Вся мировая философия и поэзия втянута в сознание, осознание себя частью Космоса: от мифологической одушевленной, уютной Вселенной Гомера до страшной, холодной Маяковского («Пустота. Летите, в звезды врезываясь»).

Вся поэтика суть «часы и календарь». Закономерно или нет, но приходит на память Владимир Набоков, не с телескопом, но с микроскопом. «Гораздо позже я вновь открыл ту же отчетливую и молчаливую красоту на круглом сияющем дне волшебной шахты — лабораторного микроскопа. Арарат на стеклянной пластинке уменьшением своим разжигал фантазию, орган насекомого под микроскопом был увеличен ради холодного изучения. Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства»*.

* В. Набоков. «Другие берега». М., 2000, с. 464.

Набоков был современником Тарковского. У них (при несомненности различий) было много общего. Например, вечная ностальгия о «потерянном рае» детства. «Выра» Набокова была Елисаветградом Тарковского. Они одновременно в 1919 году утратили свой лучезарный рай, и оба всю оставшуюся жизнь его вспоминали. И оба (и снова по-разному) не имели дома. «Хвала тебе, мой быт, лишенный быта», — пишет Тарковский. Набоков отдавал предпочтение жизни в гостиницах, т. е. не стремился к оседлости.

Одну из глав своих мемуаров «Писательский клуб» поэт Константин Ваншенкин посвятил Тарковским. Как и все современники, он был под обаянием таланта и личности Арсения. Но особенно меня поразила одна его мысль, неожиданно вдруг совпавшая с моим наблюдением. Он пишет: «У них (Тарковских) была “Волга”, Таня ее водила. Была своя дача, просторная квартира в Москве. Но они часто и подолгу обитали в подмосковных писательских домах. Предпочитали такой образ жизни». И далее неожиданно...

«Известно, что Набоков с женой в последний швейцарский период постоянно жили в гостинице. Но одно дело — их комфортабельный, фешенебельный отель под “пятью звездочками”, и другое — Малеевка или Переделкино». Думается, дело не в «звездочках», но в общих для глубоких и философских душ, космически интуитивных, чувствах «временного постоя» здесь, на Земле.

Оба совсем особенно относились к бабочкам. («Бабочки хохочут, как безумные, / Вьются хороводы милых дур / По лазурному нагромождению / Стереометрических фигур».) Для Набокова изучение стереометрических фигур было профессией, в которой он много преуспел. Не знаю, уместно ли здесь упоминание о еще одной общей с Набоковым страсти — все к тем же стереометрическим фигурам, к шахматам.

Н о с т а л ь г и я

«Гляди: вон там, на той скале, — Пегас!
Да, это он, сияющий и бурный!
Приветствуй эти горы. День погас,
А ночи нет... Приветствуй час пурпурный.
Над крутизной огромный белый конь,
Как лебедь, плещет белыми крылами, —
И вот взвился и в тучи, над скалами,
Плеснул копыт серебряный огонь».

Вл. Набоков

Они прошли по разным траекториям судьбы, ничего друг о друге не зная, не касаясь, а, может быть, коснувшись, не приняли бы друг друга. Но общность была очень глубокой в точке, никем не разгаданной, туманной точке рождения двух сыновей старинных фамилий в созвездии Рака.

Тарковский родился 25 июня — в раннем Раке, а Набоков хотя и родился в апреле, но в момент его рождения восходящем знаке Рака. Как говорят компетентные специалисты «на асценденте». Рак — их общая привязанность к месту рождения, детскому клановому укладу. Умер В. Набоков 2, а кремирован 7.07.77 года, т. е. также в июле. Он похоронен в Швейцарии, в Мон-Тре.

И трудно найти более точное определение поэтической форме Тарковского, нежели то, которое дал Набоков: «сотворить органическое чудо — стихотворную строчку — совокупление звука и образа»*.

«Я по каменной книге учу вневременной язык,
Меж двумя жерновами плыву, как зерно в камневерти,
И уже я в двухмерную плоскость проник,
Мне хребет разломало на мельнице жизни и смерти»**.

* В. Набоков «Бледное пламя». Свердловск, 1991, с. 23.

** А. Тарковский. «Благословенный свет». 1993, с. 271.

Глава третья

В 1974–1975 годах, уже имея мировое признание, его сын Андрей работает над фильмом «Зеркало», первоначальное название которого «Белый, белый день» было строкой из стихотворения его отца, связанного, в свою очередь, с тенью Александра Карловича Тарковского.

«Отец стоит у дороги
Белый-белый день».

Их отношения, по сути, изменились давно. Они не только отец и сын. Они не только род Тарковских. Они равнозначные творцы, их дыхание сливается в рожденной, новой художественной форме киноленты «Зеркало». Арсений Александрович читает сам в фильме свои стихи. «Жизнь, жизнь» 1965 года.

«Судьбу свою к седлу я приторочил;
Я и сейчас, в грядущих временах,
Как мальчик привстаю на стремях».

Тайна общей жизни-бытия, Мать как центр, намагничивающий все: и прошлое отца, и будущее сына. «Судьбы скрещенье» уже не в проходящем времени жизни, но в вечном искусстве. Исключительный финальный, прекрасный и светлый реквием роду Тарковских. В киноленте «Зеркало» (более подробный рассказ о которой впереди, в главе, посвященной кинорежиссеру Тарковскому) Андрей снимает и Марию Ивановну.

В 1979 году Мария Ивановна скончалась от рака и похоронена на Востряковском кладбище. Она дожила до поэтической славы Арсения, режиссерского восхождения Андрея, до внука Арсения и Михаила, сына Марины, которого успела помянуть. Ее жизнь никогда не знала бытового богатства, но всегда была внутренне полна.

В 1969 году Арсений пишет стихи «Хвала измерившим высоты...». Стихи без прямого посвящения, но хотелось бы верить, что они обращены к Марусе.

«Не белый голубь — только имя,
Живому слуху чуждый лад,
Звучащий крыльями твоими,
как сорок лет тому назад...»

т. е. в 1929 году.

Ровно через десять лет после смерти Марии Ивановны, в 1989 году, умирает Арсений Александрович.

Тема смерти — оборотная сторона темы Вечности. Масштаб и соотнесенности себя со временем. Жизни при жизни, в истории и жизнь после смерти. Слова: «Поэзия не пустая забава, а дело, следствием которого порой служит ранняя физическая смерть и духовное бессмертие» — в статье о Байроне относятся сразу и к антитезе физической смерти — бессмертию поэта, и довременной смерти Андрея Тарковского, художника, философа, поэта.

Арсению Александровичу пришлось пережить и смерть сына. Андрей умер в Париже в ночь с 28 на 29 декабря 1986 года. Удивительно то, что Арсений Александрович, любя и понимая уникальность Андрея, ни на минуту не был за него спокоен, как бы предчувствуя его жизнь. Друг семьи Тарковских Марина Аграновская написала:

«Вскоре он (Андрей) пригласил нас посмотреть свою курсовую работу — “Убийцы” по рассказу Хемингуэя. (Замечу — это был 1965 год.) Такого кино мы еще не видели. Были потрясены мастерской этой работой. Впечатление, что фильм сделал зрелый режиссер, человек, проживший долгую жизнь. Домой нас везли Тарковские, и Арсений сказал на наши восторженные комплименты: “Бедный Андрюша, трудно ему будет, очень трудно... Ведь он не отступится от своего

видения мира, а ОНИ будут его ломать...” Так и было — не отступился, и ломали, но не сломали...

В нем жил страх за то, что будет дальше, после премьеры (“Андрей Рублев”), страх отца и гражданина своей страны. Он знал, что будет дальше! И не ошибся ни разу...»*

Это был страх отца за судьбу гениального сына, т. е. страх, помноженный на страх.

После премьеры «Сталкера» Арсений Александрович в разговоре с Михаилом Козаковым, которого очень любил, сказал о фильме: «По-моему, это гениально», — как само собой разумеющееся, и помню, что это меня не раздражило, а даже умилило. «Имеет право!» — подумал я (М.К.). Последние годы жизни Арсения Александровича внешне вполне благополучные, по существу — абсолютно трагические. Он ездит за границу, его стихи начинает переводить переводчик Питер Норман на английский язык, выходят его сборники, он получает государственные награды. К восьмидесятилетию награжден орденом Трудового Красного Знамени («Боевое Красное Знамя» было его наградой в годы войны). Но и причин для страданий было много, и главная называлась — «Андрей».

В 1984 году на международной пресс-конференции Андрей Тарковский заявил официально о своем нежелании возвращаться в Советский Союз. Подробнее мы будем говорить об этом в четвертой главе, посвященной Андрею Тарковскому. Сейчас же несколько слов о той спирали, которую чертит история этого рода. Вы помните то письмо, которое Александр Карлович писал сыну Валерию, умоляя его вернуться домой, хотя сам же и воспитывал его в духе свободы.

Не слово в слово, но похожее письмо пишет Арсений Александрович своему сыну, взывая к нему всеми доводами логики и болью сердца.

* «Я жил и пел когда-то». Томск, 1999, с. 48.

Н о с т а л ь г и я

«Возвращайся поскорее, сынок. Как ты будешь жить без родного языка, без родной природы, без маленького Андрюши, без Сеньки? ...Я очень скучаю по тебе, я грущу и жду твоего возвращения...»

Кони судьбы мчались к своему роковому концу. Не вернулся Валерий, не вернулся Андрей. Да и могли ли они вернуться, до конца верные себе, своему призванию — эти последние потомки шамхалов?

«Я как-то очень постарел в последние годы. Мне кажется, что я живу на свете тысячу лет, я сам себе страшно надоел... Мне трудно с собой... с собой жить.

Но я верю в бессмертие души»*.

Отпевали Арсения Александровича в Храме Преображения Господня 1 июня 1989 года и похоронили там же вблизи церкви в Переделкино.

«Богу — Богово, кесарю — кесарево». В том же году, уже посмертно, за сборник стихов «От юности до старости» Арсений Александрович был удостоен Государственной премии.

«...Есть только явь и свет.
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком».

* А. Тарковский. «Пунктир», с. 246.

Глава четвертая
СТАТЬ САМИМ СОБОЙ

От года смерти Андрея Тарковского отсчитано более двадцати лет. Это время целой человеческой жизни – от рождения до возмужания. Целое поколение со дня смерти – это много. Но имя в сочетании Андрей Тарковский знают все. Потребность культуры в нем огромна. Новым смыслом наполняются его ленты, и уже не помнят того прочтения, которое открывалось нам, людям его поколения.

Пока его кинематографическая поэзия неисчерпаема. Границу века XXI Андрей перешагнул, не заметив. И «новый Дант» пока не склоняется к листу и не ставит слово на пустое место.*

Андрей был поэтом и философом. Его герои – художники прошлого или современники – обитали в едином многомерном пространстве сознания, природы и Бога, детали и космоса, изображение которого посылно лишь искусству и более ничему; художнику и более никому.

Его жизнь и смерть прописаны и прочерчены той же рукой, что и судьба Иосифа Бродского, как бы ни были различны они между собой.

* Перифраз стихотворения Иосифа Бродского «Похороны Бобо». «И новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово».

Н о с т а л ь г и я

В эту книгу, что самое главное, вошли произведения, написанные самим Тарковским, биография его древнего рода и жизнь семьи, воспоминания современников.

Никакая книга о художнике не равна художнику, но без таких описаний пространство вокруг имени становится со временем совершенно пустым.

Большой корабль был спущен на воду советским школьником Андреем Тарковским, потомком дагестанских шамхалов и сыном русского поэта, в 1961 году. Размеры и водоизмещения судна не знал он сам – не знаем и мы. Но это не простой корабль, и плавание у него долгое, и нам не дано знать ни пристани, ни образа того, кто много-много времени спустя все еще будет называться именем Андрея Тарковского.

Паола Волкова

«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, повинувшись неизвестной
необходимости, поджигаешь 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. Кружилась, оседая где попало, бывший когда-то связным, а теперь утративший смысл текст. Все обесценивалось. Люди металась, плакали, застывали соляными столбами. 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:

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

«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 (исполнитель 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 10 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».

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, орденосец».

«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 востоковедения, где проучился полтора года...» И далее: «...Однако во время обучения я часто думал о том, что несколько

Глава четвертая

поспешно сделал выбор своей профессии. Я недостаточно знал еще жизнь».

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

«В 1952-м, 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 обронулось 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.

После ухода в 1953 году из Института востоковедения, по настоянию Марии Ивановны (чтоб не болтался) Андрей зачислился коллектором на работу в Институт Нигризолото и уехал на год в экспедицию в Туруханский край. «Год я работал в экспедиции в тайге, прошел сотни километров.

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

Экспедиции я обязан многими интересными впечатлениями. Все это укрепило меня в желании стать кинорежиссером» («Автобиография»). В экспедиции Андрей вел записи, делал зарисовки сибирских пейзажей и не подозревал, что восьмьюдесятью годами раньше его дед Александр Карлович Тарковский, ссыльный народоволец Туруханского края, 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 22 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 толстой 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 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 отмыться. 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 попури 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 30, 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 15 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. Нетрудно 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» (1934), «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» был наделен особой витальной силой, обаянием, способностью к обновлению. Он был современником 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 профессии, человеческому достоинству, порядочности. Он выручал 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 новых фильмов. 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, Виктор Некрасов, Давид Самойлов, Борис Слуцкий, 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 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, 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 Генной Шпаликовым и так же, как и он покончил 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 связь культур: новый Театр на Таганке, «Современник», 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 — строгой, 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 обоим 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 Рублеве». 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. Но в дальнейшем, увы, они разошлись, разошлись и их творческие судьбы в кино.

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 Андреем Кончаловским. В 1959 году они стали соавторами, единомышленниками, творческим тандемом. Совместно написали сценарий дипломной работы Андрея «Каток и скрипка», снятый 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, раздвинутость, 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 назад в Дрездене, во время выставки, организаторы 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 поразил 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 над картиной «Страсти по Андрею» осмысливает Тарковский первый этап творческой жизни, названный циклом самоопределения, куда входит «Иваново детство». Фильм, завоевавший признание и «Золотого льва» Сан-Марко.

«Я позвонил Арсению, поздравил, — вспоминает Ростислав Николаевич Юренев. — 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 остатком 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 ка-

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

тегорию, 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 Андрей 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 получил 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 шеей». 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, непоколебимой 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 сновидение, 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 сказать, что «содранность кожи», напряженная сверхчувствительность, недетская 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» автопортретны 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 Стикс, 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,

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

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». И далее: «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 со строкой «есть упоение в бою и бездны мрачной на краю». А от рожи «попахивало чумой». Вадим Юсов своим талантом профессионала и изобретательностью умел 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 реального, но и не сна. Наваждение битвы. Битвы Архангела Михаила с Сатаной. Юный воин уже не в единоборстве отмщения фашистам за мать. 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 поэтическая ассоциация ксилографией Дюрера. 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».

На дворе стоял 1962 год. Тарковский не только определил свой путь, назвал громко свое имя, свою связь плоть от плоти Арсения Александровича и Марии Ивановны, но и определенно был современником, лидером 60-х. Свобода самосознания, свобода в выборе стиля одежды, манеры поведения, друзей, взглядов. Мир сконцентрировался на улице Горького, в отрезке между кафе «Националь» и рестораном ВТО.

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 «бубновалетной» обнаженной. Трудящиеся, как всегда, возмущены. В декабре, 12-го 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.

* А. Тарковский. Мосфильм. «Говорят режиссеры». 1964.

В марте 1963 года 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.

Глава четвертая

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 производство 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 Суздалем: такая маленькая деревенька, и там банька, полотнища 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 Андрея. О костюмах к фильму, созданных художником Лидией Нови, следует писать отдельно, как, впрочем, 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 внутренний 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 — Скомороха, Николай Бурляев — колокольного мастера. 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»*.

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

И далее там же: «...одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, т. е. 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 экзерсисах, 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». Фильм начинается с пролога или эпиграфа. Простой лапотный мужик, одержимый идеей полета, изобрел летательный 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 предутренней мглы, — перекатывающаяся 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 XX — 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 смысле. Пролог прямого отношения к фильму не имеет, назовем его поэтическим эпиграфом. Всего в фильме 8 новелл. Их связывает единый герой, художник Андрей Рублев. В новелле «Голгофа» Рублева нет, но вся новелла — 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 верхней рясы, 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 формально 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 Mozart (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 странничество в творческой биографии Тарковского — это еще и путь духовных исканий, поиск ответов на вопросы, которые он задавал сам себе и нам, его зрителям.

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

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. Но жизнь Тарковского-старшего не была вечным странствием «рыцаря печального образа» в отличие от его сына. Но умер Арсений Александрович в доме престарелых в Матвеевском, а не в своем доме. 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». «На Щипке» нет больше того дома. Вспомним, Крис Кельвин унес свой дом на космическую станцию «Солярис».

В начале XX века, в 10-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 ещё ГУЛАГ, вечное ожидание смерти. Потом — эмиграция, чужой дом. Чувство бездомности: «Я пью за разоренный дом», — написала Анна Ахматова. «Быт — лишенный быта» — у Арсения Тарковского. При-

меров 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 — бьющемуся». (Поэт и время)

Древнерусская история, христианство в России, восторг перед красотой и целомудрием иконы был общим культурным делом 60-х годов. Труд отца Павла Флоренского «Столп и утверждение истины» стал подлинным духовным открытием и утверждением истины. 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. Анонимная личность гениального инока была магнитом. Его странничество, образованность, выстаивание в лихолетье, крепость характера и сиятельная духовная мощь искусства — то, что искало и молодое поколение художников — современников Андрея. Изучение отечественной истории, философии, особенно древнерусской живописи и еще Серебряного века было открытием эпохи. Творчество и судьбы героев прошлого и настоящего переплетались.

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

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

Перед нами все типы личностей художников и форм искусства. Площадной театр карнавально-смеховой культу-

ры — 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 40 лет, с момента его выхода на экран в России — 36 лет. За это время много воды утекло. Из года 1966 год 2006 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 ясновидение бесконечной повторяемости исторических кругов: распри и беззаконие, нетерпимость к инаковерию, инакомыслию. Художественное обращение к России XV века показало, как мало изменяется в ее истории, все те же варварство и гениальность, лень и любовь к труду, 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 столь национального создания). Меня поражает абсолютная свобода от ходячих наших предрассудков». И далее: «Ничего не понимаю. Как могла быть задумана такая вещь, как могли ее ставить, как можно

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

было ее “пропустить” — куда начальство смотрело, — ничего не понимаю»*. Начальство «ничего не просмотрело», но об этом отдельно. 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 Малыш в «Жертвоприношении».

Обет молчания — распространенная практика иночества. (Во время съемок фильма Тарковский попросил Солоницына месяц молчать.) Вырвать язык лицедею в мире запретов 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, оборвав все внешние контакты, погрузился в мир внутреннего духовного прозрения. 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

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

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 личности 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.

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.

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

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 Купалы” 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 колокольным 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 она как бы 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 назвать 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 во внешнем мире 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. И, заметьте, роли созданы без всякого знания психологической науки, но и не наивно, как бог на душу положит. 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 заблеяла, 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 поверху 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».

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

Сценарий назывался не «Андрей Рублев», т. е. главной 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

* «О Тарковском», 1989, с. 173.

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 предержащие 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 недоставало 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, «Комиссар» Александра Аскольдова, «Короткие встречи» Киры 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 37 поправок различного толка, при том 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, заклю-

чение 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».

Удивительный документ оставил Отар Тенейшвили, представитель «Совэкспортфильма» в Париже. «Каннские и парижские тайны фильма “Андрей Рублёв” — 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». 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». (Выступление по ТВ 23 февраля 1993 года.)

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. 18 ч. 25 м. Лара родила Андрюшу. Никто не поздравил, кроме Тамары 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».

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

Глава четвертая

«Что можно было бы поставить в кино:

1. Кагал (о суде над Борманом). (Видимо, его давняя идея, т. к., по воспоминаниям композитора Овчинникова, Андрей обсуждал с ним музыку к фильму. — *П.В.*)
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. (В других списках он называет «Волшебную гору» и «Доктора Фаустуса». Но при этом записывает на странице, чуть выше списка фильмов: «Как можно снять фильм по Томасу Манну. Это невозможно». — *П.В.*)
7. «Матренин двор» по Солженицыну.
8. О Достоевском.
9. «Белый день». Скорее!
10. «Подросток» Достоевского (по сценарию А. Мишарина)
11. Жанна д'Арк в 1970 году.
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...»*.

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

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 Лема. 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

* Фридрих Горенштейн — писатель, сценарист. Окончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров. В настоящий момент живет в Германии.

Шуцкого), 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», — говорил поэт — герой «Ромео и Джульетты» — Меркуцио.

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

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

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»*.

«Общество — это мера защиты и самозащиты, — пишет Андрей в дневниках, — 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 пал на колени, «припав к лону отца своего», подобно блудному сыну, ища покровительства и защиты. Ступни стертые, 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 «ВСЕ 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).

* Михаил Ромадин. Кино и живопись. «О Тарковском». 1989, с. 168.

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

В начале фильма мы видим появление Криса Кельвина, идущего откуда-то в тумане между высоких трав. Также «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 35 пунктов. Среди них следующие:

— К какому лагерю принадлежит Кельвин — к коммунистическому, социалистическому или капиталистическому.

— Не хватает натуральных съемок планеты будущего*.

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 сцена-

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

рий, 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, «стиляжество», 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». И далее: «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 «Зеркала», 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. Это все драматично. Не менее, а, возможно, и более сложные, значительные отношения с отцом. Андрей не просто любил стихи отца. Они напитывали его до глубины колодца, они — часть его идеологии, они постоянно звучат в фильмах. Их читает Арсений Тарковский в «Зеркале», их сочиняет мифологический Дикообраз.

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 сквозь 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.

Фильм начинается с пролога: сеанса излечения от заикания. Врач-психолог заставляет поверить мальчика, что он может говорить легко и свободно. Врач 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 при таинственных, не проясненных до конца обстоятельствах обсуждается причина его смерти. 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 эпиграф «Я могу говорить» получил свое место в начале фильма. 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 едином отражении уникальной художественной формы.

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

** Л. Фейгинова. «Пять фильмов с Тарковским».

В одном из интервью* Тарковский на вопрос о биографичности фильма ответил: «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 Микле в Венеции. Но могила его именно там, где он хотел и не чаял найти вечный покой.

Воспоминания хороши конкретностью, как чувства — искренностью.

Дом в Тучково 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 старых дома на снос, чтобы получить старые доски. Когда привезли в Тучково Марию Ивановну показать дом, она просто была потрясена. Все производило нужное впечатление. Требовательность и придирчивость в работе у Тарковского была дотошной. Марианна Чугунова**, преданный и верный 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

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

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

съемках «Зеркала», где мать ведет детей через гречишное поле, засевали гречишное поле. «Административная группа выезжала всю осень на сельхозработы: гречиху сеяли, картошку сажали, огороды копали, чтобы все вокруг уже выросло к съемкам. У директора нашего, Вайсберга, целая бригада была, может быть, и с колхозом договаривались, но поле засеяли. А потом, говорят, под Москвой гречиха не растет: 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 Гете. Однако по чувству и пониманию природы Гете ближе всех: «Она все: она сама себя награждает и наказывает, и радуется, и

мучит. Она сурова и кротка, любит и ужасает, немощна и всемогуча». «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 погоста или часовенку. У земли, у деревьев глаза, природа будто видит и слышит».

Фильм воспоминаний и сновидений снимал великий оператор Георгий Иванович, Гоша Рерберг. Легчайшую метафизическую ткань памяти он перевел на язык изображения, создавшего единую эстетику фильма, чувственную, предметную и одухотворенную одновременно. Художником на фильме был Николай Двигубский. Николай Львович работал с Тарковским дважды: на «Зеркале» и опере «Борис Годунов» в Лондоне. Вся «вещная», предметная фактура фильма «schtilleibn», т. е. тихая жизнь, одушевленная жизнь реалий и внереалий, какая-то материализованная духовная субстанция. Она становится более плотной, чем реальность физическая.

Чего стоит только один эпизод с таинственной незнакомкой, 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 письмо Пушкина Чаадаеву о России, которое вслух читал Игнат.

Зато самая настоящая, реальная бабушка, которую ждали, оказалась незнакомкой. Не узнав Игната, она решила, 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,

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

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 названья». 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 неуютно. Неуютно 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. Андрея 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 женщина 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 Те-

реховой — 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 эффект 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 всех форм культуры перекресток. «8S» 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.

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

Сегодня художественное совершенство фильма «Зеркало» 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, как мы упоминали, 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 «Исповедь». «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, 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 неслучайная.

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

В письме из лагеря Параджанов пишет: «Гарик, 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, мифотво-

рец. 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 вовнутрь. 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 неоднократно 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 жизни). Перед смертью обоим было дано видеть, что трудились они ненарасно.

«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 дорогое 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

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

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

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 фестиваль 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 — «Непонятно». 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 «Гофманиан» для «Таллинфильма». Марианна Чугунова ходила в Ленинку, аккуратно переписывала книгу Мистлера «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 со своей женой Миша, был не только хорошо знаком Андрею Тарковскому, он был «внутри него», одним из его двойников, думавших как он и... как мы. Через его творчество тоже проходит полемика между интеллектуалами вроде маэстро Абрахамаса или господина Левенгука и 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 Цахесс, ставшим 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

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

«Гофманиана», вероятнее всего, никогда не будет поставлен, коль скоро Тарковский сам этого не сделал.

И еще один проект — «Гамлет». Сперва в театре Ленкома (преьера 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 и неведением матери. Он мстил. Убивая, Гамлет становился убийцей. «Так быть или не быть?» Последняя, предсмертная запись в дневнике сделана Тарковским с упоминанием 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 знал, что это хорошо, т. к. 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 неснятом сценарии «Зеркала» героиней от первого лица говорит (о возвращении из Юрьевца в Москву): «Воздух! Здесь он был плотный, как поднявшаяся пыль, освещенная солнцем.

* Киносценарии. 1995, № 5, с. 56.

Н о с т а л ь г и я

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»*.

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, что мы теряем то, что нам было дано с самого начала, — свободу выбора, свободу воли». И далее: «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, до отъезда, до «Ностальгии». Перенапряженное сознание художника реагировало

* М. Хайдеггер. «Разговор на проселочной дороге». М., 1991, с. 105.

на слова Иоанна Богослова — «время близко». Близко — это когда? Точно даты не поставлены, но время скоротечно.

«Сталкер» был задуман в 1975 году, как говорят, из-за безденежья. Это особенно иронично «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 расслабились после «Зеркала».

«Мы, — вспоминает Леонид Нехорошев, — вздохнули облегченно: кажется, Тарковский “взялся за ум”, и новая его работа скорее всего не грозит студии теми неприятностями, которые она испытывала с его последней картиной “Зеркало”»...*

Фильм снимался под Таллином, где заброшенная гидроэлектростанция, и в самом Таллине, 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 идеальному образу своей мечты: все делать самому. Снимать, быть художником, сценаристом, режиссером. Казалось, только такая монорежиссура может точно воплотить лишь ему одному видимую цель. Но так никогда не стало, хотя быть режиссером и художником на «Сталкере» случилось 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.

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

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?”»

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 то, чем является зона. И то и другое — пространство вне нашего опыта, но после фильма ставшее нашим опытом. Светоживопись, изменчивость пространства, предметности. Все волшеб-но меняется на глазах, осязаемый мир неосязаем, вещи теряют свойства физической законности. Метафизика сказки и сна, даже без слов, без действия, та инопространственность, в которую мы должны поместить себя. 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 «ловушек». Разве мы сейчас, после опыта «Сталкера», не напоминаем себе о том, что надо бы «бросать гайку». Речь идет о внутреннем решении.

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

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 диалог. В одном из эпизодов Сталкер, осторожно ступая по узенькому опасному выступу, вслух произносит текст о силе и слабости, напоминающий цитаты из трактата «цзен». 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. Эббо Домант.)

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 своем страхе и пустоте. Здесь со всей очевидностью материализуется легенда о Дикообразе. Какая личность, какие писал стихи. Но вместо желания пом очь больному брату получил много денег. Комната, как и Океан, материализует не то, о чем мы говорим или думаем, что говорим правду. Комната материализует лишь сокровенное в нас, наше подсознание, т. е. истинное. К цели пути, комнате, испытанные зоной, приходят уже другими. С сознанием того, что они не могут войти в комнату. И кто из тех, кого мы знаем или кто знает нас, или из тех, кто решает за нас, готов войти в комнату? 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 ужасов из нашей жизни.

По возвращении из зоны они разойдутся, чтобы не встретиться никогда. Профессор, возможно, станет совестью науки, а писатель, по его 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 оборачивается притчей. 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, «и сквозь опущенных ресниц», не прямо в камеру открыто. В ней сокрыта великая сила и тайна. Голова, повязанная старинным шелковым платком, подчеркивает целомудренную чистоту образа и сокрытость. Мартышка обезножена, она не может двигаться, бегать, играть со сверстниками. Вся ее энергия внутри. Не напряженно, но как-то вполне естественно она двигает предметы, и они повинуются энергии и силе взгляда. В начале фильма и в конце мы видим, как вибрирует вода

Глава четвертая

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 иллюстрация вседержителя из «Гентского алтаря» и еле заметный листок отрывного календаря с датой смерти Андрея Арсеньевича — 28 декабря.

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 поклеп 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 экземпляров 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.

Как любой фильм сознания, «Сталкер» сферичен, его текст развивается не линейно, а по спирали, а потому имеет множество идей и прочтений.

Сам Тарковский считал, что для него чрезвычайно важен Писатель, его преображение за время пути в зоне. Баловень жизни, циник, он заговорил о достоинстве и уже не мог позволить себе войти в комнату. Тарковский специально рассказывает об этом с некоторой прямолинейностью. Но

самое интересное то, что он думает о психологическом перерождении Сталкера. Сталкера как бы следующего фильма, не снятого в силу объективных причин. «Он начинает их насильно, обманом уводить в зону для того, чтобы они пришли к лучшей жизни, т. е. превращается в фашиста»*. Вот что может произойти со Сталкером. Когда цель оправдывает средства, он готов к убийству и проливает кровь, только чтобы настоять на своем. Это идеи Великого Инквизитора. Каким-то невидимым лучом проникает Тарковский в самые затененные недра души. За спиной Сталкера маячила двусмысленная тень Дикообраза.

Психологическая расщепленность, неведение самого себя и необходимость самопознания, необходимость усилий в этом направлении — то, перед чем стоит человек на пороге грядущего. В двух последних фильмах, снятых уже за границей, внутренняя проекция вовне и есть предмет кинематографа. Сознание не имеет пространственно-временных параметров. Причинно-следственная связь, т. е. то, что мы называем житейской логикой, расползается, как промокашка под дождем.

VI

В Москве судьба свела Андрея Арсеньевича с поэтом, художником, сценаристом Тонино Гуэрра. Тонино Гуэрра — итальянский кинорежиссер, поэт, художник, дизайнер. Он работал с Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Теодором Терзопулосом, Андреем Тарковским и другими выдающимися кинорежиссерами.

После смерти Андрея и Федерико Гуэрра в Саду экзотических фруктов поставил два памятника: Феллини и Тарковскому.

* Искусство кино. № 2, 1989 «Встать на путь» с. 119.

Странная, таинственная дверь, ведущая в грот. Что за этой дверью — не знает никто. Таков образ Андрея Тарковского в посмертном реквиеме Гуэрра.

Жена Тонино, рыжеволосая Лора, — русская. Она работала редактором в экспериментальном объединении, созданном Григорием Чухраем, где Тарковский снимал фильм «Сталкер». Оба — Тарковский и Гуэрра — обнаружили много общего во взглядах, особенно на природу и суть кинематографической поэтики. Тонино много говорил о своем ощущении Италии, Андрей — 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 кинематографе. Позднее, в 1982 году, такой документальный фильм был снят и назывался «Время путешествий».

Сценарий будущего фильма «Ностальгия» был задуман о современном русском интеллигенте, который приезжает впервые в Италию. Он ищет материалы о крепостном композиторе XVIII века графа Шереметьева Сосновском. После долгого пребывания в Италии, после успехов 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 музыке.

В фильме история Сосновского уходит на второй план, но тень, отброшенная его судьбой, маячит за спиной Андрея Горчакова, как Дикообраз 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 из окружающего мира: ни красота Италии, ни красавица переводчица с гривой золотых, как у мадонн

Ботичелли, 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. То, что пленка может воспринять энергию и эмоциональное содержание, адекватное переживанию, было потрясающе.

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 трагически наделено поэтическое 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 *Weltschmerz* и без чего, по утверждению и Гете, и Шекспира, художника не бывает. Это и есть ностальгия. Фильм снят строго, с отказом от бытовых деталей и быта. Это фильм — исповедь души современного человека, быть может, самое актуальное из всего, что завещано кинематографом XXI 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. Ну например, тоска по дому, свободе из-за колючей проволоки. 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 единственной его интересующей, приближенной к его вопрошению. Наивна прямота этого юродивого (однако и монстра, державшего семь лет взаперти семью), его детская абсолютная наивная вера в зажженный огарок свечи, пронесенный через воду. Магический этот жест 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 Марку Аврелию. Державный правитель и философ-платоник, он был родней своим трагическим потомкам. Так же как впоследствии они, жил с душой, расщепленной, ибо невозможно совместить диалог в зеркале о душе с кровавыми делами воина и буквой закона. Его обманывали друзья,

жена, его потомство было гнилым. Так что публичная трибуна для проповеди выбрана была Андреем Тарковским точно. 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 факелом Доменико падает на землю, воеет собака, динамики врубают в полную силу. «Реквием» Верди. Народ безмолвствует, стоя на ступенях Капитолия.

«Это мудрое безумье!
Обезумевшая мудрость!
Вздох предсмертный, так внезапно
Превращающийся в хохот».

Генрих Гейне

Узнав в Риме от Евгении о действиях Доменико, Андрей изменяет свой план отъезда на Родину, берет машину и возвращается в Баньо-Виньони, где жил в гостинице. Горчаков достает огарок свечи из кармана, зажигает его и, не с первой попытки, пронесит сквозь сферу бассейна, «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 «Зеркала» 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 и пограничной ситуации. «Ностальгия» необыкновенно красивый фильм, призрачный, прозрачно-невесомый, изобразительно иррациональный. Будь то ритм архитектурной анфилады, уходящей в бесконечность. Или туманы снов, или размывающая реальность, игра света в диалоге 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, по собственному признанию, 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 перед смертью Андрея Горчакова всплывает видение родины. 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?

* Ю.Н. Рерих — учёный востоковед. Сын философа и художника Николая Рериха. Научный сотрудник института востоковедения Академии наук СССР.

В мире тем временем жизнь течет по своим законам и по тем, которые судьбой специально уготованы для Андрея Арсеньевича Тарковского.

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 собралось очень много народу. Художники, литераторы, «киношники», красивые девушки, ученые. Академик Аркадий Микдал учился у них технике эмали. Пили, трепались. Это был настоящий клуб. Было очень хорошо. Сокурсник Андрея Юлий Файт был им другом. 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, ближайшим, окажется «рыцарь печального образа» из Ла-Манчи.

Век «коллективной гениальности» или того, что имеет в виду Юрий Коваль, к началу 80-х закончился. Потихоньку

все вставало на места. Одно дело — идеологическая воспитательная политика государства и ее фавориты. Другое дело — лидерами в культуре становятся неожиданные имена, да еще с чувством собственного достоинства. Кальки снова не совпадают.

С очевидностью такая двойственность обнаружилась в Каннах в 1983 году. От Советского Союза на Каннский фестиваль 1983 году представлен был единственный фильм «Ностальгия». Он претендовал на «Золотую пальмовую ветвь». Напряжение в момент заседания жюри фестиваля было невероятное. Снова на истощение сил. 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 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»*.

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

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 переводя Махтумкули.

Но это сказано не было. Арс. Ал. от меня этого не слышал, но читал это как провидец:

— 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.

* Из письма Юрия Ковалья Фазилю Искандеру.

С картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов», что в музее Уффици во Флоренции, начинается фильм «Жертвоприношение». Собственно, поклонение волхвов как бы второй акт первого действия праздника-мистерии Рождества. 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 и 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».

Странно устроено российское обывательское сознание. Если ты уехал, то уж и не патриот. Это почему? Андрей Арсеньевич уехал не от родины, а от начальства, которое не давало ему ни жить, ни работать. А уж после каннского скандала с «Ностальгией» и думать было нечего о работе дома. «Я не диссидент, я художник, который внес свою лепту в сокровищницу славы советского кино. Я не последний, как я догадываюсь... И денег (валюты) я заработал своему государству больше многих» — это из письма Андрея отцу, которому он вынужден объяснять свой поступок.

Но более национального художника, чем Андрей, трудно представить. Печаль о вечных для России проблемах, склад души в ностальгическом поиске гармонии. Грех и святость, раздвоенность плотского и духовного, искушение и преодоление греховности. Тарковский в своих фильмах, размышлениях, пристрастиях — настоящий национальный культурный срез, включая всеохват и планетарность. («Всю гарь впитал, всю эту одурь выпил — и задохнулся».)

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 «Жертвоприноше-

нии». 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, страховках, налогах и других досадных, неведомых делах, от которых зависит любой человек.

Жизнь в Италии от 1982 года до Каннского фестиваля была неопределеннее, но свободнее и проще. Состоялась работа с Клаудио Аббадо в Ковент-Гардене над «Борисом Годуновым» Мусоргского. Художником на постановке работал Николай Двигубский. Подлинный успех, и полученные деньги поддержали Андрея, он хорошо выглядел. Клаудио Аббадо потом вспоминал, как поразила его историческая трактовка трагедии Годунова. Ложь и грех в прошлом (зарезанный царевич) никогда не удержат корону на голове. И несмотря на всю разницу личностей, царь Борис и Лжедмитрий подлежат единой каре. «Мне кажется, это было гениально, вот это идея. Это был такой человек... и потом действительно он каждую минуту спрашивал: “Это ложится на музыку? Все в порядке с музыкой?” Он преклонялся перед музыкой, а это, к сожалению, редко у режиссеров». Уже после смерти Тарковского в 1990, году Аббадо привез в Ленинград, в Кировский театр, возобновленную постановку «Годунова» и еще раз повторил спектакль во время совместного с Фондом Андрея Тарковского фестиваля «Памяти Андрея Тарковского» в Вене. «Годунов» был дан еще раз в Венской опере*.

* Фестиваль в Вене в 1991 году Аббадо проводил совместно с Фондом Андрея Тарковского. В программе фестиваля кроме оперы была ретроспектива фильмов Тарковского, конференция и концерт музыки, посвященный Андрею.

В 2003 году Ковент-Гарден отметил 20-летие постановки «Бориса Годунова» восстановлением оперы. Режиссер Ирэн Браун сохранила все материалы постановки и смогла идентично ее повторить.

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 1985 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 и 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 отменила его распоряжение, хотя хорошо о нем знала и даже упоминала в своих интервью.

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

* В производстве фильма «Жертвоприношение» принимали участие Шведский киноинститут, Шведское телевидение СВТ, содействие оказывало Министерство культуры Франции и др. страны.

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 «тайный план», сакральный смысл. Любой день рождения — смерть и возрождение. Начало нового года жизни, возможность начать «все сначала», т. е. встать на путь. 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 усилие: 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 дело идет о завещании сыну, о наказе. Мальчик Малыш отмечен особыми в языке Тарковского чертами. Он в молчании, хотя есть внешний мотив молчания — операция гланд. 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 аналог 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. «Жертвоприношение» — единственный фильм с явно светлым, гармоничным финалом. Обугленное дерево «Иванова детства» и расцветающее «Жертвоприношения». Мы развернули смысловое содержание фильма к Малышу. Замкнулся круг жизни Александра, замкнулась жизнь на Малыше. В сюжете «Ветхозаветной Троицы» в корне древа жизни — жертва, чтобы открылся путь к кро-

не «Нового Завета». «Жертвоприношение» — последний фильм Тарковского.

Репродукция леонардовского «Поклонения» украшает стену кабинета писателя и актера Александра. Он то отражается в стекле репродукции как в зеркале, то как будто сливается с ней. Еще и еще раз подчеркивается связь обоих событий, мифологий жертвы Александра, его дня рождения с «Поклонением волхвов».

Как всякий русский полифонический гений, Тарковский цитатен. Это замечательное свойство связей с прошлым в культуре, высокого «не одиночества», сопричастность тому уровню, где «на воздушных путях голосов перекличка». Связями, скрытыми и явными, Андрей пропитан, соединен с мировой культурой, и это само по себе отметка-зарубка на древе познания добра и зла.

Леонардо с ним от самого детства, когда отец читал описание сражений из «Книги о живописи», от отрочества, когда Игнат листает книгу о художнике, до последнего фильма и последнего интервью. Сражение с татарами в «Рублеве» режиссерски мизансценировано в согласии с указаниями Леонардо, как следует изображать битву. Во всех работах Леонардо да Винчи тончайше проработаны детали: складки платья, письмо рук и ногтей, ботаничность цветов, непревзойденная профессиональная рукодельность в изображении форм — совершенным образом подпернутых пылью непознаваемой тайны «сфумато» этих форм, мерцающих тайной ангелов-демонов его вселенной, его пантеона. Леонардо, возможно, постиг ту гармонию, вирус которой в художественной крови и духовной жажде Андрея Тарковского. Тарковский как бы в классе Леонардо. Мераб Мамардашвили эту ностальгию по гармонии, которая была и его болезнью, сформулировал так: «Гармония всегда диссимметрична, разомкнута на свободный, спонтанный “сверхъестественный” акт, являющийся свободной предпосылкой в человеке».

Н о с т а л ь г и я

Почти в каждом фильме есть некая художественная метафора, образ, ключевой смысл, обозначенный произведением искусства, вернее, воплощенными вечными идеями. Иконы Рублева и книга «Русская икона», подаренная Александру на день рождения. Альбрехт Дюрер в «Ивановом детстве», обожаемый Питер Брейгель Мужичский, Пьеро делла Франческо в «Ностальгии». Гармония всегда двусферна и асимметрична. Прекрасная Евгения растерянно стоит перед Мадонной дель Парто из Ареццо. Мадонна Пьеро дела Франческо совершенна в своем спокойном достоинстве, внутренней свободе. Жест руки с тоненькими пальчиками, расстегивающими так естественно простое платье. Это готовность передать могучую внутреннюю силу свою тем, кто приходит с бесплодием души и чрева. Лицо женщины-мадонны спокойно, невозмутимо, эмоции не участвуют в естественности ее жеста. Выражение лица замкнуто. Все внутри. В этом сила, тайна. Это нравится Тарковскому в искусстве, в людях. Неврастеничные героини-современники утратили цельный лад поступков и душ.

Александр, герой фильма, покинул сцену и построил свой дом на острове, где и живет с семьей. Уединенно, вдали от шума и суеты. Красивый дом и его обитатели тем не менее кажутся актерами некой пьесы, быть может Чехова или Ибсена, с двойным смыслом условной внешней ритуальности и внутренней разобщенности, более того, невыясненности отношений, выяснять которые незачем. Снова все то же абсолютное одиночество и среди коллег, и в собственном доме. Разве что Малыш.

Почтальон Отто, невесть, откуда прикативший на велосипеде. Почтальон, вестник посланец. Именно с появлением посланца, может быть черта, все действие резко сдвигается в иную плоскость реальности. Молитва Александра — нашептанный Отто экзотический выход к спасению. «Жизнь моя, иль ты приснилась мне?»

Глава четвертая

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. Смысловое послание фильма понятно. 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».

Все, что происходило с Александром в трансовом состоянии было «из жизни — не той и не — той». 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 настойчиво не новая, а уже давняя. В разговоре с Эккерманом Гете 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 фильм по-своему. Лично я люблю «Зеркало» и «Ностальгию». Но «Жертвоприношение» произвело совершенно особое впечатление. Встал 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 по сценарию.

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 сказал по окончании игры, что пора, мол, рассчитывать.

Он узнал о болезни во время съемок, но внутренне знал давно. Документальные ленты периода «Жертвоприношения» запечатлели редкую возможность видеть веселого, смеющегося Андрея. Он дурачится, прыгает через скакалку, кокетничает. В это время жизни у него роман, он влюблен. Уже после смерти у него родился сын Александр. Но фон счастливых событий — все же тоска и отчаяние.

Глава четвертая

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 лежал и лечился, и 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 сухих растений в стеклянных колбах и камней.

В январе 1986 года к нему в больницу пришел сын. Это было утешением. 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 Свеном 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 отдельных 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.

В клинике Тарковский узнал, что в Москве показывают его фильмы и они идут с большим успехом. Он оставил запись о том, что его фильмы показывают в России и они приходят наконец к тем людям, ради которых он и жил и так тяжело трудился. «Знаешь, мои фильмы — это моя жизнь, а моя жизнь — это мои фильмы», — сказал он Анне-Ленене Вибум. Сказал афористически исчерпанно и кратко. А в той записи с известием об успехе фильмов горестно добавил, что очень боится канонизации после смерти. Он был признан миром, не был признан на родине и боялся перекосов. Не будем говорить о том, что он не только любил Россию, но и знал ее хорошо.

Простые человеческие слова посвятил памяти друга режиссер Кшиштоф Занусси. Он навещал Андрея в больнице, много говорил с ним: «...только болезнь позволяет увидеть всю хрупкость наших начинаний, наших решений, наших конфликтов, нашей политики, которые в этой перспективе теряют свое значение, и в этой перспективе Андрей как бы уходил куда-то в себя, был уже далеко от мира, от нас... Он оставил после себя такой великий, такой монументальный свод фильмов, в каком-то смысле можно сказать — он выразил себя полностью, совершил все, что ему было дано...»*

Среди бумаг Андрея Тарковского есть листок, который озаглавлен:

Схема «Смысл жизни»

* Кшиштоф Занусси. «Короткие встречи, долгий разговор».

То, что Тарковский называет схемой жизни, есть на самом деле поэтическая графика, некий странный ключ к его творчеству.

В Тарковском никогда не было одного: пафоса середины, иронии, буржуазности. В пластических образах кинематографа быть может ему одному удалось показать трагическую борьбу темного и божественного в душе, сознании и жизни человека. Самопознание, и «выбор пути», и жертва, и искупление. И главный вопрос о том, что же является наивысшей ценностью. Где истинные приоритеты?

Тарковский, грустно оценивая свое положение, резюмировал: «...стать модным еще не значит стать понятым. Чаще бывает как раз наоборот. Ведь для понимания чего-либо серьезного необходим достаточно высокий уровень культуры и образованности, а на том уровне современное творчество, увы, еще не находится»*.

Начальство — не все общество, а лишь его незначительная часть. У Тарковского был свой зритель, который ждал новых фильмов. Что же до понимания, то давно известно: подлинные явления искусства медленно осознаются, но долго живут, а потому меняются, со временем становясь глубже, вызывая раздумья, споры, получают новые комментарии. В момент же, когда они всеми понимаются и перестают удивлять, пришел их срок либо остаться навсегда, либо уйти в небытие. Вот почему сегодня о Тарковском писать трудно, чтобы не сказать, почти невозможно. Он в пути, в начале долгого пути осмысления. И понятно еще далеко не все. Лучше писать о нем, как нам кажется, лет через десять.

Род Тарковских исторически счастливый, если уместно такое определение. Он прошел уникальный по завершенности культурный цикл от древних кавказских преданий

* Киносценарии, 1995, № 5, с. 51.

Н о с т а л ь г и я

до высокого представительства в русской культуре XIX и XX веков, к планетарной объединительности в конце тысячелетия.

Но есть одна семейная черта, общая для мужчин этой фамилии: всегда последовательно быть самим собой.

Услышат ли Андрея? Задумаются ли над его фильмами, над тем, чему отдана была вся его жизнь?

«...Ты должен стать самим собой».

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

Арсений Тарковский

Глава пятая
АРХИВЫ И ДОКУМЕНТЫ

Андрей Тарковский

«Я стремлюсь к максимальной правдивости...»*

— Что вы считаете самым важным в современном киноискусстве?

— Самое важное — правда. Когда художник изменяет поиску, это дурно сказывается на его творчестве. Истина — вот цель художника. Читали ли вы статью Росселини в «Комсомольской правде»? Эта статья о кризисе кинематографа. Очень страшная. Но я с ней совершенно согласен. Росселини пугает тотальная развлекательность современного кино.

— Какими эстетическими принципами вы руководствуетесь в своих работах?

— Прежде всего я стремлюсь к максимальной правдивости всего происходящего на экране в смысле фотографичности изображаемого действия. Значение этого слова для меня в наибольшем приближении к жизни. Когда мы

* Интервью А.А. Тарковского, опубликованное во вгиковской газете «Путь к экрану» 11 декабря 1987 года. (Записано М. Чугуновой и Н. Целиковской в декабре 1966 года, когда режиссер закончил работу над фильмом «Андрей Рублев».)

начинали фильм, мне казалось, что мы в этом смысле перехватили через край, теперь же мне кажется, что этой точности недостает.

Кинематограф должен фиксировать жизнь ее же способами, оперировать образами реальной действительности. Я не конструирую кадр и всегда буду утверждать, что кино может существовать только в форме абсолютного тождества с образами самой жизни. Оно тем и отличается от других искусств, этим и влияет на зрителя. Если начнешь кадр рисовать, то возникает смешение принципов искусства.

— Но в «Ивановом детстве» у вас есть выстроенные кадры.

— Да, конечно, есть. «Иваново детство» — типичная вгиковская работа, из тех, что придумываются в студенческом общежитии.

— Какую роль играет в вашем последнем фильме монтаж? Какова, на ваш взгляд, роль монтажа в современном кино?

— «Рублев» снят очень длинными кусками, чтобы не было ощущения ритмической сделанности, специальнoсти, с целью воссоздания ритма самой жизни. Вообще монтаж может быть каким угодно: коротким, длинным, быстрым, медленным. Длина куска — еще не признак современности или несовременности. Для кино, как и для других видов искусства, — это метод отбора во имя проведения определенной мысли. В основном монтаж служит для ритмической организации картины. А длина отдельного куска зависит от того, что следует показывать: деталь — короткий кусок, панорама — длинный. У Эйзенштейна битва на Чудском озере сделана монтажно. Он сталкивает очень динамично короткие куски, но такой ритм монтажа противоречит внутреннему ритму снятой сцены. Это все равно что Ниагарский водопад разлить по стаканам. Вместо Ниагары получится лужа.

— Что вы думаете о цвете в кино?

— Я считаю, что цветное кино — это пока еще не более чем коммерческая идея. Я не знаю ни одной картины, умело использовавшей цвет. В цветном фильме изобразительная сторона отвлекает от восприятия событий. В обычной жизни мы редко специально обращаем внимание на цвет. Следя за событием, за действием, мы не замечаем цвета. В черно-белом кинофильме же сразу возникает ощущение, что внимание сосредоточено на основном. На экране цвет действует в обязательном порядке, а в жизни только в отдельных моментах, поэтому нельзя все время обращать на него внимание зрителей. Отдельные детали могут быть цветными, если это соответствует состоянию человека на экране. В жизни граница между тем, когда вы не замечаете цвет, и моментом, когда вы начинаете его замечать, незаметна. Существует непрерывный, равномерно распределенный поток внимания, который вдруг концентрируется на каком-то определенном объекте. В кино это будет выглядеть как врезка цветного куска в черно-белое изображение.

Цветное кино — идея, берущая свои эстетические принципы у живописи, у цветной фотографии. Как только мы заключаем в кадр цветное изображение, оно превращается в движущуюся живопись. Это все слишком красиво и слишком непохоже на жизнь. В кино вы видите цветную, окрашенную плоскость, композицию на плоскости. В черно-белом фильме у зрителя не возникает посторонних ощущений, он смотрит фильм, и цвет не отвлекает его от действия. С самого рождения кино развивается не по чисто коммерческой идее. Это началось с тех пор, когда стали возникать бесконечные экранизации классики.

— А у Антониони?

— «Красная пустыня» — самый слабый фильм после «Крика». Цвет в нем претенциозен, совсем иной, чем

обычно у Антониони, монтаж подчинен идее цвета. Картина могла стать великолепной, поразительной по силе, будь она черно-белой. Если бы «Красная пустыня» была черно-белой, Антониони не ударился бы в изобразительное эстетство, не заботился бы так об изобразительной стороне фильма, не снимал бы красивые пейзажи или рыжие волосы Моники Витти на фоне туманов. Он следил бы за событием, а не занимался бы картинками. Здесь цвет, на мой взгляд, убивает ощущение правды. Сравнивая «Красную пустыню» с «Ночью» или «Затмением», я вижу, насколько она слабее их.

— Ну а в вашем фильме?

— У нас цвет появляется только с возникновением живописи Рублева.

— А переход от черно-белой к цветной части?

— Я считаю, что переход сделан правильно и достаточно незаметно.

— Выше вы говорили об экранизациях. Вы любите Достоевского и много писали об этом. Хотите ли вы его экранизировать?

— Да, я хотел бы снять «Преступление и наказание» и «Бесов». А «Братьев Карамазовых» я бы не стал трогать. Воздействие этого романа слагается из массы деталей и запутанной, громоздкой композиции.

— Как вы думаете, существуют удачные экранизации Достоевского?

— Нет.

— А Куросава?

— «Идиот» — замечательный фильм. Перенесение действия в современность и на свою национальную почву — любопытнейший вид экранизации. Это совершенно иной и, кстати, очень интересный принцип. Вот бы «Электру» сделать на современном материале.

— Если вы будете экранизировать Достоевского, вы перенесете действие в современность?

— Нет, я бы сделал обязательно в той же эпохе, но написал бы совсем другой сценарий. Вероятно, я превратил бы в действие то, что содержится в удивительных по глубине ремарках Достоевского. Они едва ли не самое главное, несущие тяжести всего замысла.

— Могли бы вы объяснить, почему же все-таки у нас так увлекаются экранизациями?

— Мыслей своих нет. К тому же трудно сделать современную картину. Если стоишь на позиции правды, нужно говорить правду. А если ты говоришь правду, то это не всегда всем приятно. Поэтому режиссеры бросаются на экранизации. В прозе уже заготовлены мысли и построен сюжет.

— Чем вызваны изменения в литературном и режиссерском сценарии «Рублева»?

— Разными причинами. Во-первых, сценарий «Рублева» был не слишком хорошим, во-вторых, он был чересчур длинен даже в режиссерском варианте, поэтому приходилось его переделывать по ходу действия. Многие оказались лишними, многие слишком красивыми, чего я до смерти боюсь. Например, сцена охоты на лебедей, которую я выкинул первой. Она была претенциозной, слишком «древнерусской» и не имела отношения к основной идее.

— Ваш фильм считают излишне жестоким и мрачным.

— Я не нахожу этого. Скорее он правдивый, во всяком случае, я старался, чтобы он выражал наше отношение к эпохе Рублева.

— Расскажите о вашей работе с актерами.

— Я с ними вообще не работаю. Кажется, Карне или Клеру задали тот же вопрос, на что он ответил: «Я плачу им деньги». Актерам вообще, на мой взгляд, не следует объяснять их задачу или сверхзадачу в тех или других сценах. Я, как правило, стараюсь объяснить актеру, в какой сцене он должен быть взволнован или возбужден. Через понимание этих основных компонентов актер точнее усваивает форму и сущность действия.

Есть режиссеры, которые даже показывают актерам, что надо делать, ищут определенный жест, который может им помочь.

— А вы?

— Если актер меня не понимает, я могу и показать. Но актер должен уметь играть, и ему следует только объяснить, в каком состоянии он должен находиться.

— Может ли актер импровизировать?

— Сколько угодно в рамках заданного состояния. Но когда актер не находит состояния, надо применять находчивость, иногда даже выдумывать разного рода приспособления, помогающие актеру. Однако, если приходится прибегать к таким хитростям, это значит, что актер не владеет своим аппаратом.

Я с большим удовольствием работал с Н. Гринько. Он удивительно талантливый и органичный актер. Он понимает все сам. Ему ничего не надо объяснять.

— Что вы думаете о системе вгиковского обучения?

— Учиться нужно, но вообще-то надо побывать на одной большой картине, если хочешь стать режиссером. Лучшая форма обучения — Высшие режиссерские курсы. Шесть лет учиться на режиссерском факультете — нелепость, так можно учиться и двадцать лет, учитывая, что специальностью занимаются двадцать процентов от всего времени.

Научить киноискусству нельзя, как нельзя научить быть поэтом. Профессии же можно научиться в течение двух месяцев. Играть на рояле надо учиться у кого-то, писать надо учиться самому, читать книги. Вот чтобы быть актером, надо учиться, но их не учат тому, чему надо. Языков они не знают, ездить верхом не умеют. Фехтовать, плавать, нырять, водить машины, мотоциклы они тоже не умеют. Их приходится снимать с дублерами. Актеры не умеют правильно произносить слова, они неорганичны, зато они сдают большое количество экзаменов. Актерам

надо преподавать, что такое гигиена, режим, усиленно заниматься физкультурой.

Но это надо делать профессионально. Необходимо привлекать во ВГИК настоящих, больших кинематографистов, умеющих преподавать. Я считаю, например, что киноактеров должен учить хороший кинематографический режиссер. С. А. Герасимов прав, когда учит вместе актеров и режиссеров.

Сейчас многие берут актеров с улицы и правильно делают. Они будут сниматься, станут настоящими актерами, потому что знают, чего хотят. Многие вгиковцы считают себя уже готовыми актерами или режиссерами, когда ВГИК — всего-навсего способ получить хороший диплом, а начинается все потом, когда ВГИК окончен.

Главная беда ВГИКа в том, что производство не заинтересовано в нем. На студиях совсем не знают вгиковцев. Необходимо наконец разрушить стену между ВГИКом и кинопроизводством. По-моему, практика должна быть годовая — на целую картину. Год ты слушаешь специальный курс, год практика на большой картине. А может, наоборот: сначала год практика, потом — институт. Ясно одно: без связи с производством ВГИК не может существовать. Когда на четвертом курсе мы пришли на студию, для нас она была темным лесом. Там были другие законы, нужно было делать то, чему нас не научили. В то же время студия не может обеспечить работой двадцать человек.

А как отбирать абитуриентов? Я почувствовал свое призвание только на пятом курсе, а до тех пор я и понятия не имел, зачем пришел во ВГИК. Только после практики у Марлена Хуциева я начал понимать, что это настоящее, большое искусство. До этого я делал инсценировки со студентами, работал с актерами, но не понимал, что к чему. Мне хотелось стать режиссером, я думал, что понимаю почему, а понял это совсем недавно.

Надо сначала заболеть кинематографом, постараться ответить себе, сможешь ли ты что-то сделать там, и только потом идти учиться. У многих людей, кончивших ВГИК, — трудная судьба.

У нас не разработана система приема, поэтому потом колоссальный отсев. Существует огромное количество психологических тестов, позволяющих выяснить способности человека. Мы не имеем представления о них. Неужели нет никакого способа, никакой возможности разработать систему обнаружения профессиональных способностей? К тому же никто не знает, какими свойствами должен обладать режиссер. Надо это как-то решить.

Говорят, что разработать такую систему невозможно, но об этом просто никто не думает. Можно было бы отдавать в учение к определенному мастеру, как это делали в старину.

Кроме того, разве можно жить на двадцать восемь рублей? Это значит жить впроголодь. Студент просто не работоспособен. Неудивительно, что его потом никто не берет. Инженеры нужны всюду, а режиссеры практически не нужны.

Режиссер нужен только тогда, когда он докажет, что может быть лучше других. Ведь это искусство. Все остальные обречены на существование около искусства, около кино. Человек учится год-два, и потом у него нет сил бросить это и заняться чем-нибудь другим.

Нужно найти новую форму обучения. Смотреть больше фильмов. Вся «новая волна» вышла из кинокритиков, которые сидели в синематеках и смотрели много картин. Надо смотреть и хорошо знать лучших мастеров мира, чтобы потом не изобретать велосипед. Их не так много, человек пять: Довженко, Бунюэль, Бергман, Антониони, Куросава. Ну и Брессон, Дрейер и еще несколько человек.

Вот читать во ВГИКе совершенно некогда. Можно успеть только прочесть литературу к коллоквиуму. Все

Глава пятая

ограничивается чтением произведений или даже кусков по какой-то определенной теме. Это невыгодно. Человек может читать и хорошо усваивать тогда, когда это ложится к нему на душу. Если бы человек больше читал и видел в институте, он не изобретал бы потом то, что уже было давно изобретено.

Андрей Тарковский

Литературный и экранный образ

Лекции по кинорежиссуре*

Сценарий

«Я не представляю себе, как можно снять картину по чужому сценарию. Если режиссер снимает картину, целиком приняв чужой сценарий, то он неизбежно становится иллюстратором».

А. Тарковский

Принято считать, что сценарий является одним из жанров литературы. Это не так. Никакого отношения к литературе он не имеет и иметь не может. Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, то есть записываем словами то, что хотели бы видеть на экране. Это будет типичный непроходимый сценарий, ибо такая запись абсолютно нелитературна. Но так как приходится сценарий утверждать, то обычно его записывают так, чтобы он был понятен всем. Это оз-

* Прочитаны на Высших курсах сценаристов и режиссеров в 1977–1978 годах. Печатается по журналу «Искусство кино», №7–10, 1990 г.

начает, что обычно пишется сценарий, весьма далекий от кинематографического воплощения, ибо кинообраз неадекватен образу литературному. Перефразируя известную поговорку, можно сформулировать эту ситуацию так: фильм — это один раз увидеть, а сценарий — это десять раз услышать.

Невозможно записать кинематографический образ словами. Это будет описание музыкой живописного произведения. Короче, вещь совершенно невозможная.

Настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы быть законченным литературным произведением. Он должен изначально задумываться как будущий фильм. На мой взгляд, чем точнее написан сценарий, тем хуже будет картина. Обычно такой сценарий называется крепким, герои в нем обязательно «превращаются», все «движется» и т. д. В основе своей это типично коммерческое предприятие. Другое дело — авторское кино. В нем невозможно изложить концепцию литературным языком, ибо фильм все равно будет другим. Надо будет искать эквивалент. В идеальном случае сценарий должен писать режиссер фильма. Настоящее кино задумывается от начала до конца. Весь сценарий картины Годара «Жить своей жизнью» умещался на одной странице, где была зафиксирована последовательность эпизодов. И все. Текста не было. Актеры говорили то, что соответствует ситуации.

Или, к примеру, другой фильм — «Тени» Кассаветеса, уникальная картина. Это импровизация в прямом смысле. Драматургия фильма возникла в результате отснятых эпизодов, а не наоборот. Здесь каждая ступенька в развитии действия антисхематична. Первоначальная схема была разрушена свойствами самого материала. Итак, никакой драматургии (в традиционном понимании), а все «стоит на ногах». Все монтируется, ибо все кадры — одной породы.

Однако это не означает, что можно выйти на улицу с камерой и снять кино. Вряд ли. На это уйдут годы. Сцена-

рий необходим, чтобы помнить о замысле, об отправной точке. В этом смысле сценарий — великая вещь, но тогда, когда он, повторяю, замысел, не более.

Я не представляю себе, как можно снять картину по чужому сценарию. Если режиссер снимает картину, целиком приняв чужой сценарий, то он неизбежно становится иллюстратором.

Если же сценарист предлагает нечто новое, то он уже выступает как режиссер. Однако чаще всего сценарист вынужден работать на среднем уровне. Поэтому идеальный случай для сценариста — задумывать и писать вместе с режиссером.

Постараюсь несколько подробнее изложить мои мысли в отношении сценария и самого понятия «сценарист». Да простят меня профессионалы-сценаристы, но, на мой взгляд, никаких вообще сценаристов не существует. Это должны быть или писатели, которые отлично понимают, что такое кино, или режиссеры, которые сами организуют литературный материал. Ибо, как я уже говорил, такого жанра в литературе, как сценарий, не существует.

Вообще тут постоянно возникает дилемма. Скажем, режиссер, создавая сценарий, будет записывать в качестве действий, эпизодов только то, что он представляет себе в виде конкретного куска времени, которое он потом зафиксирует на киноплёнку. С точки зрения литературной эти сценарии будут выглядеть в высшей степени непонятными, нелепыми и недоступными, я уж не говорю для чтения, но и для редакции.

С другой стороны, если же сценарист пытается выразить свой оригинальный замысел литературно, как писатель, то он не создает сценария. Он создает литературное произведение. Скажем, рассказ, помещающийся на семидесяти страницах машинописного текста. Ежели он будет делать запись по будущему фильму, так называемую монтажную запись, то тогда ему нужно просто подойти

к оператору и снять этот фильм, ибо никто, как он, не представляет себе этого фильма и ни один режиссер не может снять лучше. Потому что это будет замысел, доведенный почти до конца. Остается только снять его, то есть реализовать.

Итак, если сценарий очень хорош и кинематографичен, то режиссер, осуществляющий его, здесь ни при чем. Если же сценарий представляет из себя литературное произведение, то будущий режиссер вынужден будет все делать заново.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был глубок по замыслу и точен по своей предназначенности, неизбежно начинает в чем-то 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 компромиссами. Не исключено, что может получиться полноценный фильм и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рушатся их первоначальные замыслы и на их «руинах» возникает новая концепция, новый организм.

Но все-таки 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 или другое — автор сценария сам начал ставить фильм.

Поэтому, мне думается, совершенно невозможно в конечном счете разъединить эти две профессии — режиссуру и сценарное мастерство. Подлинный сценарий может быть создан только режиссером, или же он может возникнуть в результате идеального содружества режиссера и писателя.

Однако писатель в сценариста превратиться не может. Он может расширить свой профессиональный диапазон, хотя долгое пребывание для писателя в таком качестве мне кажется неплодотворным.

Короче говоря, я считаю, что хорошим сценаристом для режиссера может быть только хороший писатель. Потому что перед сценаристом стоят задачи, требующие 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. Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родствен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решающей степени зависит от конкретного состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием полной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен многое дать режиссеру. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Что же касается превращения сценариста в режиссера, то вас это не должно удивлять. Существует огромное количество примеров, скажем во многом «новая волна» или, в большей степени, итальянский неореализм. Он весь почти вышел из бывших критиков, сценаристов. И это естественно. Поэтому все известные режиссеры, как правило, пишут сценарии или сами, или в соавторстве с писателем.

Вообще, честно говоря, писание сценария и так называемое обсуждение его на всевозможных редсоветах — довольно старомодная и в чем-то даже реакционная вещь. Когда-нибудь кино от этого откажется. Ибо невозможно проконтролировать картину по сценарию, это просто наглядно видно. Огромное количество фильмов запускается с надеждой, что это будет хороший фильм, однако все они проваливаются, а картины, в сценарии которых никто не верил, вдруг становятся шедеврами. Сплошь и рядом. Короче говоря, здесь нет никакой логики. Если кто-то думает, что по сценарию можно судить о том, каким будет фильм, то в этом он, смею уверить вас, глубоко заблуждается. Однако, к сожалению, существует на Западе продюсер, который должен знать, во что он вкладывает деньги, а у нас существует Госкино, которое тоже должно знать, куда тратятся государственные деньги. Хотя это самообман. Причем уже доказанный неоднократно. С обеих сторон. И мы обманываем себя, и люди, которые пытаются нас редактировать, тоже себя обманывают.

Видимо, до тех пор, пока будет существовать продюсер в виде какого-то богатого человека или в виде государственного органа, мы будем нуждаться в такой профессии, как сценарист.

Что же касается содружества режиссера и писателя, то это тоже весьма сложная проблема. Дело в том, что чем лучше писатель, тем невозможнее он для постановки. Достаточно вспомнить произведения Андрея Битова или Гранта Матевосяна, чтобы понять, о чем я говорю. Поэтому для содружества режиссера и писателя очень важно, чтобы писатель понимал, что кинопроизведение не может быть иллюстрацией литературного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной образности. Причем само литературное произведение в таком случае будет лишь

материалом в руках режиссера, своего рода импульсом к созданию самобытного образного мира. В своей практике я столкнулся с непониманием этой закономерности со стороны таких писателей, как Ст. Лем и В. Богомолов. Они считали, что даже слово невозможно изменить в их произведениях. Так что непонимание специфики кино является довольно распространенным заблуждением. С другой стороны, мое содружество со Стругацкими было плодотворно. Короче говоря, не каждый хороший писатель может быть сценаристом в силу тех причин, о которых я уже говорил. И это не является недостатком или достоинством писателя. Просто специфика литературного образа и кинематографического различна.

Что же такое сюжет в сценарии? Очевидно, что в этом вопросе не может быть однопланового ответа. Вспомним хотя бы уже приводимые в качестве примера фильмы Годара и Кассаветеса. Поэтому я остановлюсь на том понимании сюжета, которое представляется мне в настоящее время наиболее приемлемым, то есть отражающим мои представления о сценарии.

В свете моих нынешних представлений о возможностях и особенностях кинематографа как искусства для меня очень важно, чтобы сюжет сценария отвечал требованиям единства времени, места и действия по принципу классицистов. Раньше мне казалось интересным как можно полнее использовать всеобъемлющие возможности монтировать подряд как хронику, так и другие временные пласты, сны, сумятицу событий, ставящих действующих лиц перед неожиданными испытаниями и вопросами. Сейчас мне хочется, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собой временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации времени.

Мне кажется, что подобное формальное решение, максимально простое и аскетическое, дает большие возможности.

Остановимся теперь на проблеме диалога. Нельзя в высказанных персонажами словах сосредоточивать смысл сцены. «Слова, слова, слова» — в реальной жизни это чаще всего лишь вода, и только изредка и на короткое время вы можете 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, часто 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 истинности, неповторимости факта. только от точного соотнесения действия с произносимым словом, от их разнонаправленности и рождается тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный.

В литературе, в театральной драматургии диалог является выражением концепции (необязательно всегда, но чаще всего). В кино посредством диалога тоже можно высказывать мысли, ведь в жизни так бывает. Но в кино другой принцип использования диалога. Режиссер постоянно должен быть свидетелем происходящего перед камерой. Речь в кино вообще может быть использована как шум, как фон и т. д. Не говоря уже о том, что существуют очень хорошие картины, где вообще нет никакого диалога.

В кино персонажи говорят не то, что делают. И это хорошо. Поэтому диалог для сценария — совсем не то, что в прозе. Если в театре возможен «характер-идея», то для кино он явно неприемлем. Даже в прозе характер различен в повести, романе или, скажем, рассказе.

Короче, функция персонажа, характера и соответственно диалога в кино совсем иная, чем в литературе, театре, прозе, то есть в других видах искусства.

Что же такое характер в кино? Как правило, это нечто, к сожалению, весьма условное, приблизительное, недостаточно полное по отношению к жизни. Хотя эта проблема неоднократно ставилась в кино и даже порой решалась довольно успешно.

Возьмем, к примеру, фильм «Чапаев». Эта картина, на мой взгляд, странная, так как сам материал ее доброкачествен, и это видно, но смонтирован безобразно. Такое ощущение, что материал снимался не для такого монтажа. Это пунктир, а не картина.

Бабочкин в чем-то убедителен и поэтичен, но не хватает материала, чтобы выстроить эти качества. В результате его характер дидактичен. Все настолько примитивно, включая саму схему картины, что рождается ощущение, что перед тобою какие-то обрывки картины. Вероятно, авторы хотели совсем не того, что получилось в окончательном варианте.

В фильме «Председатель» можно проследить подобный принцип в построении характера, то есть некую схему, в основе которой тезис: «герой, как каждый из нас». Однако ведь существуют и другие принципы создания характера. Вспомним хотя бы «Умберто Д» режиссера Де Сика.

Каждый раз, сталкиваясь со схематичностью характера в фильме, невольно представляешь себе некоего автора, который сидит и думает, как рассказать эту историю поувлекательнее, поинтереснее, чувствуешь страшные усилия, направленные на то, чтобы заинтересовать зрителя во что бы то ни стало. В основе своей это основополагающий принцип коммерческого кино. В нем главной пружиной являются зрелища, а не живое обаяние образа, которое подменяется схемой, состоящей из перечня неких прав-

доподобий. Так, скажем, для того, чтобы сделать положительного героя «живым», обязательно надо поначалу показать его в чем-то отталкивающим, несимпатичным и т. д. и т. д.

Когда же мы имеем дело с подлинным произведением искусства, с шедевром, мы имеем дело с «вещью в себе», с образом, таким же непонятным, как и сама жизнь. Как только мы говорим о приемах, о способах, методах, делающих произведение «увлекательным», так неизбежно оказываемся в рамках коммерческой подделки под жизнь.

Настоящее искусство не заботит, какое впечатление оно произведет на зрителя.

Иногда можно услышать такой упрек: фильм, дескать, не имеет никакого отношения к жизни. Вот этого я абсолютно не понимаю. Это, простите меня, бред какой-то. Ибо человек живет внутри событий своего времени, он сам и его мысли — факт существующей сегодня реальности. «Не иметь никакого отношения к жизни» — это мог бы сделать марсианин.

Очевидно, что любое искусство занимается человеком, даже если какой-то живописец пишет одни только натюрморты.

Часто можно услышать такого рода высказывания, что недостаточно, мол, мы еще поднимаем проблемы, связанные с той или другой темой: с темой сельского хозяйства, с темой рабочего класса, советской интеллигенции или какой-либо другой темой.

На мой взгляд, ставить так вопрос невозможно. Планирование кинематографического искусства по линии связей с какой-то темой безнадежно в смысле получения качественного результата.

Мне кажется, что кино, как любое искусство, своим содержанием и целью всегда имело в виду человека, прежде человека. А не необходимость осваивать ту или другую тему.

Н о с т а л ь г и я

Я хочу напомнить о замечательном высказывании, известном и распространенном, но о котором мы часто забываем. Энгельс сказал, что «чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства».

Что это значит? В моем понимании это значит, что речь идет не об отсутствии тенденциозности — любое художественное произведение тенденциозно, — а речь идет о необходимости спрятать настолько глубоко идею, замысел авторский, чтобы произведение приобрело живую, человеческую, образную форму, художественный смысл, в котором преобладает художественный образ, маскирующий смысловой тезис.

Речь идет о том, что взгляды автора выражаются в комплексе, являются результатом очень серьезных раздумий, переживаний и их оформления. Следует помнить о том, что художник мыслит образами и только так способен продемонстрировать свое отношение к жизни.

Искусство занимается только человеком и ничем другим заниматься не может, а значит, и не может выйти за пределы человеческого взгляда, не может, так сказать, взглянуть на человека с другой стороны, со стороны «не-человеческой». Я с этим сталкивался дважды в своей практике. В «Солярисе» мне показалось необходимым снять одну сцену нечеловеческими глазами, отказавшись от традиционного человеческого восприятия. Я имею в виду сцену покушения на самоубийство Хари и ее постепенную регенерацию. Однако из этого ничего не получилось. Оказалось, просто невозможно это сделать. Ибо любая стилизация и имитация чревата тем, что получится не образ, а лишь какая-то система логического доказательства.

Однако, как я уже говорил, существуют разные закономерности в построении характера в литературе, поэзии или, скажем, живописи.

То, что делает Шекспир в своих драмах, совершенно невозможно было бы сделать в литературе, ибо в клас-

сической драматургии в качестве характеров выступают целые философские системы, концепции. К примеру, Гамлет или Макбет. Это ведь не характеры, не типы; это концепция, точка зрения, что невозможно ни в литературе, ни в поэзии, так как будет выглядеть ужасно схематично. Это относится не только к драматургии Шекспира, но и к Островскому, Вен Джонсону, Пиранделло. Однако на театре это наиболее естественная форма существования человеческого содержания. Попробуйте по этому принципу, то есть не имея характеров, написать литературное произведение, и вы поймете, что это невозможно. Я, честно говоря, не знаю ни одного романа, будь то средневековый или современный, в основе которого не лежал бы человеческий характер. Но если в кинематографе начинаем разрабатывать человеческий характер способом литературным, то из этого, как правило, ничего не выходит. Я имею в виду ту точку зрения, согласно которой к кино надо относиться как к некоему кинороману. На мой взгляд, то абсолютно неверно, потому что это в чистом виде попытка перенесения литературных принципов создания человеческого образа в кинематограф. Это будет литература, зафиксированная на пленку. Если же сделаем попытку перенести в кино способ разработки характеров, свойственный традиционному театру, то опять же из этого ничего не получится. Все будет ужасно фальшивым, схематичным. Следовательно, у кино должен быть какой-то свой способ изложения мыслей. Это не означает, что все режиссеры должны работать одинаково. Это просто значит, что для кино существует свой материал, в котором тот или другой режиссер будет работать по-своему. Таким материалом, как я уже говорил, является время. Заметьте, как только режиссер касается других видов искусства, включая их в свою образную систему, так наступает какая-то пауза, некая мертвая зона, картина перестает жить, ибо эти чу-

жеродные вкрапления разрушают цельность произведения. Кстати, как правило, становятся старомодными, не выдерживают проверки временем те картины или места в картине, форма которых не является специфической для кинематографа, а возникает в качестве забранной, узурпированной формы, принадлежащей другим жанрам искусства. Очень часто в рассуждениях о кинодраматургии можно услышать разговоры о действии как некоем основном принципе. Все говорят о действии. Что же это такое? Действие — это форма существования предметов и реального мира во времени. Вот и все, не более того. А вовсе не детективный сюжет, которым, как шампуром, пронизываются все эпизоды, гарантируя успех предприятия. Все это условность. Все это театр в принципе. Мы мало обращаем внимания на жизнь, мы невнимательны и небрежны к жизни, которая является причиной искусства, мы занимаемся творчеством в кабинетах по принципу Жюль Верна. Возникло какое-то огромное количество штампов, какой-то условный язык, эсперанто. Мы занимаемся тем, что рассказываем какие-то истории, исторьетки старым языком, несвойственным нам самим, повторяем друг друга и ничего никому дать не можем. Ну, это может привлечь определенную публику, прокат на этом заработать может. А в принципе кинематограф еще по существу серьезно не тронут. Мне рассказали случай, который произошел с одним человеком во время войны. Одного человека расстреливали за трусость или за предательство, не помню. Человек этот и еще несколько людей с ним стояли около бывшей начальной школы. Была весна, снег кое-где еще не растаял, лужи вокруг. Они стояли около стены. Перед тем как их расстреливать, им приказали раздеться, снять шинели и сапоги. Потому что трудно было с обмундированием и вообще. Все сняли, а один из них снял шинель, аккуратно сложил, думая о чем-то другом, наверное, и стал ходить с целью положить шинель на

сухое место. А кругом были лужи, просто некуда было ее положить. А он не привык класть ее в воду. Этот человек через несколько минут лежал уже в виде трупа у стены, и никакая шинель была не нужна ему. Но он действовал автоматически, по привычке, так как мысли его были далеко в преддверии смерти. И в этом выразилось его состояние. Мне это кажется чрезвычайно выразительным.

В конечном счете в кино всегда поражает точность. Вот, кстати, недавно появился в кинематографе очень талантливый человек — это Алексей Герман из Ленинграда, который сделал по-своему очень интересный фильм «Двадцать дней без войны». В этой картине, несмотря на отсутствие цельности, совершенно поразительные куски, которые говорят о том, что перед нами, конечно, кинематографист. Я назвал бы десяток прославленных мастеров, которые ему в подметки не годятся, несмотря на то что он еще многого не умеет. Причем даже не столько он, сколько его сценарист. В этой картине есть поразительные места. Например, эпизод — митинг на заводе, в Ташкенте. Ну, я не знаю, это такого класса эпизод, на таком уровне сделано, что просто диву даешься, как это вообще могло родиться у человека, который даже не видел войны. Дело в том, что он чувствует и как разрабатывает это.

Хорошо, если бы вы посмотрели работы Сергея Параджанова, обе, особенно вторую, потом все три картины Отара Иоселиани. Это все люди, которые очень глубоко «роют», потому что они понимают, что такое кинематограф. Причем вы не будете отрицать, что все они совершенно непохожи друг на друга. Наоборот, совершенная противоположность в манере, тематике, во всем.

Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т. д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, а форма течения этих

событий, форма их существования в киноматериале. Это разные вещи. Время — это уже форма.

В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как важна кода в музыкальном произведении.

При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т. д. В картине «Зеркало» во многом использован такой принцип организации материала.

В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций. Вызвать эмоцию можно только путем нарушения логических последовательностей. Это и будет кинодраматургия, то есть игра последовательностью, но не сама последовательность. Нужно искать не логики, не истории, а развития чувств. Не случайно Чехов, написав рассказ, выбрасывал первую страницу, то есть убирал все «потому что», убирал мотивировки. Только когда материал освобождается от «здравого смысла», рождается живое чувство в своем естественном развитии и превращениях. Давно проверено — чем лучше материал отснятой картины, тем скорее он разрывает первоначальную драматургию.

Подлинный художественный образ обладает не рациональным толкованием, а чувственными характеристиками, не поддающимися однозначной расшифровке. Вот почему внелогичные, музыкальные законы построения материала куда точнее и художественнее, чем пресловутый здравый смысл. Вообще искусство — это попытка составить сравнение между бесконечностью и образом.

Произведение должно быть способно вызвать сотрясение, катарсис. Оно должно уметь коснуться живого страдания человека. Цель искусства не научить, как жить (разве Леонардо учит своими мадоннами или Рублев своей «Троицей»). Искусство никогда не решало проблем, оно

их ставило. Искусство видоизменяет человека, делает его готовым к восприятию добра, высвобождает духовную энергию. В этом и есть его высокое назначение.

Замысел и его реализация

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, должно быть воссозданным на экране. Кинематографист, который явно 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 чистой профессиональности, за рамки 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 в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи режиссер становится художником, а кинематограф — искусством.

В нашей профессии 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 искусства можно только в том случае, если ты свободен от этих предрассудков. Следует выработать собственную позицию, свою точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется, — и хранить ее во время работы как зеницу ока.

Очевидно, самое трудное — 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 художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь самая страшная опасность — запутаться.

При помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметами литературы, музыки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым должно идти искусство кинематографа.

Что же все-таки это такое, замысел? Как, в каких условиях он возникает, как он фиксируется в сознании автора и как он потом реализуется в конечном счете в кинофильме? Это уже более конкретный разговор.

Я вам могу рассказать, скажем, в виде примера о том, что происходило с «Зеркалом».

В свое время был написан литературный сценарий «Белый, белый день» Мишариным и мною. Я еще не знал, о чем будет картина, не знал, как сценарно это будет оформлено и какую роль займет там образ, даже не образ, линия — это точнее, линия матери. Но я знал только одно, что мне все время снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или, вернее, не вхожу, а все время кручусь вокруг него. Эти сны всегда были страшно реальны, просто невероятно реальны, причем даже в тот момент, когда я знал, что это только снится мне. Какое-то странное смещение было. И эти

сны были всегда ограничены только этой тематикой. Это был буквально один и тот же сон, потому что всегда это происходило на одном и том же месте. Мне показалось, что это чувство носит какой-то материальный смысл, что не может так просто преследовать человека такой сон. Там что-то есть, что-то очень важное. Мне казалось, по какой-то начитанности, что, реализовав этот странный образ, мне удастся освободиться от своих чувств, потому что это было довольно тяжелое ощущение, нечто ностальгическое. Что-то тянет тебя назад, в прошлое, не оставляя ничего впереди. Это всегда очень тяжело. Я подумал, что, рассказав об этом, я тем самым от этого освобожусь. Кстати, и у Пруста я вычитал, что это очень помогает освободиться от таких вещей, да и у Фрейда об этом написано: Ну, думаю, давай-ка я напишу рассказ. Однако постепенно все началось оформляться в фильм. Причем произошла очень странная вещь. Действительно, я освободился от этих впечатлений, но эта психотерапия оказалась хуже причины ее необходимости. Когда я потерял эти ощущения, то мне показалось, что я и себя в каком-то смысле потерял. Все осложнилось. Чувства эти пропали, а вместо них не образовалось ничего. Хотя, честно говоря, я где-то предполагал нечто подобное, и даже в сценарии было написано о том, что не надо возвращаться в старые места, что бы это ни было: дом, место, где ты родился, или люди, с которыми ты встречался. И хотя это было придумано умозрительно, в конечном счете оказалось достаточно справедливым. И самое-то главное — оказалось, что смысл фильма и идея его вовсе не в том, чтобы освободиться от воспоминаний. Это еще раз доказывает, что иногда автор сам не совсем точно представляет себе, о чем фильм:

Иногда может показаться, что ты делаешь нечто для того, чтобы выразить себя, чтобы освободиться от каких-то мыслей, а на самом деле, какой бы личной картина ни была, она никогда не может состояться, если это все толь-

ко о тебе. Если картина или книга удастся, будьте уверены, что все личное явилось всего-навсего стимулом, толчком для рождения замысла. Если бы это оставалось в пределах ностальгических, очень важных только самому автору, то, я думаю, никто бы этого не понял.

Нам очень трудно было делать эту картину еще и потому, что она касалась людей конкретных, которые каким-то образом должны были принять участие в этой картине. Ну, вы знаете, что отец написал стихи для этого сценария, причем не столько написал стихи для этого сценария, сколько мы просто использовали их для этого фильма, потому что они написаны были в тех местах, о которых рассказывается в картине. Эти стихи являются не иллюстрацией, а просто стихами, рожденными в то время, о котором рассказывают те или иные эпизоды. К примеру, стихотворение о любви вспоминается героиней примерно в то же время, когда оно было написано, в 37-м году. Короче говоря, мне трудно сказать, что это иллюстрация. Эти стихи неотделимы от героини, от персонажей, которые там живут. С другой стороны, это связано с моей матерью, которая и снималась даже в картине.

Поначалу предполагалось, что она гораздо больше должна быть занята в фильме. Предполагалась какая-то киноанкета, вопросы, на которые она должна была бы ответить перед кинокамерой (не перед скрытой кинокамерой, а перед обыкновенной кинокамерой). Но это все, слава богу, было отвергнуто и реализовывалось совершенно иначе.

Кроме того, у меня были какие-то определенные обязательства, ну, вы понимаете.

Короче говоря, я специально выбрал для нашего разговора о возникновении замысла картину, которая очень интимна, которая очень личностна, которая очень связана с моей жизнью и которую не так просто, в общем,

отделить от меня. Хотя в данном случае я говорю о какой-то моральной стороне вопроса, а вовсе не о том, как все было реализовано.

Для того чтобы закончить наш разговор по этому вопросу, я хочу привести еще один пример.

В сценарии для «Рублева» был один эпизод, который назывался «Куликово поле». Это должно было быть прологом к первой серии «Рублева». Битва на Куликовом поле, спасение Дмитрия — князя, который чуть не задохнулся, бедняга, под горой трупов, и прочее. Начальство вычеркнуло у меня этот эпизод фильма, потому что он был очень дорогим. Впоследствии меня долго ругали за то, что я сделал картину, в которой нет ни одного такого лобового патриотического эпизода. Я пытался напомнить о том, как они мне выбросили из сценария этот эпизод. Ну, ладно. Кстати, прежде чем быть выброшенным, этот эпизод был переделан, и уже была не битва на Куликовом поле, а утро после Куликовской битвы. Меня толкнули на это чисто материальные соображения. Я переписал этот эпизод и должен вам сказать, что мне он до сих пор нравится больше. Затем этот эпизод был точно совершенно перенесен в фильм «Белый, белый день». Я маниакально хотел снять этот эпизод. Для меня очень важно было передать какое-то соединение сегодняшнего дня с тем, что было, то, что теперь у нас называется традицией, связь времен, культуры. Но опять-таки мне не удалось его снять. Потому что он снова очень дорого стоил. Костюмы к «Рублеву» были уже все уничтожены, у нас ведь это очень быстро делается, хотя они были сделаны из настоящей, вывороченной кожи, из замши, из меха. На них много фильмов можно было бы сделать, используя или переделывая их, но тем не менее они пропали. Таким образом, не было никакой возможности реализовать этот замысел, без которого мы не представляли себе фильм «Зеркало». А в результате по-

явились другие эпизоды. Появился эпизод чтения сыном автора пушкинского письма, появилась военная хроника. Но были и другие изменения. К примеру, предполагалось использовать текст из «Рукописи» Леонардо о том, как следует писать битву. Этот закадровый текст должен был ложиться на эпизод разрушения церкви в городе Юрьевце в 38-м году. Потом и этот эпизод разрушения церкви выпал. Вместо него появились некоторые цитаты, чисто изобразительные. Имеется в виду, скажем, книга Леонардо и фрагмент из картины Леонардо в эпизоде прихода на побывку отца. Вот таким странным образом эпизод, который раньше был таким монолитным, реализовался совершенно иначе. Идея взаимодействия настоящего с прошлым раздробилась и вошла как компонент в отдельные сцены картины. Она не смогла быть основой для фильма, то есть тем, чем она казалась в тот момент, когда зарождалась. Видимо, этого было недостаточно, и потому оно перешло уже в какую-то эмоциональную, я бы сказал, музыкальную интонацию всего фильма, где говорится о вещах более конкретных, ясных, концепционных, что ли, идейных.

Все это мы должны оценивать с точки зрения профессиональной, то есть как реализуется та или другая мысль, идея автора, его концепция, как нечто неуловимо-духовное превращается в реальную, материальную деталь, которая вкладывается в общую конструкцию фильма.

Есть еще одна проблема колоссальной важности, имеющая прямое отношение к замыслу и его реализации.

Я не представляю себе, как можно реализовать замысел, если твоя цель — говорить на языке доступном. Я не знаю, что такое доступный язык. Мне кажется, что единственный способ — это язык искренний.

Когда автор хочет быть доступным, он начинает заигрывать со зрителем, старается подмигивать ему, старается все время смешить его, развлекать, старается заинтересо-

вать! Именно заинтересовать самым доступным образом. Это никак не может иметь отношение к искусству. Это может иметь отношение к форме чисто демагогической.

В конечном счете, как бы мы ни старались быть понятнее, быть доступнее, всегда это видно, всегда это пошло и глупо и всегда это связано с потерей чувства собственного достоинства и уважения по отношению к тому, кому это адресовано, то есть зрителю. Это тоже имеет отношение к реализации замысла. Потому что никто из нас не может вычислить, как Петр Петрович Иванов или там еще кто-то другой будет реагировать на наш замысел и на его реализацию. Мы не в состоянии этого вычислить. А когда мы начинаем вычислять, то это видно, и вам становится очень неловко и стыдно за человека, который должен был быть искренним.

Я заметил такую вещь, что в какой-то момент художник, который не очень уверен в себе, начинает защищаться. Он пытается сохранить себя в том состоянии, в котором он, как ему казалось, достиг какого-то результата, какой-то вершины. Не понимая того, что у художника только единственный путь — прямой. Только прямой путь. И вот начинается следующее — он пытается сделать картину, которая будет не хуже его предыдущей. И начинает повторять сам себя, и начинает работать на отработанных уже материалах, на том горючем, которое давно сгорело. Это трагедия очень многих наших талантливых людей. Они боятся за себя они не уверены в себе. Так бывает обидно видеть, что талантливый человек устал быть самим собой.

Мне всегда очень странно бывает выслушивать упреки в адрес художников, когда им говорят, что они несовременны, что они отстают от времени, что они не идут в ногу со временем, что они занимаются какими-то вещами, которые являются всего лишь навсего тупиками и какими-то закоулками рядом с торной дорогой, с шоссе, по которому должно идти наше искусство, и так далее. Все это очень

странно, потому что в конечном счете кто, как не каждый из нас, может считать себя современником того, что происходит сейчас, в наше время. Просто даже как-то смешно. Никто не свободен от своего времени, и никто не может сказать, что он оторвался от своего времени.

Возьмем, к примеру, такую ситуацию в искусстве, как декаданс. В конечном счете декаданс выражает свое время. И если бы не было декаданса, то мы никак не могли бы ощутить, что же это такое, конец XIX — начало XX века с точки зрения духовной и культурной жизни и в социальном аспекте. Конечно, это тупик, но, с другой стороны, сказать о том, что тупиковое искусство декаданса существует вне времени, что это какой-то аппендикс, который не выражает время, было бы ошибкой.

Позволю себе несколько уклониться от основной темы нашего разговора и остановиться на тех нравственных аспектах замысла, которые возникают при обращении с историческим материалом.

Недавно я прочел «Записки Марии Волконской», жены Сергея Волконского, декабриста, в которых она рассказывает о своем путешествии в Сибирь, к своему мужу. Удивительные «Записки». Ну, я уже не говорю о нравственном величии этих женщин. Это было удивительно.

Они последовали за своими мужьями в Нерчинск, в другие места с целью разделить их судьбу, несмотря на то что имели право лишь через щель в заборе говорить друг с другом два раза в неделю. И так долгие годы, прежде чем им разрешили какие-то другие способы общения. Все это невероятно. Уникально. Какие она выводы делает по поводу этих самых тайных обществ, вообще о значении и роли декабристов. Это поразительно. Во всяком случае, все, что я читал после этого, я имею в виду историографические работы, просто повторяет ее и больше ничего. Только очень болтливо, суетно и бессмысленно. Как большинство бессмысленных диссертаций на интересные темы.

Причем как она высказывается по поводу русского народа. Она сталкивалась с каторжниками, с убийцами, с грабителями, с которыми вступала в контакт, потому что они ее просили помочь им.

Удивительны эпизоды проводов ее в Сибирь. В одном из домов был устроен специальный прощальный вечер. И какой отзвук это имело в сердцах тех, кто ее провожал. В общем, на меня пахнуло какой-то удивительной чистотой и гражданственностью. Причем дело не в мужьях даже, тут многое понятно, у мужчин совершенно другое, наверное, предназначение в жизни, а в этих женщинах, двадцатилетних, девятнадцатилетних, молодых женах, которые просто не знают еще, что такое жизнь.

Я не представляю себе более разительного контраста с современностью. В их возрасте мы были так не подготовлены ни к каким перипетиям, мы были так эгоистичны и жестоки. Мы вообще хотим за все получить сразу чистой монетой, мы все хотим купить, даже собственные поступки и чувства, мы хотим, чтобы нам за них заплатили.

На меня эта книга произвела просто поразительное впечатление. Причем самое главное — это отсутствие каких бы то ни было предрассудков, которые связаны, как правило, с полубразованными людьми, полуграмотными. Такая чистота, которая может иметь место только в среде, совершенно неиспорченной.

В общем, к чему я это говорю. Замысел должен возникать в какой-то особой сфере вашего внутреннего «я». Если вы чувствуете, что замысел возникает в области умозрительной, которая не задевает вашей совести, вашего отношения к жизни, то будьте уверены, что это все пустое. Этим не стоит заниматься.

Замысел должен быть равен поступку в моральной, нравственной области. Так же как книга — это поступок прежде всего, факт нравственный, не только художест-

венный. Надеюсь, вы понимаете, о чем я говорю. Есть литераторы, а есть писатели, и это не одно и то же.

Мне кажется, что замысел должен рождаться так, как рождается поступок. Вот представьте, вы живете, и у вас возникает дилемма: как жить дальше, так или не так. То есть вы понимаете, что если вы поступите определенным образом, то вам придется очень многим рисковать, но вы будете на пути реализации в нравственном смысле. А вот путь, где вам не нужно, скажем, ничем рисковать, но вы отчетливо понимаете, что вы в стороне от своей духовной реализации, что это окольный путь, это путь самосохранения.

Реализация и самовыражение — понятия разные. Самовыражение — это палка о двух концах, это не самое главное.

И вот вы отчетливо знаете, что вы всем рискуете, но зато не теряете чувства собственного достоинства. Каждый нормальный человек живет такими моментами кризиса, которые связаны с внутренней депрессией, и так далее, и так далее. Это с каждым человеком бывает. Мне кажется, что если ваш замысел совершенно не задевает вас вот с этой стороны, то лучше будет этим не заниматься. Это ни к чему не приведет. Этот замысел не является истинным. В кино процесс реализации замысла есть процесс сохранения замысла, консервации его. Путь от зарождения замысла до завершения фильма в студии перезаписи, мне кажется, более сложным, чем в других видах искусства. Причем дело не в технологии. Скажем, построить дом для архитектора достаточно сложно, но мы знаем, что если архитектурный замысел реализуется точно инженером-строителем, то, в общем, здесь никаких моральных потерь и убытков не будет. Здесь просто речь идет о тяжелом труде и долгом времени. Вы знаете, что архитектурные памятники строились в течение иногда даже десятилетий. И тем не менее, несмотря на слож-

ность архитектурного воплощения, нет более страшного и трудного пути, чем реализация кинематографического замысла. Потому что она зависит от большого количества людей, вовлеченных в этот процесс. Если, например, во время работы с актером режиссер не сумеет сохранить свой первоначальный замысел, то картина может получить не тот крен и исказиться настолько, что замысел не будет реализован вообще.

Если оператор не поймет вашего замысла, то картина будет снята совершенно не так, как бы блестяще она ни была снята в фотографическом смысле этого слова. Декорации могут быть блистательно сделаны, но они настолько будут отличаться от вашего первоначального творческого импульса, что не будут иметь к нему никакого отношения. И в конечном счете это будет не реализация, а потеря замысла, если вы будете снимать свой фильм в этих декорациях. Если ваш композитор уйдет из-под контроля и напишет что-то не имеющее отношения к вашему замыслу, но прекрасное и вы оставите это в фильме, то вы рискуете потерять свой фильм. То есть в конечном счете вы находитесь в роли человека, который является свидетелем того, как сценарист пишет, актер играет, оператор снимает, художник-декоратор делает декорации, а монтажер монтирует картину. И вы уже тогда не будете иметь к этому никакого отношения, хотя вы имели свой замысел поначалу. Поначалу. Прежде, чем начать писать режиссерский сценарий.

Трудно уберечь свой замысел от того, чтобы не «растасили» его такие люди, как оператор, художник, актер, композитор и другие. Это очень трудный процесс. Задача режиссера — сохранить и влить замысел в сосуд, имеющийся в руках каждого из ваших творческих помощников. Другое дело, что это будет высказано языком, свойственным вашим коллегам, которые делают с вами картину.

Конечно, в идеале вы сами должны снимать свою картину как оператор. Вы должны сами вторгнуться в этот мир, тогда вы будете ближе всего к вашему замыслу. Но тем не менее работа с коллегами имеет в виду сохранение замысла, а не то, что вы должны «поделиться» замыслом. Иногда мне кажется, что есть смысл даже его упрятать настолько, чтобы можно было подтолкнуть вашего помощника к нужному вам решению. Ибо, зная его, вы можете опасаться того, что он не сможет этот замысел реализовать.

Вот как было у нас с Юсовым. Он прочитал сценарий «Белый день», то есть то, что потом стало называться «Зеркалом», и сказал, что этот сценарий снимать не будет. Он его раздражает тем, что является биографическим, более того, автобиографическим. Впрочем, это многие говорили. Кинематографисты, в общем-то, в штыки приняли эту картину, потому что больше всего им не понравилась лирическая интонация, то, что режиссер посмел говорить о себе. В данном случае Юсов поступил честно. Тем не менее, когда картина была снята, он сказал: «Как мне ни прискорбно, Андрей, но это твоя лучшая картина». Мы с ним снимали и «Иваново детство», и «Рублева», и свою первую дипломную работу я снимал с ним, и «Солярис» мы вместе снимали. И тем не менее я не представляю себе, как бы мы работали с Юсовым над этим фильмом. Очевидно, зная его, мне бы не надо было говорить, о чем картина, и вообще не давать, может быть, ему сценария, а дать какой-то другой для того, чтобы не отпугнуть его от своего замысла, а выдать его за что-то другое. Вот таким косвенным путем.

Во всяком случае, с актером это сплошь и рядом именно так и происходит. Как правило, не следует актеру рассказывать о своем замысле. Актер — человек простодушный, очень искренний, честный, который старается не мудрствовать лукаво, а верить. Как только он начинает

«копать», философствовать по поводу своей профессии, по поводу приложения самого себя к фильму, к замыслу, он очень многое теряет. Во всяком случае, у меня, как правило, всегда так происходило. Вот, например, моя работа в «Солярисе» с Банионисом. Банионис — человек, который ничего не делает просто так. Он человек, который ничего не делает изнутри. Он выстраивает, а поскольку это кино, — здесь не очень-то выстроишь. Я условно говорю Банионис, имея в виду такой тип актера. Он знает только свои куски, но он не знает, как будет работать другой актер между его кусками и какие куски будут стоять в ткани фильма. Он пытается подменить собой режиссера, проанализировать пунктир своей работы в будущем фильме. Но он это не может сделать, ибо не знает, как фильм будет выглядеть. Хотя он думает, что он знает, потому что у него в руках сценарий. Вот тут он совершает опаснейшую ошибку.

Таким образом, есть смысл не говорить о замысле, потому что актер будет играть в таком случае конечный результат. Он будет играть символ своей роли, он будет играть отношение к своей роли. Он попытается иллюстрировать замысел, о котором ему режиссер рассказывал. Короче говоря, он возьмет себе в голову этот замысел и все время будет иметь в виду его, когда ему нужно будет играть конкретную сцену. Одному актеру это будет мешать, другому это будет помогать, но в любом случае это будет неправильный подход к роли, как мне кажется. Поэтому, например, когда мы работали на картине «Зеркало» с Тереховой, я ей просто не давал сценарий. Она не знала ни своей роли, ни того, что она будет делать в следующий день, ничего она не знала, потому что мне не хотелось, чтобы она режиссировала собственную роль. Чтобы она ее выстраивала, чтобы она пыталась взять наш общий замысел и по кусочкам его разрезать и вставить в каждый свой кадр или сцену, которую она играет. Мне нужно было

совсем другое. Мне нужно было, чтобы актер растворялся в замысле, и тут есть только один метод и один способ: нужно, чтобы актер верил, во-первых, режиссеру, с которым он работает, а во-вторых, чтобы ему нравилось то, что он делает.

Сколько примеров таких знаю, когда актер идет сниматься и говорит: «Ну, прочел я сценарий. Ну что, буду сниматься, постараюсь что-нибудь сделать». Это означает, что картины не будет. Во всяком случае, роли не будет — это точно. Короче говоря, ничего из этого не родится. Актер не должен идти сниматься в фильм, о котором он так говорит. Но это, к сожалению, происходит потому, что актеру надо работать, актеру нужно зарабатывать на жизнь, не так уж много картин, в которые он может поверить. Тут уже вступает в силу социология, законы джунглей, законы жизни, и мы тут не можем существовать в какой-то лаборатории, колбе или каких-то антисептических обстоятельствах. Короче говоря, я хочу сказать, что замысел такая вещь, что приходится для его сохранения часто заниматься даже обманом.

Вот, например, снимался у нас в «Рублеве» Николай Бурляев, который играл Бориску, сына колокольного мастера. Для того чтобы он мог находиться в нужном состоянии, мне приходилось все время говорить своим ассистентам, чтобы ему внушали мысль о том, что он очень плохо играет и что я его буду переснимать. То есть ему нужно все время находиться в состоянии какой-то катастрофы, чтобы он совершенно ни в чем не был уверен. Тем не менее мне не удалось добиться тех результатов, которых бы хотелось добиться. Чтобы он был хотя бы на уровне Солоницына или Рауш, которая играет деревенскую дурочку. Мне бы хотелось, чтобы все актеры в этом фильме работали как Солоницын, а они играют замысел, к сожалению.

Вы смотрели сегодня две картины Бергмана. Одна из них поставлена в 1961 году и называется «Как в зеркале», хотя точнее будет «Как сквозь тусклое стекло». Эта фраза взята из Писания, по-моему, из «Послания к коринфянам». Там говорится, что мы пока видим все как через тусклое стекло, гадательно, а потом настает момент, когда у нас упадет пелена с глаз и мы все увидим иначе. Это цитата из Писания, поэтому ее следовало бы переводить точно, иначе возникает ощущение, что здесь речь идет о проблеме героини в психопатологическом плане, что она является носителем идеи фильма. Ни в коей мере. Тусклое стекло вовсе не означает тусклый, закрытый, искаженный взгляд на мир героини. К замыслу этот персонаж, в общем, не имеет прямого отношения. То есть здесь нет такого соотношения с идеей, как у Шекспира с Гамлетом. Это первая картина, а вторая называется «Стыд», и она несколько иная. Таким образом, вы можете сравнить работу одного из очень хороших современных кинематографических и театральных актеров — Макса фон Сюдова, в первой и второй картине он играет главные роли. Возник такой вопрос: «А как же быть с перевоплощением, которое вы отрицаете, если вот Сюдов играет в одной картине так, а в другой картине совершенно иначе?» Ну конечно, он играет совершенно иначе потому, что обстоятельства совершенно другие. Разные люди, разные характеры, и, конечно же, он играет их по-разному, но ни о каком перевоплощении речи быть не может.

Повторяю, я не верю в концепцию перевоплощения. Перевоплощение означало бы отсутствие собственной концепции, собственной, я бы сказал, личности, которая не растворяется, а остается цельной актерской личностью в разных картинах, в разных спектаклях. В оборотней я не верю. Потом, это антинаучно. Ну об этом мы поговорим после.

Возьмем последнюю картину, которую мы видели, «Стыд». Ведь нет ни одного места практически, где бы актер выдал режиссерский замысел. Идею, я имею в виду. Не столько замысел, как идею. Потому что замысел вещь гораздо более широкая, чем идея. Все вместе: судьба людей, их характеры, их соотнесение, обстоятельства их жизни — и есть реализация замысла, а вовсе не выражение идеи и своего отношения к этим идеям.

Нигде ничего не сказано в этом фильме актером. Вы даже не можете сказать, кто из них хорош, а кто плох. Вы, может быть, скажете, что это нехорошо. Ну, я не знаю, у меня другая точка зрения. Я, например, не могу сказать, что герой — муж ее — плохой человек. Я не могу сказать, что она плохой человек, я не могу сказать, что плохой человек тот, которого играет Бьернстранд. Или можно сказать, что они все плохие или они все хорошие, но ничего определенного, тенденциозного вы не вынесете из их существования в кадре.

Это можно было бы только в одном случае: если бы вдруг не погибал Бьернстранд. Если бы его не застрелили. Тогда о нем можно было бы сказать, что он отрицательный персонаж. И то непонятно. То есть он находится в обстоятельствах, которые нельзя истолковать тенденциозно. Которые используются как обстоятельства для раскрытия характеров, а не для того, чтобы проиллюстрировать идею. А идея гораздо глубже растворена в ткани фильма. Посмотрите, как потрясающе разработана в этом отношении линия человека, которого играет фон Сюдов.

Это очень хороший человек, музыкант.

Да, он трус, но ведь хороший человек — это необязательно смелый человек, вернее, трус не всегда плохой человек. Это разные категории. Да, он слабый, слабохарактерный, что называется, он труслив, его жена гораздо более сильный человек, хотя она тоже боится, но она

более приспособлена к этой жизни. Она не такая слабая. И вот посмотрите, что делает режиссер с этими людьми, что происходит. Этот человек страдает оттого, что он слабый, что он боится. Он ранимый, он еле выносит эту жизнь, он от нее все время закрывается руками. Потому что он человек честный, искренний и ведет себя очень искренне и естественно, органично для себя и страдает от этого. Но стоило ему в процессе борьбы за себя, за свою любовь к жене предпринять ряд акций, как он превращается в негодяя. Он теряет свои качества. И вы заметили, что он вдруг становится всем нужен. Жена начинает в нем нуждаться, от него не уходит. Когда-то она плакала, говорила: «Ну что же ты все “прости меня” да “прости меня”». Вот я тебя по физиономии ударила, а ты говоришь: “Прости меня”». Потом он ей дает по физиономии и говорит: «Пошла вон». А она за ним идет.

Посмотрите, как Бергман ставит вечный вопрос по поводу того, что добро пассивно, а зло активно. Герой превращается в жестокого человека, как только он находит способ защищаться от жизни. Он уже не боится, он не так боится всего, как остальные. Он спокойно смотрит на то, как этот партизан, потерпев фиаско в борьбе, топится в последней части фильма. И пальцем не шевельнул для того, чтобы его спасти. Как он спокойно убивает этого солдата, который приходит к нему спрятаться.

Короче говоря, как только он начинает действовать, он превращается в довольно мрачного негодяя, который уже ничего не боится.

Оказывается, надо быть очень честным человеком, чтобы испытывать страх. Пережить его. И честный человек перестает быть честным человеком, когда теряет этот страх. Причем кажется, что война вроде бы провоцирует людей, вскрывает характеры. Да нет, война здесь только одно из обстоятельств, которое может повернуть человека совершенно в другом направлении. Это необязательно

война. Совсем необязательно. Это может быть и болезнь, как это было в фильме «Как в зеркале», где болезнь тоже не является причиной, а лишь обстоятельством, которое словно на изломе раскрывает характеры.

Бергман ни в коем случае не позволяет актерам быть выше обстоятельств, в которые они поставлены. Они как бы не имеют права играть больше, чем обстоятельства и характеры в этих обстоятельствах. Потому что если бы они играли нечто большее, то тогда бы они уже играли свое отношение к этим характерам, к этой идее, и думаю, что тогда бы это было не эмоционально, а очень рационально, очень рассчитано и не было бы искусством. То есть было бы очень тенденциозно и аляповато.

Режиссер обязан вдохнуть в актера жизнь, а не делать его рупором своих идей. Хотя считается, что актер — это рупор. Какой рупор? Это все слова, это все демагогия.

Существует такое мнение, что Бергман очень театрален. Ну почему театрален? То ли потому, что он работает много в театре, то ли потому, что у него так актеры играют, я не знаю. У него актеры, кстати, далеко не театрально играют. Оттого, что, кроме лиц актеров, ни на что другое не смотрит? А почему ему смотреть на что-то другое? Как будто человек, следовательно актер, не является частью реальности. Почему? В общем, здесь происходит какая-то ошибка. Короче говоря, наблюдать можно и за актерским поведением.

Сосредоточиться только на актерам не означает быть ущербным в профессиональном смысле этого слова. Это означает, что для этого художника мир отражается в глазах актеров, в их душевных поворотах, в столкновениях друг с другом. Это такая же часть реальности, которая способна у некоторых художников занять основное место во всех фильмах.

Многие актеры считают так: если режиссер не говорит мне о своем замысле, то он меня не уважает. Это неправда.

Потому что актер в кинематографе — человек, который приглашается на роль именно потому, что он ближе всего по своей духовной и внешней организации к тому, что он должен сделать. Бергман, например, специально пишет роли для своих актеров. В кино возможно только совпадение. Актер в кинематографе просто не имеет никакой возможности провести свою роль от начала до конца сам, как это бывает в театре.

Что же касается фильма, то мне, например, кажется, что актер обворует себя, если будет знать все обстоятельства того, как эта сцена задумана, какое место она займет в будущем фильме.

Идеально актер не должен знать, в какое место в картине будет вмонтирован его эпизод. Актер должен быть свободен для того, чтобы совершенно свободно существовать в обстоятельствах, буквально жить в этом куске, жить в смысле физиологии, в смысле психического состояния. Потому что в жизни человек подчинен своим чувствам, он никакой драматургии в своей жизни не знает и не выстраивает, если он искренне себя ведет. Поэтому, не зная об обстоятельствах и функциях своего поступка, актер может гораздо больше принести непосредственного чувства, общего в своих связях с жизнью, и продемонстрировать совершеннейшую свободу и независимость от режиссерской идеи. В конечном счете в кино актер гораздо более свободен тогда, когда режиссер не рассказывает ему о своем замысле.

Это в идеальном случае. Как правило, однако режиссер очень любит поговорить о своем замысле с актером. Это всегда, как мне кажется, очень дурно влияет на актеров. Это всегда видно. Всегда видна тенденциозность, всегда видна сентиментальность в отношении к своей роли. Всегда видно, что актер хочет этим сказать.

Короче говоря, я имею в виду следующее: для того чтобы сохранить замысел совокупным, нужно, чтобы актер

был как можно более свободным. Для этого, мне кажется, ему надо создавать жесткие рамки, но внутренние, психологические. Актер начинает «врать», когда он перестает существовать в предлагаемых обстоятельствах.

Рене Клер сказал знаменитую фразу, очень тонкую, если вдуматься. Когда у него спросили: «А как вы работаете с актером?» — он ответил: «Простите, работаю с актером? Как работаю с актером? Я с ним не работаю. Я ему плачу деньги».

В этом было высокое доверие к актеру и притом понимание того, что каждый занимается своим делом. Только в силу некомпетентности считается у нас, что режиссер должен работать с актером. Работать можно только с человеком, который вообще меньше всего годится в актеры.

Возьмем, к примеру, «Приключение» Антониони. Как он работает с актерами? Я не знаю, я затрудняюсь ответить, он никак не работает. Вы можете сказать, что они живут, но это опять все не туда. Этот термин совершенно не годится — живут. Как живут? Я даже не знаю, что это такое. Как работают у Феллини актеры? Как работают, как кто? Как работают актеры в фильме «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса? Как работают у Бергмана? В этом отношении просто назревает катастрофа, потому что никак не работают. Возникает ощущение реального человека, который не показывает зрителю, что он делает что-то, то есть несет мысль, как у нас называется, он совершенно невозможно убедителен, неподдельно уникален. Он уникален, но невыразителен. Он на своем месте, и в этом есть высшая выразительность актера в кино. Он ни в коем случае не играет. Потому что, как только он начинает играть, все кончается. Даже американцы со своей гениальностью в смысле кинематографа все-таки играют. Не случайно они любят Станиславского. Марлон Брандо учился по системе Станиславского. Джеймс Дин также.

Актерская реализация в кино должна абсолютно совпадать с правдой жизни. Быть может, я скажу дерзость, но актерский аспект не является специфически кинематографическим способом выражения. Ни в коем случае. Глядя фильмы лучших режиссеров, нельзя сказать: ох, как играют актеры. Это самое страшное, что может быть, когда режиссеру говорят подобное. В кино невозможно никакое перевоплощение. Как только актер начинает играть и брать на себя право быть рупором замысла, так все и кончается. Главное то, что пропорции становятся неестественными. Это уже не его, это уже какая-то перекись водорода, уже какая-то тяжелая вода, уже какая-то изменившаяся структура. Это не может не сказаться на образе, который требует абсолютной цельности. Вот об этом прежде всего следует помнить.

Короче говоря, в кино требуется уравновесить атмосферу, в которой действует человек в кадре, и самого человека, который действует в этой атмосфере. Ничто не должно превалировать, иначе рухнет иллюзия того, что мы являемся свидетелями каких-то событий, действий и жизни людей. Я не против, если актер будет очень ярок, очень приподнят над жизнью, что ли, но для этого следует и саму жизнь организовать таким образом, чтобы он стоял на земле. Поэтому речь идет только об уравновешивании вообще всех компонентов фильма. Иначе что-то будет выпадать, и тогда мы будем говорить — это актерское кино. А на самом деле это никакое не кино, просто пришли актеры и сыграли хорошо какую-то сцену, но это к фильму никакого отношения не имеет.

Актер не является материалом, специфичным для кино. И как только мы его начинаем традиционно театрально использовать, так сразу разрушается ощущение кинематографа.

Возьмем для примера картины, скажем, Протазанова — «Процесс о трех миллионах» или «Праздник святого

Йоргена», то есть комедии, где актеры играют очень условно, театрально, где Протазанов еще не отказывается от старых театральных навыков, нажимов на актерскую пластику, на их выразительность. В результате возникает ощущение подмигивания, подталкивания зрителя под локоть, чтобы он обратил внимание на поведение актера. То есть, короче говоря, сильный нажим, который, конечно, чувствовался и в те времена, когда снималась картина, но теперь это бесконечно устарело, потому что в чистом виде в кино была перенесена театральная манера актеров и, не будучи специфичной для кино, эта форма устарела — и разрушилось ощущение правды.

Тогда вы у меня спросите: хорошо, а как же нужно играть в кино, чтобы это никогда не устарело, и вообще возможна ли такая форма поведения актера, которая всегда бы воспринималась как истина?

Я много об этом думал, и мне кажется, что да, существует. Только не нужно думать, что работа актера в кино есть единственный способ выражения замысла режиссера. Ни в коем случае. Вот такие картины обязательно устареют. Если вы посмотрите брессоновские картины, то поймете, что эта манера исполнения устареть не может, потому что в ней нет ничего, что можно было бы назвать формой. Может устареть степень активности, степень условности.

Актерской гиперболы в кинематографе быть не может. Как правило, все ошибки, и актерские и режиссерские, связаны с преувеличением.

Кино должно быть абсолютно натуралистично.

Что значит игра актера? Игра — это условное поведение человека, выдающего себя за другого. Актер, «играя», имеет возможность выразить свое отношение к персонажу, и в этом отношении возникает свой колорит в исполнении роли театральным актером. В кинематографе же это просто заведомо невозможно. Нельзя собственную

индивидуальность втиснуть в условные рамки. В кино рамки безусловные.

Итак, существует ритм актеров, ритм внутренней жизни в кадре, который должен контролировать режиссер. Однако ритм актеру не навязывается, ему навязывается другое — навязывается атмосфера, состояние, в котором актер поведет себя максимально приближенно к тому результату, который требует режиссер.

Прежде всего режиссер должен стараться отсечь у актера возможность толковать роль, возможность описывать ее при помощи своих жестов, короче говоря, быть идеологичным, то есть быть концепционным. Он должен стараться, на мой взгляд, использовать актера как часть природы, а не как символ чувств или идей, заложенных в фильме. И в этом не пренебрежение актером, а, наоборот, специфика работы актера в кино, на мой взгляд, даже уважение, потому что другим образом режиссер неспособен видеть объективным глазом актёра и быть объективным по отношению к собственному замыслу.

У Брессона актер берется в том только аспекте, где он на грани невыразительности. Например, можно плакать по-разному. Но Брессон не хочет, чтобы актер плакал, выражая свою индивидуальность настолько ярко, что она в конечном счете начинает доминировать. То есть каждый раз он пытается низвести проявление эмоций персонажей до уровня невыразительности, и здесь он совершенно прав. Короче говоря, если ему нужно, чтобы актриса заплакала, она заплачет, но при этом она не будет вкладывать в это тех чувств, которые могут быть настолько специфичны, что исказят общее.

Есть люди, которые, наоборот, отдают эпизод актеру. Такому режиссеру все равно, как будет вести себя актер, но ему важно сохранить состояние, в котором, как кажется режиссеру, этот человек должен находиться в этой сцене. Важно зафиксировать изменение ритма в

зависимости от точно найденного состояния. Потому что зритель или просто свидетель способен судить о сцене только с точки зрения фальши, больше никак. Приведу довольно избитый уже пример: любая домохозяйка, выглядывая из окна своей кухни и наблюдая какую-то уличную сценку, не слыша реплик, которые произносят участники этой сцены, всегда догадывается, о чем идет речь, если она более или менее знакома с этими людьми. Или — даже незнакома. Существует жизненный опыт, который заставляет нас соотносить действия, проявления жизни с самой жизнью и где-то увидеть фальшь, если это связано с человеком. Именно поэтому мы иногда, знакомясь с людьми и разговаривая с ними, можем ощутить, что этот человек фальшивый или неискренний, насколько он говорит правду, а когда врет. Есть люди, которые это очень остро ощущают, особенно тренированные люди, психиатры, следователи, журналисты, люди, которые часто общаются с другими людьми. Тут работает наш жизненный опыт, который сталкивается с проявлением действительности и ощущает фальшь.

Для того чтобы актер был максимально правдив, нельзя упускать из вида чувство внутренней раскованности актера, ибо это всегда видно на экране. Только в том случае, когда актеру присуще чувство истинной свободы, независимости — он способен выдержать любую паузу. Это чувство свободы актера может быть создано и режиссером, оно может быть срежиссировано обстоятельствами, атмосферой, не в том дело. Важно добиться вот этого чувства абсолютной свободы, возможно, что это даже телепатически передается. Если актер будет «стараться» быть свободным, то ничего из этого не получится, это будет неорганично.

Открытость актера, его раскованность должна всегда существовать в рамках обстоятельств. Нельзя абстрактно пользоваться актерскими достоинствами, ибо все актеры

в своем стремлении к абстрактной выразительности будут похожи друг на друга. В жизни все проявления человеческих эмоций имеют свою форму, а не выражаются напрямую. Абстрактное выражение эмоций — это и есть чисто актерский «открытый» темперамент. Это в чистом виде условность, фальшь, игра, ибо все это неконкретно.

Так что истинная свобода актера и ложно понятый «открытый» темперамент — это разные вещи, их не следует никогда путать.

В связи с этим можно заметить, что кинопробы в том виде, в котором они осуществляются у нас сплошь и рядом, — самое бессмысленное занятие. Не говоря уж о том, что они в основном снимаются для членов худсовета, которые, на мой взгляд, не умеют смотреть их. Здесь главным критерием становится: ох, как играют, другими словами, те абстрактные проявления актерского темперамента, о которых мы уже говорили. Если бы режиссер снимал кинопробы для себя, то он бы делал это совершенно иначе; но тогда бы его никто не понял, а соответственно невозможно было бы ему утвердить актеров и т. д.

В конечном счете в кадре возникает условное существование, но в основе его связи с действительностью, причем чем меньше их, тем убедительнее автор, уникальнее созданное им. Сфотографировать действительность нельзя, можно создать только образ ее.

Режиссер в кино является тем человеком, цель которого — сохранение собственного замысла в очень сложном процессе кинематографической реализации. Потому что, несмотря на то что режиссер в кино является автором фильма, он вынужден делиться своим замыслом с другими людьми, которые тоже являются полноправными художниками. Казалось бы, для того, чтобы реализовать свой замысел в кино, режиссер просто обязан поделиться им с оператором, с художником, с актерами, довести до их сознания, до их чувств, сделать их своими сторонниками

и прочее... Увы, это не так. Довести до сознания, поделиться замыслом — это все слова, не имеющие никакого отношения к правде жизни, к процессу творчества в кинематографе. Поэтому вопрос о сохранении замысла заключается прежде всего в том, чтобы этот замысел остался тайной для всех ваших коллег. Но чтобы коллеги не замечали этого, иначе они не смогут ничего сделать толкового.

Не всегда режиссер может поделиться своим замыслом, потому что порой бывает невозможно его сформулировать. С одной стороны, конечно, это плохо, с другой же — мы знаем огромное количество примеров такого рода. Короче говоря, не всегда замысел поддается расшифровке даже своим коллегам, членам своей творческой группы. И я думаю, что это нормально, вот такой конфликт — между желанием поделиться, даже если оно возникает, и тем, как поделиться. А если ты не можешь поделиться замыслом, значит, каким-то образом ты его должен сохранить несформулированным.

В каком-то смысле режиссер всегда обманщик.

В зависимости от темперамента, качеств характера и отношения к действительности каждый режиссер вынужден по-разному защищать свой замысел и по-разному реализовать его.

Остановимся теперь на некоторых практических вопросах реализации замысла.

Я думаю, имеет смысл начать нашу беседу с определения понятия «мизансцена».

В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Для чего мизансцена служит? На этот вопрос вам в девяти случаях из десяти 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: вот 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 ударяется в «потолок» так называемой мысли режиссера. Но беда в том, что многим зрителям такие удары приятны, от них становится спокойно: событие «переживательное», да к тому же и мысль ясна, и не надо напрягать свой мозг, свой глаз, не надо вглядываться в конкретность происходящего. А ведь подобные решетки, заборы, загородки повторялись множество раз и во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литературным произведениям. Финальный эпизод из романа Достоевского «Идиот». Князь Мышкин приходит с Рогожиным в комнату, 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, она неповторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы впрямую наблюденного факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизан-

сцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды.

Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а следовательно, убивать кинематограф.

Мизансцена выражает не мысли, она выражает жизнь.

Все так называемые режиссерские находки — двусмысленность. Эти находки — враг режиссуры, и в мизансцене, и в монтаже, и в способе съемки, короче, во всем. Зритель относится к этим «находкам» как к системе иероглифов, стремится расшифровать все «подсказки». И зритель уже требует не просто символов, но чтобы еще и легко читался этот символ.

А режиссер в этой ситуации выступает в роли руководителя, который жестко ведет зрителя по фильму, указывая, что вот на это надо смотреть такими глазами, а на это — такими. Короче, режиссер — в качестве поводыря. Эдакий «перст указующий». Этот режиссер-поводырь и есть тот коммерческий режиссер, к которому призывает сейчас наше коммерческое кино, но, увы, это глас вопиющего в пустыне, потому что это очень трудно. Однако речь не о том. Этот режиссер-поводырь создает не искусство, а некую игру в поддавки. Но тем не менее коммерческое кино существует, и одним из основных средств его «выразительности» являются «режиссерские находки».

Брессон дальше всех от такого «стиля». Он превращается в своих картинах в демиурга, в создателя какого-то мира, который почти уже превращается в реальность, поскольку там нет ничего, где бы вы могли обнаружить искусственность, нарочитость или нарушение какого-то единства. У него все стирается уже почти до невыразительности. Это выразительность, доведенная до такой степени четкости и лаконизма, что она перестает быть выразительной.

Никогда не следует забывать, что приемы художника не должны быть заметны в его произведении. Во всяком случае, такое требование для себя я считаю обязательным. И иногда очень сожалею о некоторых сценах и кадрах, не отвечающих этому принципу, но по тем или иным причинам оставленных в моих картинах. Например, сейчас я бы с удовольствием выбросил из «Зеркала», из сцены с петухом, крупный план героини, снятый рапидом в 90 кадров в искаженном, неестественном освещении. Благодаря такому воспроизведению жизнь образа на экране оказывается замедленной, у зрителя даже возникает ощущение раздвижения временных рамок. Мы как бы погружаем зрителя в состояние героини, тормозим какое-то мгновение этого состояния, специально акцентируем его. Сейчас я думаю, что все это очень плохо. Плохо потому, что благодаря такому решению сцена приобретает чисто литературный смысл. Мы деформируем лицо актрисы, как бы действуя вместо нее. Мы педалируем нужную нам эмоцию, и в результате возникает впечатление, что актриса в этом эпизоде играет нарочито, «пережидает». Между тем она тут ни при чем, описанное впечатление возникло целиком по вине режиссера. Ее состояние оказалось для зрителей слишком «разжеванным», легко читаемым, тогда как его надо было погрузить в атмосферу некоторой таинственности.

Говоря о том, что бы я еще переделал в «Зеркале», могу сказать, что я бы убрал уход от врачихи Соловьевой. То есть доигрывание сюжета, связанного с продажей колец и сережек. Выбросил бы цветной план после плана мальчика, смотрящего на себя в зеркало с крынкой молока, выбросил бы цветной план, где мальчик плывет по реке.

Я бы это выбросил. В общем, я это выброшу, у меня есть копия, и я это сделаю для того, чтобы по крайней мере хоть посмотреть, что из этого получится.

Для сравнения могу привести пример более удачного использования режиссерского приема из того же «Зеркала» — в сцене в типографии, когда героиня, перепуганная тем, что оставила в корректуре грубейшую ошибку, торопится в цех. Ее проходы по типографии тоже сняты рапидом, но едва-едва заметным. Мы старались снять этот проход в этом смысле по возможности деликатно, осторожно, чтобы зритель, почувствовав его напряженность, не заметил средств, ее вызывающих. Чтобы у зрителя сначала возникло неясное ощущение странности происходящего, а состояние героини открылось бы для него только потом. Скажу о том же самом несколько иначе: мы не старались, снимая эту сцену рапидом, специально подчеркнуть какую-то мысль. Мы хотели выразить состояние ее души, не прибегая к актерским средствам.

Когда зритель не думает о причине, по которой режиссер использовал тот или иной план, тогда он склонен верить в реальность происходящего на экране, склонен верить той жизни, которую «наблюдает» художник. Если же зритель ловит режиссера за руку, точно понимая, зачем и ради чего тот предпринимает очередную «выразительную акцию», тогда он перестает сопереживать происходящему на экране и начинает отчужденно судить замысел и его реализацию. То есть вылезает та самая «пружина из матраса», против обнаружения которой предостерегал еще Маркс.

В конечном счете использование того или иного приема — это вопрос стилистики режиссера и в большей мере его вкуса. Главное условие, на мой взгляд, чтобы прием не был замечен. Когда прием выражает суть, тогда он органичен. Возьмем, к примеру, рапид. Для меня этот прием очень естествен, ибо позволяет взглянуться в движение времени. Но сейчас в коммерческом кино, пожалуй, не найти картину, в которой бы не было рапида. Сейчас нет ничего банальнее в кино, чем рапид. Возникает проблема: что же делать в таком случае? Думаю, что

решение тут одно. Если образ, который вы создаете, нов, оригинален, а для его воплощения необходим рапид, то, следовательно, можно его использовать. В конечном счете все приемы давно известны. Значит, все упирается в «что», а не «как». Если содержание выдерживает некий прием, то он органичен, неотторжим, часть того целого, что составляет кинообраз.

Любая картина, любое произведение в конечном счете стремится к какому-то идеалу, но, как правило, никогда его не достигает, в каком-то смысле отражая проблему иллюзорности абсолютной истины, к которой она стремится. Поэтому я и говорил об отсутствии совершенного произведения искусства.

Можно вспомнить, как Чехов относился к гранкам, которые ему присылали для работы. Он почти переделывал рассказ. Мы помним, насколько серьезно относился Толстой к своим рукописям. Если мы обратимся к вариантам Толстого, Чехова, Достоевского, то мы увидим, какую каторжную работу вели эти писатели. В конечном счете всегда вы меняетесь в своем отношении к тому, что сделали. Это тоже свойство произведения, хорошего или худого, но произведения, которое будет жить уже независимо от вас, и вы будете испытывать к нему разные противоречивые чувства. Возможно, что вы будете стремиться к тому, чтобы переделать его, но в кино это просто невозможно.

Главным эстетическим принципом, руководящим работой кинохудожника, должна быть форма, способная выразить конкретность и неповторимость реального факта. Непременное условие любого пластического, изобразительного построения в фильме каждый раз заключается

в жизненной подлинности и фактической конкретности. От художника зависят облик и душа интерьера, его атмосфера, состояние, настроение. В равной степени это относится и к натуре, натурным декорациям, месту и времени съемок. Художник должен учитывать фактурную неповторимость мизансцен в каждый момент действия и временное развитие, изменение самой фактуры. Недаром польский оператор Ежи Вуйцик писал о том, что фактуры органически связаны со временем и для него лично важен момент наблюдения за изменениями материи во времени.

Художник должен учитывать, сколько времени проводят персонажи в том или ином интерьере, в том или ином месте на натуре, что это будет за время, каковы будут обстоятельства, как изменятся мельчайшие детали за этот временной промежуток. Причем изменятся не надуманно, «по сценарию», а реально, фактически. (Привожу элементарный пример: у человека вся семья уехала на дачу. Он занят делами и не приспособлен к домашней работе. Через несколько дней все предметы покроются пылью, и слой с каждым днем будет становиться все толще.)

Так же конкретно, с учетом их временной жизни в кадре должны подбираться остальные компоненты, зависящие от художника, — реквизит, костюмы и т. д. Кстати, костюмы — одна из важнейших проблем, они должны находиться под неустанным наблюдением главного художника (за редким исключением), иначе один неудачный костюм сможет загубить всю тщательную работу по созданию атмосферы и цветового состояния эпизода.

Костюм — очень важная часть общего художественного решения фильма. Тут важно очень тонкое ощущение фактуры. Я бы сказал: рубашка актера должна быть из того же материала, что и лицо актера. Ну, вы понимаете, о чем я говорю, употребляя такую метафору. Я говорю об отношении. Вспомните в живописи, например, полотна

«голландцев», там каждый сантиметр полотна выполнен с одинаково удивительным отношением.

Здесь все должно быть продуктом продуманности в высшей степени, отбора.

Здесь нужна высочайшая требовательность, даже к пуговице. У Вермеера рванный рукав — нетленная ценность, одухотворенный мир. Свежесшитый костюм на актере — это всегда катастрофа. Костюм, так же как и любая вещь в кадре, должен иметь свою биографию, связанную с конкретным человеком, актером. Это всегда видно, потому что это такая же часть реальности, изменяемой во времени, как и все остальное.

То же можно сказать и о прическах. Можно создать, например, в стиле ретро точные прически и костюмы, а в результате получится журнал мод того времени, он будет стилистически безупречен, но мертв, как раскрашенная картинка. Все дело в том, что нужно линии определенного стиля приложить к живым людям, помножить их на характеры и биографии, тогда возникает ощущение живой реальности.

Теперь мы подошли к проблеме цвета в работе кинохудожника.

Когда-то я вообще отрицал цвет в кино. Но с тех пор взгляды мои изменились. Но некоторые из моих прежних высказываний я подтверждаю и сейчас. Главное из них — цвет должен соответствовать состоянию времени на экране, выражать и дополнять его. В цветных фильмах художник (так же как и режиссер, и оператор) должен проявлять свой вкус, потому что именно в цвете таится наибольшая опасность свести кино к красивым движущимся картинкам, к движущейся живописи. И тут для художника опять-таки важнейшим, определяющим моментом будет факт — временной и реалистичный.

Что же касается природы, то тут у художника кино есть гениальные предшественники — русские зодчие. Все собо-

ры по выбору места стоят удивительно точно, они так продолжают природу, что прямо дух захватывает. Художник никогда не должен забывать, что архитектура должна быть продолжением природы, а в кино — и выражением состояния героев и авторских идей. При строительстве декораций художник кроме творческих проблем должен решать и чисто практические, и главная из них — возможности съемки. Ни в коем случае художник не должен диктовать своей декорацией мизансцену или как-то ограничивать возможности оператора. Художник обязательно должен знать, какой оптикой, на какой пленке будет снимать оператор и даже какой техникой будет пользоваться.

Для картины «Зеркало» художник Н. Двигубский построил комплексную декорацию «Квартира автора». На ее строительстве были заняты почти все бутафоры «Мосфильма». Работники студии даже ходили в наш павильон «на экскурсии». Вы думаете, в ней было что-то из ряда вон выходящее, красивое, необычное? Ничего подобного. В этой декорации старой московской квартиры была предельно достоверно передана фактура стен на лестнице, оборванных, затянутых паутиной обоев в нежилой комнате, ржавых, с подтеками труб в ванной старой, позеленевшей и облупленной раковины на кухне, протекающего потолка, который вот-вот рухнет на головы обитателей квартиры. Это была квартира, где жило само время.

Таковы вкратце некоторые соображения по этому вопросу. Они далеко не исчерпывающи. Работа художника в кино сложна и многообразна. Но независимо от пристрастий художника, его творческой манеры и методов работы для меня самым главным остаются его интеллигентность, общая культура и профессиональная универсальность, бескорыстие и полная самоотдача в общей работе.

Постараюсь теперь более подробно изложить свои соображения по этим трем вопросам, то есть о цвете в кино, о съемках на натуре и в павильоне.

Одна из серьезнейших проблем, с которой вы столкнетесь, — это проблема цвета.

Я не верю в цветовую драматургию, хотя о ней столь часто любят у нас говорить. Да, цвет действительно звучит в определенном ключе, вспомним хотя бы цветомузыкальные эксперименты Скрябина. Наверное, есть в этом смысл. Но что касается кино, то в нем я в это не верю.

Есть национальные традиции в отношении цвета в разных видах искусства, в которых цвет очень важен, но в символическом смысле, как особого рода информация. Но, как мы уже говорили, символы и аллегории — это тот язык иероглифов, который противоречит сущности кино. Кинематограф, как новое искусство, порвал с традициями живописи, и нет надобности, на мой взгляд, реставрировать эту связь. Эта система умерла, тем более для кино. Мне представляется, что далее Петров-Водкин в своем стремлении возродить традиции русской живописи во многом декоративен. Это приводит к салонности и только. Хотя, на мой взгляд, русская иконопись стоит на недостижимом уровне, быть может, выше итальянского Возрождения.

В цвете обычно нас тянет или в символизм, или еще куда-то. Мне кажется, что общение с цветовым миром должно идти по пути приведения к гармонии, по пути отбора. Не надо путать задачи живописные и кинематографические. Смысл живописной композиции в том, что перед нами имитация, в этом, так сказать, фокус. Другое дело — кино, где мы фиксируем пространство, с тем чтобы создать иллюзию времени. Создание живописной композиции в кино ведет к разрушению кинообраза.

Я думаю, что к цвету в кинематографе надо относиться эмоционально, чтобы создавать определенные цветовые состояния природы, мира. Поэтому условный

цвет в кино невозможен, он разрушит натуралистичность реальности.

Натуральный цвет в природе гораздо поэтичнее, чем все ухищрения на пленке. Я думаю, что можно даже красить какие-то вещи на натуре, но для того, чтобы было правдивее, а не наоборот, как это иногда бывает в так называемом поэтическом кино.

Вообще психология нашего восприятия такова, что черно-белое изображение воспринимается как более правдивое, реалистичное, чем цветное. Хотя, казалось бы, должно быть наоборот.

Я заметил, что те режиссеры, которые нашли себя в черно-белом кино, в своих последующих цветowych картинах менее убедительны, ибо исчезает какой-то особый мир, какая-то поэтичность теряется. В цветном изображении всегда существует опасность некоей театральности.

Вообще тут много проблем практических. В работе с цветом, как правило, все получается не так, как хочется.

Нет ничего неблагодарнее, например, чем снимать на цвет зимнюю натуру. Лица актеров будут красные, а тени голубые, и вы ничего с этим не сможете сделать. Или, скажем, снимать актеров в белых рубашках, когда в кадре синее небо. Даже если вы будете снимать в тени, как бы в пасмурный день, то у вас все равно появится омерзительная киносинева. Конечно, существуют тенты, но попробуйте затенить. Это все не так просто.

Почти никогда не удастся напечатать в цветной копии единичные черно-белые кадры. Для того чтобы это получилось, надо снимать в одних и тех же экспозиционных условиях, ибо иначе, в силу зависимости от плотности негатива, будет меняться цвет в позитиве.

Надо сказать, что сам прием использования черно-белого изображения в цветном фильме стал уже расхожим. Думаю, однако, что не следует забывать черно-белое кино, это прекрасное кино, особенно если его печатать на цвет.

Тогда возникает ощущение цвета, здесь заложены огромные возможности.

Надо сказать, что в серьезной работе с цветом приходится пускаться на многие ухищрения. Например, в «Зеркале» у нас было три платья для героини, варианты одного и того же платья, но разных цветовых оттенков, для того чтобы можно было снимать, используя три времени дня. Вы должны знать, что цветовая температура различна в разное время суток. Это непременно нужно учитывать не только оператору, но и режиссеру. Вообще никогда ни на кого не надейтесь, рассчитывайте только на самих себя. Это тоже одна из особенностей режиссуры в кино.

Натуру подготовить к съемке гораздо труднее, чем построить павильон. Неизбежно возникают всякого рода поправки на свет, погоду и т.д. Тут важен, как и во всем остальном, принцип отбора. Трудно привести к гармонии хаос, который мы имеем в реальности природы, чтобы создать определенное состояние, цветовое, световое, какое угодно. При этом добиться того, чтобы ваши усилия не были заметны. Это очень трудно.

Сколько раз мне приходилось слышать комплименты сцене, которая не была особенно сложна, но в ней верно было передано состояние природы. Я имею в виду эпизод пожара во время дождя в «Зеркале». Должен вам сказать, что эта сцена сама себя родила. Мы ее снимали два раза. Первый раз был дождь, но не получился пожар. И когда снимали второй раз, уже сознательно хотели сохранить эту уникальность, то есть пожар во время дождя.

Любой пейзаж в картине должен быть не случайным, а создаваться и проверяться своим личным отношением

к каждому дереву. Должна быть не просто натура, а одухотворенная натура.

В отношении к натурным съемкам существует масса штампов. Например, так называемый кинодождь. Никогда не снимайте этого. Лучше вообще не снять, чем «обозначить» дождь с помощью брандспойтов. Это все методы коммерческого кино.

Следует учитывать, что не каждое состояние природы поддается переносу на экран. Некоторые экзотические вещи выглядят чаще всего ненатурально, особенно в цвете.

Я заметил, что если в сцене есть один кадр, чаще всего общий, который лучше всего передает суть объекта, то второй кадр не нужен. Тут лучше недобрать, чем перебрать.

Обычно трудно бывает соединить материал, снятый на натуре и в павильоне, если он идет большими кусками, блоками. Гораздо лучше чередовать павильон и природу, тогда различия их не так заметны.

Вообще работать в павильоне очень приятно. Можно делать поразительные вещи, но только в том случае, если сам знаешь, как это сделать, и соответственно уверен в осуществимости своих замыслов в условиях той студии, где снимаешь.

У Феллини в картине «Казанова» все снято в павильоне: реки, моря, заснеженные поля, буря в Венецианской лагуне. Я не сомневаюсь, что ее нельзя было снять в натуре.

Это хороший пример того, что в создании образа важна иллюзия жизни, а не сама жизнь.

В то же время я бы никогда не решился снимать подобные сцены на «Мосфильме». Это было бы просто нереально.

В качестве удачного павильона в своей практике я могу вспомнить «дом автора» в «Зеркале». Там, если помните, виден из окна двор, где сын автора Игнат разжигает костер.

В принципе, рассчитывая на павильон, всегда надо до малейших деталей быть уверенным в осуществлении того результата, который вам требуется.

Теоретически никакой музыки в фильме быть не должно, если она не является частью звучащей реальности, запечатленной в кадре. Однако все-таки в большинстве картин музыка используется. Я думаю, что музыка в фильме в принципе возможна, но необязательна. Главное в том, как она используется. Самый банальный способ, но, к сожалению, типичный, это исправление, улучшение музыкой плохого материала, своего рода разукрашивание неудавшейся сцены или эпизода. Сплошь и рядом, когда картина разваливается, начинают употреблять музыку. Но это картину не спасает, все это иллюзия. Вообще это уже тот уровень «режиссуры», до которого мы в наших лекциях, к счастью, не опускались.

Музыка — это способ выразить состояние души. Один из аспектов духовной культуры. В этом смысле, очевидно, музыка может быть использована как ингредиент внутреннего мира автора, как своего рода цитата, подобно произведению живописи, если оно попадает в кадр. Вспомните, как использована музыка в фильме Бергмана «Шепоты и крики», мы говорили уже об этом эпизоде. Там слова бессмысленны, и поэтому музыка столь точна и уместна. Я не говорю о философском значении этой сцены в фильме, так как мы уже беседовали об этом. Но все-таки это прием. И если бы это не было сделано на таком уровне, то, вероятно, было бы не очень хорошо, ибо сам прием давно известен и часто используется.

Я все чаще прихожу к мысли, что правильно использованный звук может быть гораздо богаче, чем музыка.

Образ мира возникает, как известно, не только благодаря зрению, но и слуху. Поэтому звучащую реальность, вероятно, надо использовать так же, как и изобразительный ряд, где мы создаем массу концепций. Как

правило, никто не умеет работать со звуком так, чтобы он становился равноправным ингредиентом кинообраза. Вообще кино еще находится на таком уровне развития, когда все гармонично не соответствует кино. Если бы мы иначе отнеслись к звуку, то это, возможно, сдвинуло бы наше представление о кинематографе. Серьезная работа со звуком должна уравновесить методы изобразительные с методами звуковыми. В этом случае изображения, надо думать, будет много, оно начнет выширяться, потребует упорядочения. Мы используем очень часто изображение как язык, а звук нет, в то же время он тоже может быть использован неутилитарно.

Давайте вспомним фильм Бергмана «Прикосновение». Звук циркулярной пилы за окном, очень отдаленный. Вы помните, о какой сцене я говорю. Это вообще одна из классических сцен. Вот это тот случай, когда звук становится образом. Или далекий гудок «ревуна» в фильме «Как в зеркале» Бергмана, в сцене, когда героиня сходит с ума. Удивительный звуковой образ, необъяснимый, не поддающийся расшифровке. Он ничего не означает, не символизирует, не иллюстрирует. Тут мы снова возвращаемся к тому определению кинообраза, с которого начали лекции. Потому что звук, так же как и изображение, может быть использован литературно, символически, с претензией обозначить что-то. Здесь также могут быть всякого рода «многозначительные детали», «режиссерские находки», короче говоря, всевозможные «педали», «подсказки» для зрителя, о которых мы уже говорили.

Что касается практических вещей в работе со звуком, то вам следует знать прежде всего, что существует масса звуков, которые технически записать невозможно. (Я сознательно не останавливаюсь на практической стороне работы со звукооператором, так как у вас читается специальный курс по этим вопросам.)

Например, ветер. Его невозможно записать, его всегда приходится изобретать в звуковом павильоне.

Нужно, чтобы звук вошел в фильм как художественное средство, как прием, которым мы хотим что-то сказать. У нас же обычно в фильме все звучит, чтобы не было пусто в кадре, не более того. Короче говоря, тут еще нераспаханная пашня.

Обычно всегда в сценарии текста многовато. Но, на мой взгляд, искоренение текста ведет к своего рода жеманности, манерности материала. Это не означает, что во время съемки не происходит никаких текстологических изменений. Напротив, они неизбежно происходят. Мне приходилось писать на съемочной площадке целые монологи специально для того, чтобы конкретный актер говорил какие-то слова. Просто говорил. И такое бывает, вы еще с этим столкнетесь. Но должен вас предупредить, что никогда нельзя позволять актеру, чтобы он редактировал текст. Это путь постепенного размывания вашего замысла.

Следующий этап в отношении текста — озвучание. Я уверен, что всегда можно озвучить лучше, чем было во время съемки: в большей степени приблизиться к замыслу. Озвучание — это творческий процесс. Режиссер должен проводить озвучание только сам, не перепоручая кому-либо, как это у нас часто бывает, он должен сам выбирать актеров на озвучание роли. Это — закон для серьезного режиссера. Надо относиться к озвучанию так же, как мы относимся к съемке. Я уже не говорю о том, что при озвучании можно вставить новые фразы, убирать какие-то оказавшиеся ненужными реплики и т.д. Короче, все в большей и большей степени приближаться к замыслу.

То, что чистовая фонограмма с актером очень важна, что она сохраняет живое чувство, все это глубочайшее заблуждение, один из многочисленных предрассудков. Ка-

кое может быть непосредственное чувство в кино? Смешно просто. Особенно если снимается сцена короткими кадрами или доснимаются укрупнения и т.д. Обычно это выглядит так: посмотри туда, а теперь сюда. И все. Если же актер будет «переживать» при этом, а не посмотрит туда, куда надо, то весь этот материал пойдет в корзину.

Озвучание — это такое же создание образного мира, как и съемка. То же самое можно сказать в отношении шумов и музыки. Все это творчество.

Фильм должен сниматься быстро. Чем быстрее реализуется замысел, тем он будет целостнее, отточеннее. Бунюэль, например, снимает только два дубля, причем второй только по просьбе актера. А в результате обычно берет все-таки первый дубль.

Я, например, теряю интерес, если слишком готов к съемке. Необходимо знать направление того, чего хочешь добиться. Однако если что-либо кабинетно придуманное перенести на съемку, то это, как правило, будет заведомо умозрительно. Эффект внезапно рожденного нужен во всем, ибо это дает ощущение живого, органичного для данной природы, для данного даже состояния природы.

В связи с этим возникает вопрос: а нужно ли снимать варианты? Думаю, что если вы чувствуете в этом необходимость, то снять непременно надо. Однако знаю по своему опыту, что это чаще всего не то, что нужно в результате. По крайней мере в таком случае обязательно знать точно, что этот вариант войдет в картину, и, более того, необходимо знать, где он будет в картине стоять, то есть представить его в монтажной соотнесенности с материалом.

Художник обязан быть спокойным. Он не имеет права прямо обнаружить свое волнение, свою заинтересован-

ность и прямо изливать все это. Любая взволнованность предметом должна быть превращена в олимпийское спокойствие формы. Только тогда художник сможет рассказать о волнующих его вещах. Все эти «волнения по поводу» и стремления снять «покрасивше» ни к чему хорошему не приводят.

Прежде всего следует описать событие, а не свое отношение к нему. Отношение к событию должно определяться всей картиной и вытекать из ее цельности. Это как в мозаике: каждый отдельный кусочек отдельного, ровного цвета. Он или голубой, или белый, или красный, они все разные. А потом вы смотрите на законченную картину и видите, чего хотел автор.

Или другой пример, — произведения И.-С. Баха, написанные для чембало. (Я надеюсь, что вы знаете, в чем отличие звукоизвлечения при игре на чембало от современного фортепьяно, где есть педаль, удлиняющая продолжительность звучания.) Так вот, эти произведения надо играть, не раскрашивая, исполнять безразлично, холодно. Многие современные и даже очень известные пианисты плохо играют Баха, не понимая, в чем суть. Они пытаются выразить свое отношение к произведению, а Бах в этом не нуждается.

Его надо исполнять, так сказать, линейно, как на компьютере, не вкладывая в каждую ноту эмоцию, не романтизируя.

Брессон снимает каждый кадр так, как надо играть Баха на чембало. Минимум средств. Все носит характер удивительно простодушный, лишено того, что принято называть выразительностью. Он не задерживает время «страстно», а позволяет времени двигаться вне эмоциональных акцентов... Даже в крупностях нет акцентов у него. Он не делает ничего, чтобы нас заинтересовать. Это олимпийское искусство, это высочайшее чувство формы.

Монтаж

Трудно согласиться с весьма распространенным заблуждением, согласно которому монтаж является главным формообразующим элементом фильма. Что фильм якобы создается за монтажным столом. Любое искусство требует монтажа, сборки, подгонки частей, кусков. Мы же говорим не о том, что сближает кино с другими жанрами искусства, а о том, что делает его непохожим на них. Мы хотим понять специфику кинематографа.

В чем же тогда состоит роль монтажа? Монтаж сочленяет кадры, наполненные временем, но не понятия, как это часто провозглашалось сторонниками так называемого монтажного кинематографа. В конце концов, игра понятиями — это вовсе не прерогатива кинематографа. Так что не в монтаже понятий суть кинообраза. Язык кино — в отсутствии в нем языка, понятий, символа. Всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев *лишь один* кадр, можно, так мне думается, с уверенностью сказать, насколько талантлив человек, его снявший.

Монтаж в конечном счете лишь идеальный вариант склейки планов. Но этот идеальный вариант уже заложен внутри снятого на пленку киноматериала. Правильно, грамотно смонтировать картину, найти идеальный вариант монтажа — это значит не мешать соединению отдельных сцен, ибо они уже как бы заранее монтируются сами по себе. Внутри них живет закон, который надо ощутить и в соответствии с ним произвести склейку, подрезку тех или иных планов. Закон соотношения, связи кадров почувствовать иногда совсем непросто (особенно тогда, когда сцена снята неточно) — тогда за монтажным столом происходит не просто механическое соединение кусков, а мучительный процесс *поисков* принципа соединения кадров, во время которого постепенно, шаг за шагом, все

более наглядно проступает суть единства, заложенного в материале еще во время съемок.

Здесь существует своеобразная обратная связь: заложенная в кадре конструкция осознает себя в монтаже благодаря особым свойствам материала, заложенным в кадре во время съемки. В монтаже материал выражает свое существо, обнаруживающееся в самом характере склеек, в их спонтанной и имманентной логике.

«Зеркало» монтировалось с огромным трудом: существовало около двадцати с лишним вариантов монтажа картины. Я говорю не об изменении отдельных склеек, но о кардинальных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизодов. Momentами казалось, что фильм уже вовсе не смонтируется, а это означало бы, что при съемках были допущены непростительные просчеты. Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой целостности, никакой внутренней связи, обязательности, никакой логики. И вдруг в один прекрасный день, когда мы нашли возможность сделать еще одну, последнюю, отчаянную перестановку,— картина возникла. Материал ожил, части фильма начали функционировать взаимосвязанно, словно соединенные единой кровеносной системой,— картина рождалась на наших глазах во время просмотра этого окончательного монтажного варианта. Я еще долго не мог поверить, что чудо свершилось, что картина наконец 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 *появилось* в нем еще во время съемок, если мы не обманывались в том, что оно все-таки в нем возникло, то картина *не могла* не склеиться — это было бы просто противоестественно. Но для того чтобы это произошло, нужно было *уловить* смысл, принцип внутренней жизни снятых кусков. И когда это,

слава богу, свершилось, когда фильм стал на ноги — какое же облегчение мы все испытали!

В монтаже соединяется само время, протекающее в кадре.

В «Зеркале», например, всего около двухсот кадров. Это очень немного, учитывая, что в картине такого же метража их содержится обычно около пятисот. В «Зеркале» малое количество кадров определяется их длиной. Что же касается склейки кадров, то она организует структуру фильма, но не создает, как это принято считать, ритм картины.

Ритм картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает в кадре и определяется не длиной монтируемых кусков, а степенью напряженности протекающего в них времени. Монтажная склейка не может определить ритма, здесь монтаж в лучшем случае не более чем стилистический признак. Более того: время течет в картине не благодаря склейкам, а *вопреки* им. Если, конечно, режиссер верно уловил в отдельных кусках характер течения времени, зафиксированный в кадрах, разложенных перед ним на полках монтажного стола.

Именно время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной принцип монтажа. Поэтому не монтируются друг с другом те кадры, в которых зафиксирован принципиально *разный характер* протекания 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» можно назвать *давлением времени* в кадре. Следовательно, *монтаж является способом соединения кусков с учетом давления в них времени.*

Единство ощущения — в связи с разными кадрами — может быть вызвано единством давления, напора, степени напряженности, определяющим ритм картины.

Как же воспринимается нами время в кадре? Это особое чувство возникает там, где за происходящим ощущается особая *значительность, что равносильно присутствию в кадре правды*. Когда ты совершенно ясно сознаешь, что то, что ты видишь в кадре, не исчерпывается визуальным рядом, а лишь намекает на что-то, распространяющееся *за кадр*, на то, что позволяет выйти из кадра в *жизнь*. Значит, здесь снова проявляет себя та безграничность образа, о которой мы уже говорили... Фильм богаче, чем он дает нам непосредственно, эмпирически. (Если это, конечно, настоящий фильм.) И мыслей, и идей в нем всегда оказывается больше, чем было сознательно заложено автором. Как жизнь, непрестанно текущая и меняющаяся, каждому дает возможность по-своему трактовать и чувствовать каждое мгновение, так и настоящий фильм, с точно зафиксированным на пленку временем, распространяясь за пределы кадра, живет во времени так же, как и время живет в нем. Специфику кино, думаю я, надо искать как раз в особенностях этого двуединого процесса.

Тогда фильм становится чем-то большим, нежели номинально существующая, отснятая и склеенная пленка, чем рассказ-сюжет, положенный в его основу. Фильм становится как бы независимым от авторской воли, то есть уподобляется самой жизни. Он отделяется от автора и начинает жить своей собственной жизнью, изменяясь в форме и смысле при столкновении со зрителем.

Я отрицаю понимание кино как искусства монтажа еще и потому, что оно не дает фильму продлиться за пределы экрана, то есть не учитывает права зрителя подключить свой собственный опыт к тому, что он видит перед собой на белом полотне. Монтажный кинематограф задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями, апеллируя к интеллектуальному опыту смотрящего. Но каждая из этих загадок имеет, увы, свою точную формулируемую

отгадку. Когда Эйзенштейн в «Октябре» сопоставляет павлина с Керенским, то метод его становится равен цели. Режиссер лишает зрителей возможности использовать в ощущениях *свое* отношение к увиденному. А это значит, что способ конструирования образа оказывается здесь самоцелью, автор же начинает вести тотальное наступление на зрителя, *навязывая* ему свое собственное отношение к происходящему.

Известно, что сопоставление кинематографа с такими временными искусствами, как, скажем, балет или музыка, показывает, что отличительная его особенность состоит в том, что фиксируемое на пленку время обретает видимую форму реального. Явление, зафиксированное однажды на пленку, всегда и равнозначно будет восприниматься во всей своей непреложной данности.

Одно и то же музыкальное произведение может быть сыграно по-разному, может занять разное по длительности время, другими словами, время носит в музыке абстрактно философский характер. Кинематографу же удастся зафиксировать время в его внешних, чувственно постигаемых приметах. Поэтому время в кинематографе становится основой основ, подобно тому как в музыке такой основой оказывается звук, в живописи — цвет, в драме — характер. Вы только что привели в виде примера фильм *Обье*, где движение времени в замкнутом пространстве оказывается единственным формообразующим элементом картины. Это как раз и подтверждает то, что является для меня главным в понимании специфики киноискусства.

Так что *ритм не есть метрическое чередование кусков. Ритм слагается из временного напряжения внутри кадров.* И, по моему убеждению, именно ритм является главным формообразующим элементом в кино, а вовсе не монтаж, как это принято считать.

Повторяю, монтаж существует в любом искусстве как проявление отбора, производимого художником, отбора

и соединения, без которых не существует ни одно искусство. Особенность же монтажа в кино состоит в том, что он *сочленяет время*, запечатленное в отснятых кусках. Монтаж — это склейка кусков и кусочков, несущих в себе время разной или одинаковой консистенции. А их соединение дает новое ощущение его протекания, то ощущение, какое родилось в результате пропусков кадров, которые урезаются, усекаются склейкой. Но особенности монтажных склеек, об этом мы говорили выше, заложены уже в самих монтируемых кусках, и монтаж вовсе не дает нового качества, а лишь выявляет то, что уже существовало в соединяемых кадрах. Монтаж как бы предусматривался еще во время съемок, предполагался, как бы изначально был запрограммирован в характере снимаемого. Монтажу поэтому подлежат только временные длительности, интенсивность их существования, зафиксированные камерой, а вовсе не умозрительные символы, не предметные живописные реалии, не организованные композиции, более или менее изоциренно распределенные в сцене. И не какие-то два однозначных понятия, в соединении которых должен-де возникнуть некий пресловутый «третий смысл». Значит, монтажу подлежит все многообразие жизни, воспринятой объективом и заключенной в кадре.

Лучше всего правоту моего суждения подтверждает опыт самого Эйзенштейна. Ставя ритм в прямую зависимость от длины плана, то есть от склеек, он обнаруживал несостоятельность своих исходных теоретических посылок в тех случаях, когда интуиция изменяла ему и он не наполнял монтируемые куски требуемым для данной склейки временным напряжением. Возьмем для примера битву на Чудском озере в «Александре Невском». Не думая о необходимости наполнить разные кадры соответственно напряженным временем, он старался 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 зрителя. Происходит же это потому, что в отдельных кадрах не существует временной истинности. Кадры статичны и анемичны. Так что, естественно, возникает противоречие между внутренним содержанием кадра, не запечатлевшего никакого временного процесса и ставшего поэтому чем-то совершенно искусственным, и безразличными по отношению к этим кадрам чисто механическими склейками. В результате зрителю не передается ощущение, на которое рассчитывал художник, не позаботившийся о том, чтобы насытить кадр правдивым ощущением течения времени в интересующем нас эпизоде той легендарной битвы.

Ритм в кино передается через видимую, фиксируемую жизнь предмета в кадре. Так, по вздрагиванию камыша можно определить характер течения в реке, его напор. Точно так же о движении времени нам сообщают сам жизненный процесс, характер его текучести, воспроизведенные в кадре.

В кино режиссер проявляет свою индивидуальность прежде всего через ощущение времени, через *ритм*. Ритм окрашивает произведение определенными стилистическими признаками. Он не придумывается, не конструируется умозрительными способами. Ритм в фильме должен возникнуть органично, в соответствии с имманентно присущим режиссеру ощущением жизни, в соответствии с его поисками времени. Мне, скажем, представляется, что время в кадре должно течь независимо и как бы самоистийно — тогда идеи размещаются в нем без суеты, трескотни и риторических подпорок. Для меня ощущение ритмичности в кадре... как бы это сказать?... сродни ощущению правдивого слова в литературе. Неточное слово в литературе и неточность ритма в кино одинаково разрушают истинность произведения.

Здесь возникает естественная сложность. Мне, предположим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независимо, для того чтобы зритель не ощущал никакого насилия над своим восприятием, чтобы он добровольно «сдавался в плен» режиссеру, начинал ощущать материал фильма как свой собственный опыт, осознавал и присваивал его себе в качестве *своего* нового дополнительного опыта.

Но вот парадокс! Ощущение режиссером времени всегда все-таки выступает как форма *насилия* над зрителем. Зритель либо «попадает» в твой ритм — и тогда он твой сторонник, либо в него не попадает — и тогда контакт не состоялся. Отсюда и возникает у режиссера «свой» зритель, что кажется мне совершенно естественным и неизбежным.

Итак, свою задачу я усматриваю в том, чтобы *создать свой индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега.*

Способ членения, монтаж нарушает его течение, прерывает и одновременно создает новое его качество. Искажение времени есть способ его ритмического выражения. *Ваяние из времени* — вот что такое монтаж, вот что такое кинообраз.

Поэтому же сочленение кадров разного временного напряжения должно вызываться к жизни не произволом художника, а внутренней необходимостью, должно быть органично для материала в целом. Если органика таких переходов будет по каким-либо причинам, вольно или невольно, нарушена, то немедленно вылезут, выпрут, станут заметны глазу случайные монтажные акценты, которых режиссер не должен был бы допускать. Любое искусственное, не созревшее изнутри кадра торможение или ускорение времени, любая неточность в смене внутреннего ритма дают фальшивую, декларативную склейку.

Соединение неравноценных во временном смысле кусков неизбежно приведет к ритмическому сбою. Однако

сбой этот, если он подготовлен внутренней жизнью соединяемых кадров, может стать и необходимым для того, чтобы вычленить нужный ритмический рисунок. Сравним разное временное напряжение с ручьем, потоком, рекой, водопадом. Их соединение может дать возникновение уникального ритмического рисунка, который, как органическое новообразование, и станет формой проявления авторского ощущения времени.

А поскольку ощущение времени есть *органически* присущее режиссеру восприятие жизни, а временное напряжение в монтируемых кусках, как я уже подчеркивал, только и диктует ту или иную склейку, то монтаж как раз ярче всего обнаруживает почерк того или иного режиссера. Через монтаж выражается отношение режиссера к своему замыслу, в монтаже получает свое окончательное воплощение мировоззрение художника. Думаю, что режиссер, умеющий легко и по-разному монтировать свои картины, это режиссер поверхностный, неглубокий. Вы всегда узнаете монтаж Бергмана, Брессона, Феллини. Вы их никогда и ни с кем не спутаете. Ибо принцип их монтажа неизменен.

Режиссер не имеет права приходить на съемочную площадку в разном состоянии. Потому что главная проблема — это сохранить замысел, сохранить единый ритм в каждом эпизоде. Ощущение ритма.

В принципе ритм один. Это ритм, который рождается при общении режиссера с жизнью, с тем, что он снимает, что он пытается воскресить перед объективом своей камеры. Это состояние для режиссера так же необходимо, как для актера, если он хочет быть правдивым в кадре. Если режиссер придет вялый, не знающий, что ему делать, не готовый к съемке, просто так, он ничего не снимет. А если он снимет, то это никогда не смонтируется с картиной или с кусками, которые он снял, находясь в состоянии творческом. Но поскольку картина — это каждодневная

работа, то самое страшное в этом процессе — это энтропия, рассеивание творческой энергии, потеря первоначального состояния.

В конечном счете режиссер так же, как и музыкант, скажем дирижер, не может не слышать фальшь, в этом заключается его профессия. Это есть чувство слуха, это так же важно, как и чувство ритма, ощущение ритма жизни, которая протекает мимо режиссера, той жизни, которую он пытается зафиксировать на пленке.

Считается, например, что для того, чтобы организовать ритм картины, необходимо иметь какой-то быстрый эпизод, а затем медленный, и чередование таких эпизодов рождает якобы то ощущение единства ритмического, которое и называется кинематографом монтажным.

Вот тут-то и оказывается, что ничего подобного. Это никакого отношения к кинематографу не имеет. Вы видели фильм «Мушкетт». Я не видел там ни одного кадра, ни одной сцены, которая чередовалась бы по этому принципу. Каждый кадр монотонно снят одним и тем же человеком. Можно подумать, что эти кадры снимались одним и тем же человеком одновременно, будто в этот момент стояло шестьсот камер, играло шестьсот двойников и снималось шестьсот двойников. Настолько эти кадры едины, настолько они наполнены одним и тем же ритмом, одним и тем же чувством. Там нет ни минуты, ни секунды фальши. Кстати, это второй режиссер, который снимает помногу дублей. Чаплин снимал по сорок дублей, и Брессон тоже по сорок дублей. Его не удовлетворяет мельчайшая неточность в интонации актера, мельчайшая неточность движения аппарата, мельчайшая неточность места, куда приходит актер по мизансцене, а если на крупном плане, то тем более. Там уже вопрос решают сантиметры. Он переснимает, переснимает до тех пор, пока не возникает совершенно прецизионное какое-то соответствие между его замыслом и реализацией. Ну в Чаплине мы это видим по другому по-

воду, потому что там речь идет о пластике, о ее фиксации и о возможности быть наиболее выразительным.

Вы сегодня видели работу, я бы сказал, диаметрально противоположного режиссера — Феллини, где огромное количество эмоций, жизнерадостности какой-то, добродушия, любви, просто веселости. Он такой — человек Возрождения, добрейший человек. И опять-таки, обратите внимание: все сцены, кадры сняты одинаково. Я убежден, что это снято одинаково. И не может быть снято не одинаково. Если бы он был средним режиссером, вот тогда он бы снимал это по-разному. Причем я не говорю о монтаже, кадр может одну секунду длиться, он может длиться три минуты, дело же не в длине кадра. Дело в том, что он снят в едином ритме, в едином состоянии, которое ему подсказывает его отношение к действительности. И это его пульс, который сливается с пульсом картины. И тут как бы в единстве его пульс, ритм жизни и пульс снимаемого материала. Вот это триединство, которое организует личность в кино.

Вы никогда в жизни не станете художниками, если будете разрезать свои панорамы и монтировать их в разных концах сцены. Вы ни в коей мере не смонтируете картины, если вы будете брать кадры из одной сцены и монтировать и вклеивать их в другую, что у нас делается сплошь и рядом. Вы ничего не достигнете, если вы разрежете крупный план на три части, партнера еще на три части и смонтируете из шести кусков диалог, если так не было задумано. Смонтируете это только в том случае, если это плохо снято. Это будет так же плохо смонтировано и так же плохо будет выглядеть. И будете иметь какую-то иллюзию цельности, цельности же никакой не будет. Вот вы помните, в «Сладкой жизни» есть такие куски, я имею в виду последний эпизод на побережье, где происходит эта оргия. Там есть эпизод, когда они выходят на улицу, выходят под сосны, идут по направлению к морю

и некоторое время стоят. Идет два или три монтажных плана совершенно без движения, снятых с одной точки, в отличие от предыдущей сцены, где много было движения в самом кадре и некоторые были сняты с движения. И я должен вам сказать, что это не значит, что в этих кадрах другой ритм. Это означает, что человек находится в другом состоянии, что он смотрит на одно и то же действие и на одно и то же место, что у него что-то нарушается, у него начинается сердцебиение или, наоборот, у него останавливается сердце. То есть у него возникает ощущение изменения ритма, а не состояния. То есть начинает время изменяться. Оно начинает спрессовываться. Причем чем меньше движения, тем время начинает быть более спрессованным.

К примеру, движение бегущего человека и панорама бегущего человека — это самый примитивно снятый кадр. Статичные кадры при наличии бегущего человека — это совершенно другое, а, допустим, статичная камера при стоящем человеке, который только что бежал в предыдущем кадре, — третье. Есть смысл об этом задуматься.

Вспомните эпизод выхода из замка, предпоследний эпизод. Там все проходы сняты с движения, все до одного сняты с рельс. Ну казалось бы, к чему такая придирчивость, ну к чему? Один кусок, второй кусок, третий кусок, они все в движении в одинаковом ритме. То есть в каком-то смысле уже возникает необходимость организовать кадр каким-то образом. И он организовывается прежде всего движением камеры. Значит, это уже второе, какая-то более внешняя «одежда» ритма в сцене: движение аппарата. Потому что оно имеет прямое отношение ко времени. Вы можете заставить время течь медленнее или быстрее в зависимости от того, как вы будете двигаться с камерой по отношению к действию. Но вы помните «Мушкетт», как там камера двигается. Она там двигается невероятно. Вообще у Брессона все построено на миллиметрах, на

сантиметрах, на миллиграммах. Он как аптекарь. Там уже аналитические весы, где имеет значение каждая пылинка, которая садится на чашу этих весов. У других это не имеет такого значения, можно работать грубее. Это не делает их менее талантливыми, но должен вам сказать, что гений и талант — понятия совершенно различные и человек, который может быть очень талантлив, не сможет быть гением, а гений может быть очень неталантливым человеком. Тут дело в том, что Брессон пользуется минимумом средств, он аскет.

Для того чтобы воссоздать природу, ему достаточно сорвать листок с дерева, взять каплю воды из ручья и от актера взять только лицо его и выражение глаз. Если можно было бы снимать выражение лица, то он бы вообще не снимал актера. Меня, во всяком случае, это потрясает всегда. Причем чем картина совершеннее у Брессона, тем мучительнее чувство ускользающей истины, которую открывает для нас Брессон. У него есть картина, которая называется «Процесс Жанны д'Арк». Она вся построена на том, что Жанна выходит из двери — на панораме, садится на стол против своего следователя, а тот одновременно выходит из другой двери и садится, а затем: крупный план Жанны, крупный план допрашивающего и т.д., до конца эпизода. Затем камера провожает панорамой до двери Жанну, и эпизод кончается.

Подобная простота не так проста, как это кажется. Это гениальная простота.

Законы профессии, конечно, необходимо знать, как необходимо знать и законы монтажа, 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, какой поражает любой из бунинских рассказов, у нас нет основания утверждать, что Бунин лучше Толстого. Мы не только

прощаем Толстому тяжеловесные и не всегда необходимо длинные сентенции, неповоротливые фразы, которых так много в его прозе, но, наоборот, начинаем любить их как особенность, как некую составляющую толстовской личности. Когда перед тобою действительно крупная индивидуальность, ее принимаешь со всеми ее «слабостями», которые, впрочем, тут же трансформируются уже в *особенности* ее эстетики. Если вытащить из контекста произведений Достоевского описание его героев, то поневоле станет не по себе — они всегда и красивые, и с яркими губами, с бледными лицами и так далее и тому подобное. Но все это не имеет уже никакого значения потому что речь на этот раз идет не о профессионале или мастере, а о художнике и философе. Бунин бесконечно уважал Толстого, считал, что «Анна Каренина» написана безобразно, и, как известно, пытался ее переписать — однако тщетно. Такие произведения как живые организмы — со своей кровеносной системой, нарушать которую нельзя без риска лишить их жизни.

Следование законам монтажа, то есть соединение кусков, не означает, что все лучшие картины смонтированы таким образом. Как раз наоборот. Они все смонтированы в нарушение основных принципов, основных законов. К примеру, «На последнем дыхании» Годара. Там нет ни одной традиционной, так сказать, классической склейки. Как раз наоборот. Картина очень динамично склеена, но она склеена формально динамично. Там движение актера на коротких планах смонтировано в десятках географических мест, но как бы в одном движении. С точки зрения классического соединения кусков это совершенно невозможно. Разговор в автомобиле склеен таким образом, что люди, сидящие в нем, разговаривают логично и из него не вырвано ни кусочка, а при этом фон улиц, по которым они едут, прыгает, как говорится, со страшной силой, как будто вырваны оттуда целые минуты, часы, куски време-

ни. Все идет в нарушение классических законов монтажа. Очевидно, это доказывает, что монтаж есть свойство, одна из красок кинематографического видения.

У Брессона же вы не найдете ни одной склейки, которая была бы заметна. Он старается все время, чтобы актер входил в кадр и выходил из кадра, переходы из одной сцены в другую ужасно важны для него в том смысле, чтобы между ними не выпадало ни одного кусочка времени.

Вообще можно заметить, что серьезные режиссеры так склеивают кадры, будто реставрируют единое целое. В результате их монтаж незаметен, не видно швов, переходов. На мой взгляд, в монтаже выражается отношение режиссера к кино. Монтаж для «выразительности» — это дурной вкус, чисто коммерческое кино.

Думаю, что есть смысл еще раз напомнить вам, что существуют приемы монтажа, но не существует законов монтажа.

Что я хочу этим сказать? Вам необходимо изучить монтаж в классическом смысле, чтобы знать, когда пленка клеится, а когда нет. Но монтаж нужен режиссеру приблизительно так же, как знание рисунка живописцу. Вы не будете отрицать, что Пикассо гениальный рисовальщик, но в своих живописных работах он пренебрегает рисунком совершенно, по крайней мере в некоторых из них. У нас возникает ощущение, что он вообще плохо рисует. Но это не так. Для того чтобы уметь так не рисовать, как Пикассо, для этого нужно очень хорошо рисовать.

Поэтому давайте остановимся на некоторых сугубо практических проблемах монтажа.

Как правило, никому не бывает ясно, как снять монтажно, снять так, чтобы все слилось, чтобы отдельные кадры слились в сцену, чтобы она сознательно изначально была разбита на куски.

Для того чтобы сохранить слитность, единство материала, вы должны знать, где вы это теряете. Говоря о слит-

ности, я имею в виду самый простой способ соединения кадров, то есть плавность.

Ну например, вопрос пересечения взглядов. Это, быть может, самый сложный вопрос в монтаже. Тут всегда у нас будет существовать опасность «потерять». Или, скажем, проблема крупностей, логика этих крупностей — тоже мучительный вопрос. Андрон Михалков-Кончаловский, например, писал, что крупность определяется точкой зрения, то есть чья она. На мой взгляд, это не так важно и не это определяет крупность. Разве можете вы понять, чья эта точка зрения, глядя картины Брессона? Конечно, нет. Ведь были попытки снять все с одной точки зрения, например «Веревка» Хичкока или «Я — Куба» и др. Ну и к чему это привело? Ни к чему, потому что в этом ничего нет. Вообще в этом вопросе существует масса неясного. Вот, скажем, можно ли снять такую крупность — одни глаза? Нельзя, не смонтируются. Это не органическая крупность. Это акцент, желание вызвать особенное внимание к состоянию человека. Это попытка литературного образа проникнуть в киноматериал. Это символ, аллегория. Это обозначение, для того чтобы зритель понял, и он «поймет», но здесь не будет эмоционального образа, уникально живого.

В конечном счете если кадр снят, то, значит, существует и точка зрения, и ракурс. Но как? Вот, скажем, у Брессона точка зрения бесстрастная, объектив 50, то есть максимально приближенный к нормальному человеческому глазу. На мой взгляд, это самая органичная точка зрения при съемке и самый естественный ракурс.

Вообще эти два понятия неразрывно связаны, ибо ракурс определяется точкой зрения. Тут может быть два варианта — либо она объективная, либо она персонифицированная, но последнее очень редко бывает естественным.

Вспомните, например, рассказ Бунина «Надежда». Там герой много времени проводит в седле. Казалось бы,

почему бы не снять так? Тем более что каждый, кто ездил верхом на лошади, знает, что ощущение всадника — это особое чувство, близкое к чувству полета. Итак, почему бы не передать это чувство персонифицированной точкой зрения камеры? Я бы по крайней мере не стал так снимать... При помощи такого «лошадиного» ракурса вряд ли можно добиться чего-то серьезного, внутреннего в отношении героя.

В немом периоде кинематографа ракурс был одним из важнейших выразительных средств режиссуры. Но сегодня это катастрофично устарело. Это прием, который остался приемом в силу своей откровенной нарочитости. Он давал возможность в немом кино понять, что это, скажем, характеристика отрицательная, а это положительная. Этим средством оператор и режиссер указывали зрителю, как надо относиться к тому или иному персонажу. Все это было порождено глубоко ошибочным пониманием кино как некоего языка, состоящего из иероглифов, которые надо расшифровывать. Мы с вами уже достаточно говорили об этом, так что нет необходимости возвращаться к этому вопросу.

В кино существует масса условностей, но не все из них надо отвергать, по крайней мере некоторые надо вначале знать, чтобы потом отвергнуть.

Это относится прежде всего к так называемой восьмерке. Надеюсь, вы знаете, что это такое: переход на обратную точку, при котором тот, кто находится слева, должен также остаться слева и соответственно тот, кто был справа, остается справа. Казалось бы, абсолютная условность. Но это самое органичное в монтаже при переходе на обратную точку. Короче говоря, это штамп, но его надо знать.

Кстати, запомните, что нельзя оставлять хорошо запоминающийся предмет между персонажами, снимая восьмерку, никогда не смонтируется.

Эйзенштейн считал, что можно на укрупнении сблизить фигуры, которые находились дальше друг от друга на общем плане. Это неверно. Никогда это не смонтируется, эта та условность, которая всегда будет видна. Мне кажется, при укрупнении лучше всего сместиться по оси, резче взять ракурс — тогда смонтируется. Чем ближе, тем с большим изменением надо смещаться по оси. Я заметил, что если резко менять направление при укрупнении, менять точку зрения, то все «прощается», а в одном направлении сделать укрупнение, по-моему, просто невозможно.

Другое дело — оптика. Если изменить оптику при укрупнении, то вы попадете в другое пространство, и это не смонтируется. Вообще для монтажа оптика имеет огромное значение, короткофокусная и длиннофокусная рядом стоять в монтаже не смогут. Оптика имеет значение также и при панораме. Если у вас панорама на объективе 120, ее будет очень трудно вести, так как персонаж будет болтаться в центре кадра. Такую панораму надо снимать на объективе 50, когда гораздо легче следить за актером, находясь с ним рядом.

Бывает так, что не монтируются кадры по той причине, что один из них фальшив, а другой правдив, и ничего нельзя с этим сделать. У меня был такой случай, когда я монтировал в картине «Зеркало» испанскую хронику 38-го года: проводы детей на советский пароход, который увозил их в Советский Союз. Там у меня был один кадр, который никак не монтировался. Он никак не мог найти своего места. Он был очень хорош сам по себе, как мне казалось. Революционный солдат с винтовкой стоял на корточках перед своим ребенком, тот горько плакал, а солдат его целовал, и тот, обливаясь слезами, уходил за кадр, а отец смотрел ему вслед. Я, в общем, ничего не заметил в нем худого, просто он никак не находил своего места. Мы его вставляли вторым, третьим, четвертым, мы искали ему всякое место, но он у нас повсюду выпадал. Мне казалось,

что он просто не монтируется то ли по движению, то ли почему-то еще, по каким-то чисто формальным законам монтажа, но не тут-то было. Он не монтировался ни с чем внутри этой хроники, о которой я вам рассказывал. Тогда я настолько пришел в отчаяние, что просто захотел понять, в чем дело. Или уже его выбросить, или его поставить. Но что-то уяснить себе в связи с этим. Я попросил монтажера собрать весь материал, который был разрезан для склеек этого материала, и снова показать мне его целиком, в последовательности. То есть все, что было взято из фильмохранилища в Красногорске. И когда я посмотрел, я вдруг с ужасом увидел, что таких кадров, вот таких именно было несколько, три дубля. Три дубля одного и того же действия, одного и того же поступка. То есть в тот момент, когда ребенок обливался слезами, оператор просил его повторить то, что он сделал только что: еще раз проститься, еще раз обнять, поцеловать.

Я видел много военного материала и убедился, что очень много у нас хроники снято с дублями. Итак, этот кадр не влезал в монтаж по той причине, что в нем поселился дьявол и никак он не мог примириться в той среде, в которой находился, в среде искренности. И я обнаружил вот такое, мягко говоря, странное действие со стороны нашего известного кинематографиста. Кадр сам не хотел вставать в монтаж. Я его выбросил.

Хроника обладает совершенно другими законами, чем художественное кино. Когда вы снимаете хроникальный кадр, он буквально фиксирует какую-то часть действительности. Вы не принимаете участие в реконструкции действительности, в создании ее. Вы просто фиксируете. Когда эти дубли были сняты, что-то повторялось, что-то уже не было сировоцировано жизнью, а что-то уже было навязано волею человека, заставлявшего повторить это действие. Тут уже что-то было фальшиво, инспирировано не жизнью, а просто механически повторено, тогда как

жизнь унеслась на какие-то минуты вперед. Что-то ушло, и на этом месте оказалась дырка и фальшь. Если бы этот кадр стоял в каком-то совершенно другом монтаже, может быть, он и не вызвал бы возражений, не вызвал такого количества, ну, что ли, чувств отрицательных, какие он вызвал, стоя в совершенно правдивом материале внутри этой хроникальной сцены.

Когда два режиссера будут снимать один и тот же материал, вы увидите, что он не будет монтироваться. При условии, что это будут два хороших режиссера. Если два плохих режиссера — все смонтируется. Поэтому если взять какой-нибудь небольшой сценарий, ну скажем короткометражку, или двухчастевку, или одночастевку, и дать шести разным режиссерам, то это будет, по-моему, чрезвычайно интересный фильм. И картины эти будут очень разные, несмотря на то что они будут сняты с точным диалогом по отношению к литературному сценарию.

Мне всегда представляется интересным этот эксперимент. Я как-то предложил некоторым людям принять участие в таком фильме, и... никто не захотел. Потому что это очень страшно. Вы представляете, если сейчас взять лучших режиссеров и предложить им сделать картину по одному и тому же сюжету, с одним и тем же диалогом. Не каждый на это согласится. На это согласились только Бунюэль, Антониони, Феллини и Брессон. Все. Из наших никто не согласился. Я провел такую анкету. Короче говоря, это очень страшно, потому что в этом соединении можно было бы узнать, кто чего стоит. Просто устроить такой творческий конкурс.

Итак, вы чувствуете уже, что для того, чтобы монтировался материал, он должен быть единым. Прежде всего единым, в котором нервные и какие-то другие связи соединятся с миром в том именно количестве, в котором это свойственно тому или другому человеку. Причем дело здесь не в количестве этих связей, никакого значения ко-

личество связей не имеет в данном случае. Их может быть минимум. Чем меньше связей, тем они индивидуальнее и точнее, на мой взгляд.

Что касается использования звука при монтаже, то могу сказать, основываясь на своей практике, что переход с одного кадра на другой при непрерывной речи возможен для меня только в одном случае — с акцентом, когда склейка соответствует ударному слову или акценту на слове, то есть ударению в фразе. То же самое — и в отношении музыки, которую я использую.

В этом смысле «чудо» произошло в моей практике только один раз, в «Рублеве». В финале этой картины все как смонтировалось без музыки, так и вошло с музыкой в картину. Короче говоря, когда мы подложили музыку в финале, она легла идеально. Все акценты были там, где надо. Меня это настолько поразило, что я даже начал экспериментировать, сдвигать музыку, пробовать другие варианты. Музыка стояла в любом случае. Думаю, что в данном случае все дело было в свойствах самой музыки. В финале «Рублева» была использована музыка И.-С. Баха.

Насколько я знаю, у вас читается специальный курс по монтажу, поэтому я не вижу надобности подробно останавливаться на столь многочисленных проблемах практического монтажа.

В заключение хочу повторить, что в монтаже надо учитывать все аспекты. Смысл монтажа — в приведении материала к единообразию, причем лучше всего, чтобы это шло изнутри, через некий режиссерский «фильтр», интуицию, ибо, увы, всегда будут накладки. Будьте готовы к этому.

Дело не в том, чтобы уметь виртуозно владеть монтажом, а в том, чтобы ощущать органическую потребность в каком-то особом, своем собственном способе выражения жизни *через* монтаж. И для этого, видимо, необходимо знать, что ты хочешь сказать, используя особую поэтику

кино. Все остальное пустяки: научиться можно всему, невозможно только научиться мыслить. Невозможно заставить себя взвалить на плечи тяжесть, которую невозможно поднять. И все-таки это единственный путь. Как бы ни было тяжело, не следует уповать на ремесло. Научиться быть художником невозможно, как не имеет никакого смысла просто изучать законы монтажа — всякий художник-кинематографист открывает их для себя заново.

Вот почему тот или иной кинематографический почерк несет в себе обязательно некий духовный смысл. Человек, укравший чужой почерк, с тем, чтобы больше никогда не воровать, все равно останется преступником. Равно как и человек, единожды изменивший своим принципам, в дальнейшем уже будет не в состоянии сохранить чистоту своего отношения к жизни.

Когда режиссер говорит, что делает проходную картину, чтобы затем снять ту, о которой мечтает, он вас обманывает. И что еще хуже — обманывает себя.

Он никогда не снимет *своего* фильма.

Чудес не бывает! Вернее, время чудес для него уже миновало.

Кино — это великое и высокое искусство, и, если бы меня спросили, как я его оцениваю, я поставил бы его где-то между музыкой и поэзией, несмотря на то что эти соседствующие искусства существуют уже тысячелетия.

Кино — прежде всего искусство, но драматизм ситуации заключается в том, что оно еще, кроме того, и продукция фабричного, заводского производства. Это, пожалуй, единственное из искусств, находящееся в таком сложнейшем, я бы сказал, в каком-то смысле в безысходном положении. То есть кино живет как бы в двух ипостасях: мы вынуждены смотреть на него, с одной стороны, как на искусство, а с другой стороны, как на промышленное производство. И многие сложности проистекают из-за

Н о с т а л ь г и я

этой двойственности в нашей жизни и в наших творческих буднях. А это влечет за собой, в свою очередь, огромные трудности и сложности — и в производстве, и в организации его, и в творческой работе.

Дело в том, что, оценивая кино как искусство, мы обязаны стоять на уровне требований, давным-давно выработанных для старых добрых искусств. К сожалению, мы нечасто рассматриваем нашу деятельность с позиций этих высоких требований.

Я верю в наше кино, верю в наше искусство и не верю ни в какие кризисы, которые якобы потрясают искусство. По существу, искусство всегда потрясается, но не кризисами, а развитием. Это очень сложный процесс. И этот процесс, хотим мы этого или нет, отражает нашу действительность.

Традиции нашего кинематографа берут начало не только от пионеров советского кинематографа, а также от великой русской литературы, поэзии, культуры. Об этом тоже не следует забывать, когда мы говорим о кинематографии. Есть смысл вспомнить, что истоки ее таятся в глубинных пластах русской национальной культуры, которая имеет глубокие корни, очень древние и мощные традиции.

Кино — это искусство, способное создать нетленные шедевры, подобные тем, которые уже были созданы в свое время, на которые следует равняться.

Есть смысл создавать шедевры, мне думается.

Андрей Тарковский О себе

Для целей личности высоких*

О детстве, о доме

Мое детство я помню очень хорошо. Для меня это самое главное — самые главные годы в моей жизни. Детские впечатления для меня самые важные на все позднее, зрелое время, когда я стал взрослым...

Мы жили с мамой, бабушкой, сестрой. Семья без мужчины. Это существенно повлияло на мой характер...

Дом. Дом моего детства — это маленький хутор в 90–100 километрах от Москвы, недалеко от деревни Игнатьево, где мы прожили несколько лет перед войной — 35-й, 36-й, 37-й...

Это было тяжелое время. Мне всегда не хватало отца. Когда отец ушел из нашей семьи, мне было три года. Жизнь была необычайно трудной во всех смыслах. И все-таки я много получил в жизни. Всем лучшим, что я имею в жизни, тем, что я стал режиссером, — всем этим я обязан матери. Несмотря на ужасное положение, в котором мы находились, мать отдала меня в музыкаль-

* Высказывания Андрея Тарковского из его интервью, напечатанных в журнале «Форум». Мюнхен, 1988, № 18.

ную школу (рояль), в художественную школу. Сейчас я совершенно не понимаю, каким образом мать могла достичь этого. Потому что условий никаких для этого не было.

В свое время я пережил очень трудный момент. В общем, я попал в дурную компанию, будучи молодым. Мать меня спасла очень странным образом — она устроила меня в геологическую партию. Я работал там коллектором, почти рабочим, в тайге, в Сибири. И это осталось самым лучшим воспоминанием в моей жизни. Мне было тогда 20 лет...

Меня спрашивают, не жалею ли я, что не стал музыкантом, дирижером (я хотел бы быть дирижером) или художником. Да, теперь жалею. Мне кажется, что заниматься музыкой было бы легче для меня. Но в детстве я не хотел быть ни музыкантом, ни художником. Нет. У меня в детстве был довольно растительный образ жизни. Я мало размышлял. Я больше чувствовал и как-то воспринимал. Детство всегда прекрасно — как бы ни было нам плохо или хорошо, оно всегда остается самым счастливым временем для нас.

Об отце

Для меня играло, конечно, огромную роль то, что мой отец — поэт. На меня оказали огромное влияние и его поэзия, и его взгляды на русскую литературу, искусство. Мой отец, конечно, сегодня самый большой русский поэт. Вне всяких сомнений. С огромным духовным зарядом. Поэт, для которого самое важное — его внутренняя духовная концепция жизни. Он никогда не писал ничего, чтобы прославиться. Было время, стихи Арсения Александровича Тарковского не печатались, — тогда Жданов следил за положением культуры. Совсем недавно стихи отца начали печатать...

О кино

Я никогда не понимал, что такое кино. Многие, кто шел в Институт кинематографии, уже знали, что такое кино. Для меня это была загадка. Более того, когда я закончил институт кинематографический, я уже совсем не знал, что такое кино, — я не чувствовал этого. Не видел в этом своего призвания. Я чувствовал, что меня научили какой-то профессии, понимал, что есть какой-то фокус в этой профессии. Но чтобы при помощи кино приблизиться к поэзии, музыке, литературе, — у меня не было такого чувства. Не было. Я начал снимать картину «Иваново детство» и по существу не знал, что такое режиссура. Это был поиск соприкосновения с поэзией. После этой картины я почувствовал, что при помощи кино можно прикоснуться к духовной какой-то субстанции. Поэтому для меня опыт с «Ивановым детством» был исключительно важным. До этого я совсем не знал, что такое кинематограф. Мне и сейчас кажется, что это большая тайна. Впрочем, как и всякое искусство. Лишь в «Ностальгии» я почувствовал, что кинематограф способен в очень большой степени выразить душевное состояние автора. Раньше я не предполагал, что это возможно...

В последнее время я стремился ко все большей простоте в кино. Мне кажется, что в «Сталкере», в «Ностальгии» я добился какого-то аскетизма в конструкции. Мне всегда казалось, что простота — это то, к чему художник должен стремиться, поскольку сам принцип художественного образа строится на том, что мы при помощи ограниченного в материальном смысле явления выражаем неограниченную проблему бесконечности. Именно поэтому я и стремлюсь к простоте и аскетизму...

Мне гораздо милее микро-, чем макромир. Например, я люблю ограниченное пространство. Мне очень нравится отношение к пространству японцев — их умение в малень-

ком пространстве находить отражение бесконечности... И вода для меня — отражение. Но не только. Может быть, это какая-то древняя память. Вода, речка, ручей — для меня очень много говорят...

Для меня как режиссера очень важны опыт и фильмы Довженко. Очень. Моим учителем был Михаил Ромм. Учитель — это учитель. Это человек, который шесть лет учил меня в институте. Но главное — он научил меня быть самим собой. Это я обязан сказать, когда говорю о моем учителе Ромме...

Кино, пожалуй, самое несчастное из искусств. Кино пользуются как жевательной резинкой, как сигаретами, как вещами, которые покупают. Поэтому принято считать: чтобы картина была хорошей, она должна продаваться. Если же мы думаем о кино как искусстве, такой подход абсурден. Я не отношу себя к режиссерам, которые бы очень гордились коммерческим успехом. Но я не сетую на свою судьбу. Это только в самом начале, после того как кино появилось, каждая новая картина встречалась зрителем с интересом. Сегодня мы не можем рассчитывать, что миллионы зрителей будут смотреть только хорошее кино. Очень трудно влезть в шкуру зрителя, увидеть фильм его глазами. Мне кажется, что этого и не нужно. Единственный путь к зрителю для режиссера — это быть самим собой.

О себе, о любви, о женщине, о Родине, о человеческом опыте

Я не столько думаю о действительности, сколько пытаюсь ее ощущать; я к ней отношусь, как животное, как ребенок...

Мне кажется, что я недостаточно люблю себя. Тот, кто недостаточно любит себя, не знает цели своего су-

ществования, не может, по-моему, любить других. И мне кажется, что я недостаточно люблю себя и поэтому недостаточно люблю окружающих. У меня есть один очень серьезный недостаток — нетерпимость. Я все хочу от нее освободиться, но боюсь, что мне этого не удастся сделать. Мне не хватает терпимости, приходящей со зрелостью. Я очень от этого страдаю и думаю, что именно это мне не позволяет относиться к людям с большей симпатией. Я устал от людей...

Я человек невеселый. Сейчас не время много смеяться, на мой взгляд. Мне не нравится смеяться. Если я вдруг начинаю смеяться, я тотчас же начинаю себя контролировать и ощущаю, что смеюсь не к месту.

Я себе очень не нравлюсь. Недовольство собой помогает мне уходить от себя и искать силы не только в самом себе, но и в том, что окружает меня, что надо мной...

Мне трудно представить себе внутренний мир женщины, но мне кажется, что он должен быть связан с миром мужчины. Одинокая женщина — это ненормально. Если мир женщины отделен от мира мужчины — это значит, что между ними нет ничего общего. Если мир не становится общим, отношения безнадежны. Настоящие отношения меняют весь внутренний мир, а иначе вообще непонятно, для чего все это. Я уверен, что в любом случае внутренний мир женщины очень зависит от чувств, которые она испытывает по отношению к мужчине, потому что чувство женщины тотально. Она — символ любви, а любовь, по-моему, во всех смыслах самое высшее, что есть у человека на земле...

Я очень люблю свою страну, совершенно не представляю, как можно долго жить вне ее.

Я чрезвычайно люблю деревню, в которой жил, которую я называю своей родиной. Не знаю почему, но свою деревню я люблю больше, чем Москву, в которой жил очень долго. Я знаю, что я хотел бы жить на природе,

ближе к природе. То, что люди вынуждены жить в больших городах, — это следствие развития нашей цивилизации, но мне кажется, что человечество с самого начала сделало много ошибок...

Еще одна тема, для меня очень важная, — опыт. Нельзя воспользоваться опытом наших отцов. Это было бы очень просто. Нельзя передать свой опыт другому. И нельзя заставить человека чувствовать иначе, чем он чувствует. Он должен жить своей жизнью.

Об искусстве

Прежде всего нужно представить себе, что такое искусство. Служит ли оно духовному развитию человека, или это соблазн — то, что на русском языке называется словом «прелесть». Трудно в этом разобраться. Толстой считал, что для того, чтобы служить людям, для целей личности высоких этим не нужно заниматься, а нужно заниматься самосовершенствованием...

Для того чтобы строить концепцию искусства, следует прежде всего ответить на вопрос гораздо более важный и общий: «В чем смысл нашего существования?». По-моему, смысл нашего существования здесь на земле в том, чтобы духовно возвыситься. А значит, и искусство должно этому служить...

Если бы я изобрел какой-то другой принцип, то и концепцию искусства должен был бы рассматривать по-иному. Но так как смысл нашего существования я определяю именно таким образом, то верю, что искусство должно помогать человеку в его духовном развитии. Искусство должно помочь человеку духовно измениться, вырасти...

Была такая точка зрения: искусство столь же познавательно, как всякие другие (интеллектуальные,

духовные) формы жизни на нашей планете. Знание все более и более отвлекает от главной цели, от основной мысли. Чем *больше* мы знаем — тем *меньше* мы знаем. Если, к примеру, мы углубляемся, это мешает нам видеть широко. Искусство нужно человеку, чтобы духовно воспарить, возвыситься над самим собой, используя свою свободную волю...

Художник всегда испытывает давление, какое-то излучение. Думаю, в идеальных условиях художник просто не смог бы работать. У него не было бы воздушного пространства. Художник должен испытывать какое-то давление. Я не знаю, какое именно, но должен. Если мир в порядке, в гармонии, он не нуждается в искусстве. Можно сказать, что искусство существует лишь потому, что мир плохо устроен.

О самом главном

Любой художник в любом жанре стремится выразить прежде всего внутренний мир человека. Я неожиданно для себя обнаружил, что все эти годы я занимался одним и тем же: пытался рассказать о внутреннем конфликте человека — между духом и материей, между духовными нуждами и необходимостью существовать в этом материальном мире. Этот конфликт является самым главным, потому что он порождает все, все уровни проблем, которые мы имеем в процессе нашей жизни...

Мне кажется, мы можем сказать, что в результате исторического процесса возникла огромная разница между духовным развитием и материальным, научным. И в этом причина нынешнего драматического положения нашей цивилизации. Мы стоим на грани атомного уничтожения именно в результате разрыва между духовным и материальным...

Лицо мира уже изменено. Никто с этим не спорит. Но вот вопрос: «Если человек все время менял обличье мира, почему же этот мир через тысячелетия оказался в столь драматической ситуации?» Мне кажется, потому, что человек, прежде чем менять обличье мира, должен изменить свою собственную суть, свой собственный мир. Вот в чем проблема. Такое впечатление, что мы хотим учить других и не хотим учиться сами.

Когда меня спрашивают: «Может ли искусство изменить мир?» — я отвечаю: «Прежде чем что-либо менять, я должен сам измениться, я должен стать глубже. Только после этого я, быть может, смогу принести пользу». Пока люди и общество не будут развиваться гармонически, пока человечество не начнет развиваться духовно, человек не найдет успокоения и его судьба будет трагической. Дело в том, чтобы уравновесить потребности духовные с потребностями материальными. А как мы можем рассчитывать на какие-то изменения, если мы сами не чувствуем себя духовно высокими? Чтобы преобразить не только себя, надо принести жертву — только тогда ты сможешь послужить людям.

О последнем

Я совершенно не смог бы жить, если бы знал пророчество о собственной жизни. Видимо, жизнь теряет всякий смысл, если я знаю, как она кончается, — я имею в виду, естественно, свою личную судьбу. В этой детали есть какое-то невероятное, нечеловеческое благородство кого-то, перед кем человек чувствует себя младенцем, беззащитным и охраняемым одновременно. Это сделано для того, чтобы знание наше было неполным, для того, чтобы не осквернить бесконечность, чтобы оставить надежду. Незнание — оно благородно. Знание — вульгарно.

Глава пятая

Эпизод из фильма Андрея Тарковского «Жертвоприношение»

Отец говорит своему сыну: «Не бойся, сынок! Нет никакой смерти. Есть, правда, страх смерти, и очень он мерзкий, страх этот, и многих заставляет он делать то частенько, чего люди делать были бы не должны...»

«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 XVI века на новом историческом витке обернулось драмой для художника, нам современного.

1967 год — время рождения фильма «Андрей Рублев» — трагический не только для создателя, но и для всей культуры, напомнивший людям старшего поколения о мраке 1937 года.

Один за другим ложатся на мертвые «полки», отлучаются на многие годы от зрителей картины коллег Тарковского — «Похождение зубного врача» Элема Кли-

* «Советский фильм», 18.VII.1968, № 28.

мова, «История Аси Клячиной» Андрона Кончаловского, «Комиссар» Александра Аскольдова, «Дневные звезды» Игоря Таланкина, «Короткие встречи» Киры Муратовой, «Ангел» Андрея Смирнова, «Родина электричества» Ларисы Шепитько и многие другие. Их реабилитация наступит ровно через двадцать лет — в 87-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 узнаёт об архиве только тогда, когда приходится восстанавливать трудовую книжку, оформлять пенсию или справку о 40-летнем 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 годов — уже передана в ЦГАЛИ СССР) 16670 дел 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 этот фильм, полностью восстановленный в первоначальном авторском варианте (он назы-

вался 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 с., 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 Комитету и просить о его включении в план на 1963–1964 годы.

9 августа — сдан 3-й вариант литературного сценария.

Глава пятая

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 — 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

Н о с т а л ь г и я

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 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 межфеодалные 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.

Глава пятая

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 скомороха 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 искаленные, 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 на-

шего 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 непонятно — 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.

Глава пятая

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 нетрудно.

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 недвусмысленно 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 невыгодно, то зритель представляется нам и недо-

Н о с т а л ь г и я

росшим, и неготовым, и неспособным оценить процессов, идущих 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 дала 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 ступе-

ням. 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 ее компоненты неслучайны! 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 изъять — 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, междусобицах. 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

Н о с т а л ь г и я

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 неслучаен. 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 необъективности 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 года.

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 раздражали 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 зрения на эту картину.

* Далее в стенограмме пропуск.

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 трудности. 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 правильнее, 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 начинаются 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 приводила 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 демократии, 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. Неизвестно, 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 выяснить 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 другой документ. Это документ, собранный Комитетом

Н о с т а л ь г и я

на основании чьих-то высказываний. И прав Рязанов, потому что это анонимная точка зрения, и я горячо поддерживаю 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...

Глава шестая
ВОСПОМИНАНИЯ
И СТАТЬИ

Ирма Рауш-Тарковская *

Фрагменты интервью

Шел набор в режиссерскую мастерскую Ромма. Третий тур — решающий. Любимым писателем Михаила Ильича был Лев Толстой. Я тогда считала Наполеона гением и была совершенно не согласна с трактовкой Толстого. Так и выпалила на собеседовании. Ромма это развеселило, разгорелся спор. И я не сразу сообразила, что он меня подначивает. Наконец Ромм сказал что-то вроде «молодец», и я вылетела в коридор. Меня окружили ребята, которые, как положено, подглядывали в щелку. Все были уверены, что я пролетела, и я сама тоже. Но оказалось, Ромм поставил мне пятерку.

На первой вступительной беседе Ромм сказал: «Режиссуре научить нельзя, я могу привить некоторые профессиональные навыки. Остальному учитесь сами. Чтобы осмыслить профессию, иной раз не хватает и жизни!» И зачитал нам длинный список книг, которые мы должны прочесть. В мастерской нас было человек двадцать — все очень раз-

* Ирма Рауш-Тарковская — актриса, режиссер, писатель. Первая жена А.А. Тарковского. Снималась в фильмах А. Тарковского: «Иваново детство» — Мать, «Андрей Рублев» — Дурочка. За эту роль удостоена премии французской киноакадемии «Хрустальная звезда».

ные и по возрасту тоже. Сейчас кажется, что Тарковский и Шукшин выделялись. Во всяком случае, и того и другого приемная комиссия уговаривала Ромма в мастерскую не брать: Шукшина — из-за недостаточной образованности, а Тарковского, наоборот, — из-за всезнайства. Пока Ромм читал свой список книг — каждый, записывая, что-то пропускал. Только Шукшин писал все подряд, и только Тарковский вообще ничего. Ромм с любопытством поглядывал на него из-под очков и посмеивался.

Многие из нас сдавали экзамены в разных потоках, и познакомились мы, уже придя на занятия полноправными студентами. Тарковского я увидела впервые в коридоре второго этажа, где была наша мастерская. Коридоры во ВГИКе длинные, так что я успела его рассмотреть. Он двигался с независимым видом, черные волосы торчали вверх не совсем естественным ежиком, потертые брюки ушиты, явно неумелыми мужскими руками, большой, из желтой кожи, портфель, тоже прошит по швам. Я смотрела на него с нескрываемым провинциальным любопытством, а потом увидела, что он зашел в ту же мастерскую, что и я. Значит, нам предстояло учиться вместе.

Любопытно, что и Вася Шукшин, который пришел в институт во флотской форме, тоже ушил свои клеши и старательно прятал ноги под стул, чтобы их не заметили. Но на внешность друг друга не очень-то обращали внимания, пройдя такой конкурс, все чувствовали себя счастливыми и гениями. Ромм на занятиях своей манерой общения, юмором и простотой сумел создать в мастерской непринужденную атмосферу. Так что Шукшин перестал прятать ноги, а ухоженный ежик Тарковского растрепался и торчал теперь в разные стороны.

К тому же начались этюды на площадке, площадка — часть той же аудитории, просто она отгорожена занавесом. Этюды были на простейшие действия, с воображаемыми предметами. Неожиданно всех затмил Шук-

шин. К тому времени он обзавелся сапогами (дело было к осени), в которые и запрятал свои ушитые клеши. Но все равно садился всегда в угол, когда к нему обращались, багрово краснел, сам помалкивал. Он показывал свой этюд одним из последних. Вася не спеша вышел на середину площадки, потрогал траву, и было ясно, что это трава, которую пора косить, огляделся вокруг — бескрайнее поле. Наладил косу, не спеша, спокойно стал косить. Коса за что-то зацепилась, посмотрел, пошел дальше. Покосил еще, вытер пот со лба и присел на травку. Достал кисет (воображаемый), свернул самокрутку, закурил. И еще раз огляделся. Запахло травой, рекой.

Все смотрели притихнув, перед нами сидел, без всякого своего обычного смущения, простецкий скуластый парень, и ясно было, настоящий актер.

После первых этюдов начались задания посерьезнее: инсценировки современной и классической литературы.

У меня к этому времени обнаружилось что-то вроде актерского таланта, о котором я не подозревала. Девушек в группе было мало, и я оказалась нарасхват. Кого только я не переиграла за три года, пока мы занимались актерским мастерством! Иногда доходило до смешного. На курсе у нас училось несколько иностранцев, среди них кореец Ким. Он захотел, чтобы я сыграла у него корейскую девушку, у которой фашисты убили брата. По-русски он знал не больше десяти слов. Репетировал со мной так: подводил к пианино, бил по какой-нибудь клавише и говорил: «Слушай, Раусь (так он произносил мою фамилию), слушай! Ритма такая!» Потом, с криками на корейском языке, размахивая руками, бегал по сцене. Я должна была тоже бегать и что-то вопить, правда по-русски. На экзамене, когда опустился занавес, наступила тишина. Мы растерянно ждали, и вдруг раздался гомерический хохот. Ромм хохотал до слез: «Девочка моя, никогда не играй больше героических корейских женщин!»

Все три года, пока мы занимались актерским мастерством, у меня была неизменная пятерка. А вот преподавательница по технике речи меня невзлюбила. Она считала, что я не умею читать стихи, да что стихи, простой рассказ не могу правильно прочесть. А я никак не могла понять, чего от меня хотят. На зачете она сказала: «Вы опять, Ирма, схитрили — не прочитали рассказ, а сыграли его!» И поставила тройку, да еще назвала избалованной маминной дочкой. Что уж совсем было неправдой. Я, расстроенная, села на место и вдруг слышу шепот в самое ухо: «Да не слушай ты ее! Ты замечательная актриса! Я буду снимать тебя во всех своих фильмах!» Оглядываюсь — Андрей. Мне стало смешно: какие фильмы! Еще только первый курс.

В мастерской у нас стояло пианино. В перерыве Андрей мог колотить по клавишам какую-нибудь блатную песню и вдруг неожиданно перейти на Моцарта. Всю жизнь он жалел, что бросил заниматься музыкой.

Андрей вырос на Серпуховке, среди замоскворецкой шпаны. Там нелегко отстоять свою независимость. Гулять с ним было небезопасно: что бы он ни надел, вид у него был экстравагантным. Его обязательно задирали, и он мгновенно готов был лезть в драку.

Где-то в конце первого курса Андрей стал провожать меня по вечерам до общежития. По воскресеньям гуляли по городу. Ромм заставлял нас много писать, и в поисках темы часто лазили по каким-то дворам и задворкам. Андрей видел и замечал вещи неожиданные. Привычка ходить проходными дворами сохранилась у меня до сих пор.

Моя голова была забита легендами, мифами и сказаниями. Поступать во ВГИК я приехала из Казани, куда семья переехала перед самой войной, там жила одна из маминых сестер. Потом оказалось, что этот переезд нас спас. Когда началась война, всех саратовских немцев с семьями в 24 часа выслали, кого куда — в Сибирь, в Казахстан. Многие бесследно пропали. Во всяком случае, своих родных после

войны отец найти не мог. И почему-то именно под Казанью были построены лагеря для русских немцев, их согнали туда со всей страны, вернули даже тех, кто был на фронте. Лагеря обнесли колючей проволокой. Многие там умирали с голоду, отец выжил благодаря маме, она как-то умудрялась ему помогать, хотя нас у нее было двое и моя старшая сестра была очень больна. Так что детство мое счастливым не назовешь. В доме всем было не до меня, и я вечно где-то бродила.

Казанский университет находился недалеко от моего дома. Однажды я набрела на железную пожарную лестницу, которая вела на крышу какого-то здания. Забравшись туда, я обнаружила невысокие цементные подставки, на которых было удобно сидеть. Эта крыша и стала моим любимым пристанищем. Город где-то внизу, над головой — небо. Засидевшись однажды на крыше позднее обычного, я увидела, как где-то в глубине открылась дверь и появились люди с фонариками и странными предметами в руках. Оказалось — это студенты астрономического факультета, а крыша была у них чем-то вроде обсерватории. Сначала они хотели меня прогнать, но потом смягчились и даже разрешили посмотреть в телескоп. Он находился здесь же, на крыше, в круглой башне, всегда закрытой на замок. Со временем студенты ко мне привыкли и не только разрешали смотреть в телескоп, но и рассказывали о звездах. И мне стало интересно, кто и когда дал звездам имена. Тогда-то я и погрузилась в чтение мифов и легенд. В общем, кончилось все тем, что меня едва не выгнали из школы за неуспеваемость.

Где-то в начале второго курса Андрей решил познакомить меня с отцом. Арсений Александрович жил в то время на даче, в Голицыне. Можете представить себе мое изумление, когда, войдя в комнату, первое, что я увидела, — это стоящий у отца на большой треноге телескоп!

Арсений Александрович в то время был известен как переводчик, что он замечательный поэт, знали немногие. Дело было в том, что первая книга его стихов должна

была выйти еще в 46-м году, но попала под постановление ЦК, попала в неплохой компании: клеймили Ахматову, Шостаковича, Зощенко и многих других — весь цвет русской культуры. Писать стихи Арсений Александрович, конечно, не перестал, но читал их только очень узкому кругу друзей.

Обо всем этом Андрей рассказал в электричке, когда мы возвращались в Москву, и даже прочитал несколько стихотворений, из тех, что помнил. Я представляла себе, как, сидя у телескопа, наедине с ночным небом, он смотрит на все эти бесчисленные звезды, которые, двигаясь, складываются в загадочные фигуры, и от всего этого небесного движения, как круги по воде, расходятся звуковые волны. Древние утверждали: тот, чья душа настроена на гармонию Космоса, может услышать эту небесную музыку.

Сейчас, когда на полке у меня стоят все сборники стихов Арсения Тарковского, я уверена, он ее слышал. А спросить, несмотря на наши многолетние очень хорошие отношения, которые и после развода с Андреем не изменились, я так и не решилась. Арсений Александрович обладал редким даром, научиться которому невозможно. При всей его простоте и естественности в поведении у собеседника каким-то образом возникало чувство дистанции, исключавшей даже намек на фамильярность. Андрей эту черту унаследовал. И о звездах он знал многое. Перед поступлением во ВГИК был в тайге в экспедиции, рассказывал небо: там такое чистое, что похоже на звездную карту.

У нас на курсе училась гречанка Мария. Она пришла к нам с небольшим опозданием. Тоненькая, рыжая, курнобая, никому и в голову не могло прийти, что у нее за плечами жизнь, полная трагических событий. Мария была политэмигрантка. У себя в Греции, едва ей исполнилось семнадцать лет, вслед за своим старшим братом вступила в компартию и ушла в горы, в один из партизанских отря-

дов, который воевал с немцами. Была ранена. Влюбилась в молодого комиссара и вышла за него замуж. Немцев прогнали, а власть захватили «черные полковники», началась охота на коммунистов. Мужа Марии вместе с другими видными коммунистическими деятелями арестовали и приговорили к двадцати годам тюрьмы. Но многим удалось скрыться. Так Мария оказалась в Советском Союзе. У нее был красивый низкий голос. И ее направили работать на радио, в греческую редакцию. Когда ее мужа выпустили, одна из левых газет сумела направить его в Москву корреспондентом. Так через шестнадцать лет ему сократили срок, они снова встретились. Мы с Андреем и еще несколько друзей Марии встречали его. Все плакали. Вскоре обстановка в Греции переменилась, и как раз, когда они могли вернуться, Ергуласа (так звали мужа Марии) не стало... Мария неотделима от нашей с Андреем жизни. Для меня она как сестра.

Поступив в институт, работу Мария не оставила и после занятий всегда спешила на радио. Андрей, если был свободен от репетиций, стал ее провожать. Вот ей-то первой он и признался в конце первого курса, что влюбился в меня. Все эти провожания и разговоры обо мне длились довольно долго. Мария молчала, как истинная партизанка, а Андрей за это время успел прийти к мысли, что пора и предложение делать. Так он однажды и выпалил: «Выходи за меня замуж!»

Андрей мне очень нравился, но замуж? А как же моя свобода и независимость? К тому же я, со своими крышами, совершенно не ориентировалась в реальной жизни. И Андрей был таким же. А главное, и это, может быть, самое главное, — я его боялась!

Это может показаться нелепым, но это было так. Вспоминается история из моего раннего детства. Однажды к нам в дом пришел фотограф, чтобы снять нас всей семьей, тогда еще были живы дедушка с бабушкой. Когда я увидела

черный глаз объектива, то начала дико вопить. Как ни пытались меня успокоить, все было напрасно. В конце концов меня отправили в другую комнату. Фотография эта существует и сейчас, только меня на ней нет. Мама меня потом уверяла, что я была слишком маленькая и не могла этого запомнить. Но я помнила свой ужас — я была уверена, что окажусь в западне, там, внутри этого ящика, и там останусь, а здесь будет только моя тень.

Я не собираюсь делать из Андрея некую демоническую личность, но какие-то мерцающие глубины мерещились мне за его обаятельной мальчишеской внешностью. Я очень боялась знакомиться с его матерью, Марией Ивановной, я вообще женщин побаиваюсь. Еще до знакомства Андрей о матери много и с гордостью рассказывал, вспоминал даже, как однажды, когда ему было лет десять, мать влепила ему пощечину. «И я ее за это уважаю», — сказал Андрей. Во время войны они жили очень бедно, и Мария Ивановна от отчаяния, чтобы заработать хоть какие-нибудь деньги, решила вместе с детьми набрать за городом полевых цветов и, сложив в букеты, продать на рынке или улице в людных местах. Андрей, собрав небольшой пучок, бросил его на землю, сказав, что надоело. Тут ему и попало. Андрей запомнил эту пощечину на всю жизнь.

У Марии Ивановны были строгие серые глаза и большая коса, закрученная на затылке небрежным узлом. При первой встрече она смотрела на меня внимательно и настороженно. Когда Андрей говорил ей, что влюбился в свою однокурсницу, внешне на нее похожую, она только насмешливо пожимала плечами. Андрей был человеком влюбчивым, как я узнала от нее же. Но наше с ней сходство бросилось в глаза. Она как-то сразу поняла, что вся моя самоуверенность не больше чем прикрытие. И ее очень тронуло, что я перед ней поначалу ужасно робела, хотя и старалась не показать этого. Ни с одним человеком я не была так откровенна, как с ней. Она все понимала с

полуслова и как-то сразу сумела разобраться в ссорах и путанице наших тогдашних отношений с Андреем. Однажды шутя сказала очень точную фразу: «В Тарковских трудно не влюбиться, но выходить за них замуж рискованно». Я их очень полюбила, и Арсения Александровича, и Марию Ивановну. Познакомившись с отцом Андрея, мне как-то понятнее стал и сам Андрей. А Мария Ивановна своим спокойным, бесстрашным отношением к жизни вселила в меня уверенность. Я многого перестала бояться.

В институте подходил к концу третий курс, надвигалась практика, и нас могли распределить на разные студии, а расставаться уже не хотелось. И вот идем мы однажды по Большой Серпуховской, день весенний, солнечный. Андрей дергает меня за руку. На доме большая вывеска: «Загс Замоскворецкого района».

— Слабо зайти? — смеется Андрей.

Я тоже смеюсь:

— Рабочий день, наверное, кончился.

Так со смехом мы ввалились в какую-то единственно открытую комнату, где немолодая женщина уже собирала бумаги, чтобы закрыть стол. Андрей обрушил на нее все свое обаяние.

— Какое заявление?! — кричал он. — Я ее и так в загс еле затащил, а нам через несколько дней уезжать! У нас практика! И нас направят в разные концы нашей необъятной Родины! Вот наши студенческие, у нас и паспорта с собой!

И вдруг с ужасом на ухо:

— Ирка, паспорт с собой?

Я достаю паспорт.

— Ну вот! — кричит Андрей. — Паспорт с собой! Счастливый случай! Вы же не хотите погубить любовь!

Не помню, что он там еще плел, только женщина тоже начала смеяться и велела нам заполнить бланки. Потом поплевала на печать и со стуком хлопнула ею по свиде-

тельству. Сердце у меня на мгновение замерло. Когда надо было ставить подписи, женщина потихоньку мне сказала: «На ногу ему наступи, будешь в доме главной». Андрей услышал и подставил ногу: «Давай, давай наступай! Я не против». Благо я была в кроссовках.

Так наша практика оказалась для нас чем-то вроде свадебного путешествия. Проходили мы ее в Одессе у замечательного режиссера Марлена Хуциева. Он снимал фильм «Два Федора». На главную роль, почти без проб, был утвержден Вася Шукшин. В Одессе мы жили в гостинице, а когда через несколько месяцев вернулись в Москву, оказалось, что жить нам, собственно, негде. Андрей отправился к себе на 1-й Щиповский, а я — к своему дядюшке, он жил у Лефортовского парка, а может быть, и в общежитие, не помню, я жила и тут и там.

Стали искать комнату в какой-нибудь коммуналке. Неудобство было в том, что комнаты эти надолго не сдавались. Так что через какое-то время мы снова оказывались бездомными. Относились к этому легко. Была в этом даже и какая-то романтика; снова бегали на свидание друг к другу, гуляли по улицам, когда было холодно — сидели в метро. Вася Шукшин, который все еще жил в общежитии, смеялся: «А что, ребята, если вы станете знаменитыми? Сколько понадобится досок, чтобы навесить на все дома, в которых вы жили?» Сейчас на домах, где в последние годы жили Шукшин и Тарковский, висят мемориальные доски. Тогда это казалось шуткой...

О том, как Тарковскому было предложено снимать «Иваново детство», и о Венецианском фестивале много написано. Скажу только, что если фильм получил «Золотого льва», то мы получили двухкомнатную квартиру! Она была на улице Чкалова, сейчас Земляной вал. Заслуга в получении квартиры принадлежала, правда, не только «Золотому льву», но и маленькому Арсению, который в это время появился на свет.

Началась совсем другая часть жизни. В пустой квартире с новорожденным ребенком мне было не справиться, и какое то время я жила у своих родителей. Моей сестры давно не было в живых, и они были счастливы появлению внука. Андрей скучал без нас, несколько раз приезжал, но у родителей квартира была небольшая, и я, сокращая эти приезды, каждый раз отправляла его обратно. Старалась оберегать от всякого быта, который сама не любила. К тому же у него было такое счастливое время: поездки на международные фестивали, новые страны; интересные встречи, я хотела, чтобы он чувствовал себя свободным. В этом была, наверное, одна из моих ошибок, но ведь об этом спохватываешься, когда изменить уже ничего нельзя.

Последняя комната, которую мы снимали, тоже была недалеко от Курского, в переулке Мечникова. Так что переезд наш на новую квартиру состоял в том, что мы просто перенесли два чемодана. В один из первых дней на новом месте раздался звонок в дверь, я, не спрашивая, распахнула ее, и в следующую секунду по квартире рассыпалась толпа цыганок. Они оглядывают пустые комнаты, галдят о чем-то... На пороге осталась только старая цыганка с медным, морщинистым лицом и с фарфоровой трубкой в руке. Оценив обстановку, она резким голосом выкрикивает какую-то команду, и толпа так же стремительно выкатывается на лестницу. Старуха, попыхивая трубкой, спрашивает меня: «Масло есть?» Я растерянно киваю, бегу на кухню и приношу пачку масла. Уже собираясь уходить, цыганка вдруг пристально посмотрела мне в глаза и прошептала: «Уезжай отсюда, девка, счастлива ты здесь не будешь!» Андрей, человек вообще склонный ко всяким мистическим настроениям, очень огорчился, когда я рассказала ему про цыганку. Зажег свечу и долго ходил с ней по квартире, даже в стенной шкаф заглянул... Про цыганку вскоре забыли.

Это были счастливые 60-е годы. Собственных квартир тогда почти ни у кого не было, поэтому часто собирались у нас. Забегали что-то прочитать из только что написанного, просто пообщаться или принести редкую книгу.

Из поездки в Америку, где был с делегацией, Андрей привез Библию на русском языке. До этого никто из нас Библию и в руках не держал. Отнеслись к ней поначалу как к литературному памятнику. Андрей любил читать вслух отрывки из нее, восторгаясь образностью языка. Эти чтения вслух Библии и особенно Евангелия оказались, возможно, очень своевременными.

Но все были молоды, и серьезные разговоры сменялись или стихами, которые могли читать часами, перебывая друг друга, или песнями под гитару. Из таежной экспедиции Андрей привез много песен, в основном полублатных, и щеголял ими перед нами. Вася Шукшин, который часто бывал у нас, пел замечательно, у него был свой репертуар, предпочитал обходиться без гитары. Много песен сочинил тогда Гена Шпаликов. Он учился на сценарном параллельно с нами. Гена — печальный знак шестидесятых. Талантливый и трагичный.

Имена всех быстро становились известными. Пьесы Саши Мишарина, будущего соавтора Андрея по фильму «Зеркало», шли на сценах столичных театров. Он их писал вместе с Андреем Вейцлером. Стали печататься повести Фридриха Горенштейна, соавтора по «Солярису». Выходили сборники стихов Лени Завальнюка.

Вася Шукшин, который к этому времени не только снимался в кино, но и печатался, все так же упорно продолжал демонстрировать свою классовую принадлежность: на ногах сапоги, зимой на голове какой-то треух. Одно ухо по деревенской моде торчало вверх. Засидевшись у нас допоздна, оставался ночевать, брал подушку и забирался под стол на кухне.

На кухне же Беллочка Ахмадулина читала свою новую поэму «Дождь». Вася, который как раз был у нас, слушал и смотрел на нее с таким восхищением, словно увидел инопланетянку. Когда снимал свой первый фильм, уговорил сняться в эпизоде. А с Евтушенко не поладил: тот опрометчиво в его присутствии назвал себя сибиряком (во время войны он где-то там жил в эвакуации). Этого Вася стерпеть не смог, все кончилось дракой на лестничной площадке, к восторгу соседей. Те долго потом вспоминали, как у них на лестнице дрались две знаменитости, потом, конечно, помирились, их снова усадили то ли за стол, то ли на пол, не помню.

Дело в том, что единственный небольшой стол был на кухне, его нам Женя Жариков с женой притащили. Когда народу на кухне набиралось много, переходили в «большую» комнату. Комната была пустая, там стоял только детский манеж, доверху набитый книгами. Денег тоже частенько не было. Каждый вытряхивал карманы, что-то набиралось, иногда, правда, кто-нибудь появлялся с радостными воплями, что получил за что-то гонорар. Так однажды кто-то из практичных «с полочки» притащил гуся. Гусь был синий и волосатый, и нам с женой Лени Завальнюка, Наташей, она была математиком, поручили этого гуся зажарить. Мы с умным видом его опалили, а потом вместе с потрохами засунули в духовку. Больше нас к плите не подпускали. Надо сказать, все мужчины умели и любили готовить. Андрей считал, что к приготовлению мяса женщин вообще подпускать нельзя. Если засиживались допоздна, самая большая проблема была достать бутылку водки. Магазины закрывались рано. Тут были свои умельцы. В дом мы переехали позже других и соседей почти не знали. Саша Мишарин решил с ними познакомиться и позвонил в ближайшую квартиру. Хозяин квартиры, Лева Лупичев, потом рассказывал: «Где-то в час ночи раздался звонок в дверь. Открываю. На пороге стоит крупный, им-

позантный мужчина: «Вижу, здесь живут интеллигентные люди, у вас наверняка найдется бутылка водки!»» Водка действительно нашлась, и Леву с женой тут же затащили к нам. Лева — Лев Николаевич Лупичев — давно профессор, директор большого института. На «Солярисе» был у Андрея научным консультантом.

О домофонах и металлических дверях тогда и понятия не имели, в любое время могли ввалиться к кому-нибудь из друзей, это считалось нормальным. Нас тоже нередко будили среди ночи. Если не опаздывали на последнюю электричку, могли всей компанией отправиться в Абрамцево. В поселке художников жили наши друзья — Карина и Алеша Шмариновы. Зимой поселок почти пустой, поэтому мы никому не мешали, когда с криками и хохотом катались на санках или всей компанией, включая женщин, играли в хоккей на замерзшем пруду дома скульптора Мухиной. Позже мы два года подряд снимали в Абрамцево дачу для маленького Арсения с моей мамой. Этой дачей был дом известного искусствоведа Грабаря, который он строил по собственному проекту. Дом был большой, деревянный, со своими шорохами и скрипами. Наверху жил сын Грабаря, Слава, а первый этаж, с большой террасой, выходящей в яблоневый сад, он сдавал нам. Слава был страстным грибником, уходил в лес на рассвете и приносил полные корзины грибов. И замечательно умел их готовить. Всех наших гостей мы кормили этими грибами, а водку в Абрамцево достать было легче, чем в Москве. Подружившись с нами, Слава уговаривал купить у него дом, недорого и в рассрочку, согласен был даже ждать постановочных за будущий фильм о Рублеве, ему хотелось продать дом друзьям, к которым он мог бы приезжать в гости и кормить всех грибами. Работа над сценарием «Рублева» подходила к концу, Андрей с Кончаловским писали его на даче у Михалковых. Приезжая в Абрамцево, Андрей читал нам новые сцены из него. Смеясь, говорил: «Немую Дурочку

сыграет Ирка, ей и играть ничего не надо, юродивость у нее в характере!» И уговаривал Алешу Шмаринова, который внешне похож на русского инокa, сняться в эпизоде «Голгофа» в роли человека, несущего крест. Но так и не уговорил.

Недавно в Третьяковке была большая выставка работ художника Алексея Шмаринова. На одной из стен большая гравюра — портрет Андрея Рублева. Рублев держит в руке свечу, прикрывая другой свет от нее. Андрей увидел портрет, когда фильм был уже снят, очень жалел, что не видел раньше. Эту свечу он использовал в фильме «Ностальгия». На другой стене еще гравюра — абрамцевский лес, заиндевевшие деревья, черно-синие сороки на ветвях. Картина эта написана по памяти. Светлые воспоминания об Абрамцеве жили, вероятно, и в душе Андрея. Уже несколько лет прошло, как мы расстались, Андрей почти перестал общаться со старыми друзьями. Только иногда, всегда неожиданно, вдруг появлялся у кого-нибудь. Так однажды, уже вечером, постучал в окно дачи Шмариновых. Была поздняя зима, и Шмариновы оказались на даче случайно. Он не виделся с ними года три или четыре, а тут сел в электричку и поехал на авось. Остался ночевать. Наутро стал уговаривать Алешу пойти на охоту. Время было совсем не охотничье, и Алеша предложил просто погулять по зимнему лесу. Гуляли, разговаривали и вдруг за деревьями увидели лису. Тихо стояли, боясь спугнуть: ярко-рыжая лиса носилась по белому снегу, гоняясь за мышами...

На обратном пути Андрей грустно сказал: «Вот мы и поохотились...» Мне кажется, я ясно вижу лицо Андрея, идущего по дорожке от дачи Шмариновых к электричке. Он готовился к поездке в Италию и знал, что никогда не вернется. Андрей многое о себе знал.

В доме у нас наконец появился стол. Стол был большой, круглый, красного дерева. Подарил нам его Слава Грабарь,

дом у которого мы так и не купили. Но рассаживались за ним уже совсем другие люди. Вообще с какого-то времени всеобщая веселость и беззаботность как-то незаметно стали идти на убыль. Но тем не менее «Искусство кино» печатает сценарий «Рублева», и на «Мосфильме» картину включают в план. Андрей начинает готовиться к постановке.

Приблизительно в это же время Вася Шукшин привел к нам в дом своего знакомого, не знаю, насколько близкого. Звали его Артур Макаров. Как выяснилось позднее, причина для знакомства у Макарова была одна — ему очень хотелось набить «этому гению» морду. Чем уж так досадил ему Тарковский, осталось неясным. Неясно также, знали об этом Шукшин — тоже был человек непростой. Может быть, ему хотелось посмотреть, чем дело кончится. Кончилось все неожиданно — Андрей с Макаровым подружились. Это был коренастый, крепкий парень, коротко стриженный, с репутацией то ли судимого, то ли связанного с парнями, отбывающими срок. Артур принадлежал к компании Лёвы Кочеряна с того самого Большого Каретного, прославленного Володей Высоцким.

Андрей поначалу брал меня с собой, потом перестал. Я не возражала. Компания была явно мужской. Женщины допускались избирательно, если смогли заслужить звание «шалавы». Оно считалось почетным. Это было нечто вроде мужского союза, со своими правилами дружбы, преданности, а при надобности и защиты. Незамедлительной расправы с обидчиком. Андрей, человек увлекающийся, был очарован новыми друзьями. Теперь и за нашим круглым грабаревским столом можно было услышать такие разговоры: «Андрей — ты гений! А гений должен быть свободным, делать все, что пожелает. Дело женщины — служить мужчине. Твоя жена плохо тебе служит да еще с критикой выступает!» Все смотрят на меня. Я и правда иногда «выступаю с критикой», но ведь Андрей сам меня спрашивает! Мужчины сильно нетрезвы, но еще на грани.

— Отлупи ее разок, — советует Артур. — Будет как шелковая!

— Ирку отлупить?! — Андрей посмеивается, но смотрит на меня внимательно, словно прикидывая.

Все это до поры до времени казалось мне каким-то бредовым спектаклем, пока однажды, сидя у нас все за тем же столом, Артур наотмашь не ударил по лицу свою подружку только за то, что она нечаянно уронила вилку, а он в это время что-то рассказывал. Но самое удивительное было, что все отнеслись к этому как делу привычному и как ни в чем не бывало продолжали разговаривать. Даже Андрей. Когда все ушли, я спросила его, как это понимать. «Ничего особенного, — ответил Андрей, — у Артура было плохое настроение, она попала под руку». Вот тебе и на!

К этому времени наш дом как-то опустел, новые друзья никак не монтировались со старыми. А я продолжала с ними дружить и частенько уходила к ним, если в доме появлялся Артур с компанией. Андрея это злило. Как бы то ни было, в наших с Андреем отношениях стал нарастать разлад. Как тут было не вспомнить о цыганке! Наконец в 65-м году «Рублев» был запущен в производство. Начался подготовительный период. Фильм трудный, постановочный, предстояло несколько больших экспедиций. Я надеялась, что вся эта чепуха с кодексами настоящих мужчин вылетит у него из головы. Не тут-то было!

В один из моих приездов во Владимир дверь номера Андрея на мой стук неожиданно открыла помощница режиссера — я, вероятно, видела ее в группе, но, как зовут, не знала. На столе стояли кастрюли, судочки, тарелки — то ли пообедали, то ли собирались. Андрей как-то излишне горячо стал обнимать меня, попутно объясняя, что в администрации одни бездельники, нормальных обедов организовать не могут и если б не Лариса Павловна...

Пока Андрей говорил, Лариса Павловна успела налить полную тарелку борща и активно пыталась усадить меня за стол. Тут раздался стук в дверь. Андрей с восклицанием: «Ирка борщ вообще не ест!» — кидается к двери. На пороге администратор группы с вопросом о завтрашней съемке, за его спиной маячит еще кто-то. Лариса Павловна тем временем успела перелить борщ обратно в кастрюлю, и на тарелке уже другая еда. Я есть совершенно не хочу, вежливо отказываюсь. Андрей успевает прийти в себя, закрывает наконец дверь и официальным голосом говорит: «Большое спасибо, Лариса Павловна. Планерка через час». Собрав кастрюльки, Лариса Павловна наконец уплыла из номера.

«Извини, — говорит Андрей. — Дурдом какой-то». Виду него такой обескураженный, что мне становится смешно.

Тогда я не обратила на это внимания — излишне старательный помреж, и только. В группах принято заботиться о постановщиках. Помощник режиссера с хлопущкой всегда на площадке, рядом, — это как бы входит в его обязанность. Только позднее я узнала: Лариса Павловна так долго не уходила из номера, потому что рассчитывала, что я обо всем догадаюсь и устрою скандал. Скандала, оказывается, чуть ли не вся группа ждала, поэтому и в номер заглядывали. Такие истории в экспедициях не редкость, все живут в одной гостинице, и все про все знают.

Обрушившийся кошмар при сдаче «Рублева» отодвинул на второй план все личные проблемы. Это было очень тяжелое время. Позднее Андрей внутренне закалился, а тогда поначалу был совершенно не защищен ни от хамства наших тогдашних руководителей, ни от абсурдности обвинений... На студии коллеги тоже приняли фильм неоднозначно. Андрей вел себя на редкость мужественно. Сколько понадобилось сил, чтобы выстоять перед Госкино, когда от него потребовали сделать в фильме огромный список поправок. Он посчитал для себя воз-

можным сделать очень немногое, и фильм положили на полку. Такое напряжение сил, ломка характера обходятся дорого. Наступила реакция.

Около Андрея все это время крутились какие-то люди, поклонники и поклонницы. Он то исчезал из дома, то появлялся с шумной компанией. Мама моя посчитала за лучшее уехать с маленьким Арсением, а меня пригласили на главную роль в фильм по повести Бориса Полевого «Доктор Вера».

Группа выехала на съемки в Вильнюс, и там я узнаю, что Андрей в больнице — сильнейший нервный срыв. Кое-как отпросившись со съемок, примчалась в Москву, прихожу в больницу — не пускают, посещения окончены. Стала просить: «Пустите, пожалуйста, я только с самолета!» — «А вы кто?» «Жена», — говорю.

Тут такой крик поднялся! «Сколько вас здесь ходят — и все женами называются! Совсем стыд потеряли!» Пришлось показывать паспорт. Андрей, увидев меня, поначалу обрадовался, а потом, словно спохватившись, стал разговаривать сдержанно. Свидание вышло невеселым. Узнав, что с ним уже все в порядке и на днях выписывают, вернулась на съемки.

В 68-м году Андрей с Сашей Мишариным собрались в Дом творчества «Репино», чтобы писать сценарий будущего «Зеркала». Словно опомнившись, Андрей вдруг стал уговаривать меня поехать вместе с ними. «А когда вернемся, — говорил он, — закатим грандиозную свадьбу! У нас же с тобой свадьбы не было?! А в “Зеркале” ты сыграешь героиню, кому же ее играть, как не тебе!»

Но все уже было невозможно. Сценарий «Зеркала» в Репино был написан. Андрей домой больше не вернулся. Когда я думаю об уходе Андрея, мне приходят на память мастера Древней Греции (да и в Японии было то же самое). Если художник начинал понимать, что какой-то этап его жизни пройден, он брал ящик с красками или инструментами, если

это был скульптор, и уходил в «другую страну». И начинал все сначала, не оглядываясь на прошлое. Только Андрей ушел не с ящиком красок, единственное, что он взял из нашего дома, была Библия, та самая, отрывки из которой он любил читать вслух и которая была вся испещрена его пометками.

Первое время он иногда появлялся, потом сказал, что ему тяжело бывать у нас. Когда Арсений подрос, он сам приходил к отцу.

И когда жил на Западе, звонил не нам, а Марии в Афины. (Она к тому времени вернулась домой, в Грецию.) Звонок часто начинался с вопроса: «Ирка не у тебя?» Он знал, что я иногда к ней приезжала. Мария, которая так и не смогла простить ему второй женитьбы, сердилась: «Звони в Москву, не мне!» Но он на нее не обижался и звонил снова. Вероятно, Андрею легче было звонить в незнакомые Афины, они были для него как бы в другом измерении.

Сколько чашек чая выпили мы с Марией Ивановной, сидя на нашей кухне в дыму ее папирос. Она долго не хотела смириться с тем, что мы повторили судьбу ее и Арсения Александровича. Они тоже учились в одном институте и поженились еще студентами. И расстались, когда Андрею было неполных четыре года. Все до смешного повторилось.

Фильм «Доктор Вера» с успехом прошел по экранам, было много прессы, меня хвалили. Но мне никогда не хотелось быть актрисой. За роль немой Дурочки в «Андрее Рублеве» я получила «Хрустальную звезду» — приз Парижской киноакадемии. Этим призом, по-моему, Андрей гордился больше, чем я. У него всегда снимались очень хорошие актеры, но международных наград никто не получал. После такого большого перерыва мне хотелось все-таки вернуться к собственной профессии. Решила посоветоваться с Шукшиным. Он работал тогда на Студии Горького, где снимались фильмы для детей, собственно, ради чего я пришла во ВГИК. Вася жил тогда в Свиблово,

купил себе там двухкомнатную квартиру, телефона не было. Я поехала к нему. Вася мне обрадовался, мы давно не виделись. Рассказала, как обстоят дела.

«Ах Ириха, Ириха! — говорил Вася, сердито расхаживая по комнате в больших серых валенках. — Говорил я тебе: ненадежный народ — эти интеллигенты!»

Валенки на полированном паркете выглядели очень смешно. Я не удержалась, спросила: «Вася, а почему ты в валенках?» «Удобно, — пробурчал он, потом рассердился: — Валенки тут ни при чем! Давай думать, как тебя на студию пристроить!»

На первом курсе, как позднее выяснилось, Васю очень смущали мои немецкие имя и фамилия, но, поняв, что я «никакая не иностранка», а свой брат из провинции, стал звать Ирихой или Ирмухой-сеструхой. Забавно, что Ирмухой, кроме него, называл меня только Арсений Александрович. Все книги, которые он мне дарил, надписаны: «Ирмухе». Иногда ласково: «Милой и любимой Ирмухе от старого друга». Иногда шутливо: «Жарко, и кусают мухи, чтобы усмирить их прыть, я решил снохе Ирмухе эту книжку подарить!» А я в ответ писала: «Сноху Ирмуху укусила муха» — и т.д. Я дарила ему книги сказок, он любил сказки...

Вася мне помог: он познакомил меня со Станиславом Иосифовичем Ростозким, который взял меня в свое объединение. Там я сняла все свои фильмы. К сожалению, я пришла на студию в унылые застойные годы. Там сложился свой стереотип детского кино. Мои идеи никого не интересовали. Снимала как все, даже какие-то награды получала.

И вот однажды бегу по коридору студии, я уже снимала свой второй фильм, кто-то мне навстречу: «Ты почему не на худсовете? “Разина” закрывают!» (Шукшин к тому времени написал сценарий о Степане Разине и долго его пробивал.) Я пробралась в аудиторию, где шел худсовет. Все выступавшие хвалят сценарий, и все чувствуют себя неловко,

знают — сценарий в Госкино не пройдет. Наконец встает Шукшин, что-то говорит... Я смотрю на него и словно вижу впервые: на нем элегантный костюм, дорогая рубашка, а лицо нервное, тонкое, интеллигентное... Почти как у Андрея! Трудно говорить о Шукшине отдельно как о писателе, режиссере или актере. Он и то, и другое, и третье, а все вместе — удивительное явление. Несколько лет назад меня пригласили на Алтай на Шукшинские чтения. Сколько же народу пешком шло со всего Алтая на гору Пикет! Эта гора рядом с Васиной деревней Сростки. В самой деревне музей Шукшина, им очень гордятся. На эти чтения в первый раз приехала Васина младшая дочка — Оля. Она была потрясена всем увиденным. В Бийске нас поселили в один номер. Выяснилось, что сама она отца помнила плохо, а из воспоминаний других у нее сложился довольно мрачный образ. Мы проговорили всю ночь. А когда я вспомнила, как однажды в общежитии мы вчетвером, Володя Китайский, Дима Салимов, Вася и я, затеяли вдруг играть в жмурки и переполошили хохотом весь этаж, на котором была их комната, Оля только руками всплескивала: «И это папа! Папа!»

На его похоронах я вся обревелась. На кладбище столкнулись с Андреем, у него тоже глаза были мокрые.

Развелись мы в 70-м году. Я предлагала это сделать раньше, но Андрей просил подождать: ему удобнее было считаться женатым. А тут позвонил, сказал, у Ларисы будет ребенок. Развод тоже был несколько абсурдным. Когда я вошла в зал суда, Андрей вскочил, здороваясь, как всегда, поцеловал меня. Мы сели. Судья смотрит на нас, сердито спрашивает: «Вы разводитесь или передумали?» Мы закивали: мол, разводимся. «Тогда распишитесь». Там, наверное, заранее было все приготовлено. Мы расписались, вышли из суда на улицу, стоим, молчим. Андрей нерешительно: «Может, пойдём в ЦДЛ пообедаем?» Я говорю: «Некогда, мне на студию надо». Увидела такси и побыстрее забралась в машину. Боялась заплакать.

Глава шестая

Недавно у Лени Завальнюка вышел новый сборник стихов. Там строчки:

«Давай с тобой уснем в саду,
Или поплачем, словно в детстве...»

В своих воспоминаниях об Андрее Миша Ромадин записал сон Андрея, который он где-то в семидесятых ему рассказал.

Сон этот, по словам Андрея, повторялся несколько раз: «Мне снится, что я иду вверх по лестнице в каком-то подъезде или внутри какой-то шахты. Внутри лестница, которая вьется вверх до бесконечности. Мне нужно попасть в мою старую квартиру, где мы жили с Иркой, я поднимаюсь, стараясь держаться ближе к стене, потому что лестница все время обламывается... Сон имеет два варианта: или я попадаю в квартиру, или не попадаю. Вариант, когда я все-таки открываю дверь, самый страшный. Я иду по коридору... в торце коридора зеркало... 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, пишет Ромадин, и сказал: «Хорошо бы снять все это!»

В этом весь Тарковский. Нереальная реальность его фильмов. Зеркало — предмет магический. Сколько ликов таится в каждом из нас? И что нам может показать отражение?

29 декабря — двадцать один год, как Андрея не стало. Двадцать один год с того дня, как у нас на «Курском» раздался телефонный звонок и казенный мужской голос попросил позвать Арсения Андреевича, моего сына. Я сказала: «Его нет. Что передать?» «Передать, что вчера в Париже скончался его отец». Я застыла с трубкой в руках...

Андрей Битов *

Об Андрее Тарковском

Поговорим о шестидесятничестве — для общего разогрева... Эти бедные, затоптанные шестидесятники — уже надоело их и топтать. Я подумал, что единственная вещь, которую шестидесятники, может быть, создали — это сфера 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... царила 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.

* Андрей Битов — русский поэт, писатель, публицист.

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 Белле... 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 носят: 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, выпала 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 Годар — 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.

Вначале. «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 Тарковского; 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 каток» 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 насмотрелся Годар 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 ЦДЛ 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 глубинных. 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 славу, 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 только 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 какому-то поводу познакомиться с Грантом Матевосяном: у него был любимый ученик-армянин, и была идея снять фильм по Гранту. С Параджановым какая-то перекличка 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 пингвины 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, котсрый 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 поссорился?» 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 — необыкновенного 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»*.

* Стихотворение впервые опубликовано в кн.: Андрей Битов. Дерево. 1971–1997. — СПб.: Пушкинский фонд, МСМХСVIII. — с. 159.

Памяти Тарковского

Немой размытой фильма 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.

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,

Н о с т а л ь г и я

Смерть так понятна и близка —
Как расстоянье 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 все у него шедевры. Гений — это развитие до самой смерти. (И в ней самой. И после.) Непрерывная линия. Непрерывная.

* Здесь автором добавлена строфа.

Марк Розовский

Летняя ночь. Швеция*

Театр у Никитских ворот
Установочная беседа
перед началом работы над спектаклем
Фрагменты записи

...Было 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

* Советский фильм. 18 июля 1998 г., № 28.

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 — 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 вне-

шняя 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 состарился 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 всесильную власть, которая определяет мораль, экономику этих людей в определенное время, и отсюда — российская община, отсюда — колхозная община, если хотите. То есть когда возникает тира, 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 миросознания, впадаем в нирваны, занимаемся самокопанием, самосовершенствованием, мы вытравляем из себя — себя, а для этого обращаемся к себе через всесильного бога или императора, будь то Мао Цзэдун или Магомет. 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 Западом 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 миросознание 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 прозрело 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 влечет. 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 она (пьеса) меня заряжает, то дальше я, пытаюсь распознать тот или иной материал, начинаю копать 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 впрямую 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 опрокиды-

ваются 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 «Алекサンドре Невском» — «опера днем». Опера имеется в виду как нечто антинатуральное, вампучное, фентези. 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 самоуничтожением, 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 запихивают 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.

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 предостаточно, 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

* Михаил Ромадин — художник. С А. Тарковским работал в фильме «Солярис» в качестве художника-постановщика.

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 еще 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 — засунул согнутые пальцы в рот и стал кусать ногти. Эта дурная привычка поначалу может напугать, но нас, привыкших 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 Иркой, 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 снятся 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 квартиры, 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 квартиру «Горящий элечек» и познакомиться со мной и с 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 кра-

Н о с т а л ь г и я

савца. 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.

Паола Волкова

Над заревом могил заря

Почему Тарковский и Хлебников? Почему они встречаются в теме Дороги и Дома, а не кто-то еще с кем-то другим? — По воле автора этих строк, имеющего основания для подобного сопоставления. Но наше суждение нигде не принято и тем более ни для кого не обязательно.

Хлебников умер в 1922 году, за десять лет до рождения в 1932 году Андрея Тарковского.

Хлебников принадлежит к поколению поэтов рубежа столетий и начал свой литературный путь в «башне» Вячеслава Иванова. Тарковский принадлежит к поколению шестидесятников и начал свой путь в мастерской М. Ромма во ВГИКе, когда институт еще был творческим вузом, а «башней» был воспетый Высоцким Большой Каретный.

Связь между этими временами больше чем разница. Связь видимая — в открытии шестидесятниками всей культуры начала века. Магической музыкой звучали имена Василия Розанова, Андрея Белого, Василия Кандинского, Павла Филонова, Николая Гумилева, Малевича — огромный список Парнаса Серебряного века. Их не просто заново прочитывали и познавали, увлекаясь их трагичес-

кими судьбами, уготованными для них культурной политикой строителей социализма. Их судьбы пронизывали, проникали, таинственно оживали в поколении внуков и правнуков. Их дома и дороги соизмерялись с нашими. До рубежа двух столетий тогда можно было дотянуться рукой, пощупать, пожать встречную руку. Были живы Ахматова, Фальк, Пастернак, Нейгауз.

Усилия целого поколения ушли на восстановление прерванной связи времен. Но это было сторицей вознаграждено творческим толчком огромной силы. Наши духовные учителя ожили после долгой летаргии в новых домах: театрах, выставочных залах, чердачных мансардах и подвальных мастерских. Они рождались вновь через дух богемы, без которой, уверяю вас, искусства не бывает. Не надо только путать распущенность и безделье с богемой, которая есть дом, т. е. духовные связи и среда обитания. Через людей того времени люди оттепели начали помаленьку вспоминать себя. Андрею Арсеньевичу в этом смысле было проще, т. к. его отцом был русский поэт Арсений Александрович Тарковский — последний представитель русского ренессанса начала века. Искомое, как говорится, было дома, но, что, может быть, еще важнее, — внутри.

И еще следует отметить, что кроме искусства для поколения шестидесятников не меньшее значение имело возрождение русской философии XX века, зримое и сущностное постепенное ее обретение. Среди имен русских философов, почти полностью ушедших в эмиграцию, были и те, кто оставался, и один из них — гениальный ученый-философ Владимир Иванович Вернадский.

И вот что интересно. Вернадский не был «чтением» ни Хлебникова, ни Тарковского. Во всяком случае, автору это неизвестно. Хлебников, может быть, и был «чтением» Тарковского, но любимым или значимым поэтом не был. Кроме поэзии отца Андрей Арсеньевич (и это известно) любил Ахматову. И тем не менее связь между тремя назван-

ными именами, принадлежащая философии — поэзии — кинематографу, огромна и актуализирована в понятии Земли и Космоса как Дома, если, повторяем, под домом понимать среду обитания и всяческие связи.

В «Трудах по всеобщей истории» Вернадский писал о «духовном взрыве», который несет в себе личность, «заряженная духовной творческой энергией», но этот «взрыв» не разрушает, а создает новый путь в познании, «мимо которого миллионы людей обычно проходят, его не замечая»

«Всюду и всегда в истории всех наук мы видим, как на протяжении одного, двух, трех поколений одновременно появляются галантливые люди, поднимают на огромную высоту данную область духовной жизни человечества и затем не имеют себе заместителей. Иногда надо долго ждать, чтобы вновь появились равные им умы или равные таланты, иногда они не появляются». Одно-два или три поколения объединяются Вернадским в созидании и общем усилии по отношению к «данной области духовной жизни человечества», так что можно понимать тему Хлебников — Тарковский не как преемственный, но одновременно из разных точек и в разном языке (литература и кинематограф) путь.

Невероятные усилия, трагические усилия художественного сознания и попытка обретения целостности природы — космоса — истории — человека: столбняк художника перед тайной этих связей, образующих дома в доме человеческом, высшем обретении себя в системе этих связей... Разве легко, разве комфортно жить в таком пространстве? Но Владимир Иванович предупредил, что такого толка художники нечастые гости у нас, особенно если они первопроходцы.

Хлебников родился 28 октября 1885 года в стане кочевников, в степи... он родился в устье Волги, там, где она выходит в Каспий, а умер 28 июня 1922 года в деревне

Санталово в верховьях Волги. Он родился в излете пути и умер, поднявшись к истоку. Родившись в стане кочевников, в степи, он никогда не имел дома и семьи в обычном смысле этого слова. По невидимым для посторонних законам он скитался всю жизнь, неожиданно снимался с места и улетал, но неизбежно оказывался, по наблюдению одного из его биографов — Дуганова, там, где надо. Хлебников не имел дома и не нуждался в нем. Не умея сейчас доказать, думаю, что слова Ахматовой в «Поэме без героя» относятся именно к Хлебникову, а не к Маяковскому, или Недоброву, или еще кому-то.

«Существо это странного нрава.
Он не ждет, чтоб подагра и слава
Впопыхах усадили его
В юбилейные пышные кресла,
А несёт по цветущему вереску,
По пустыням свое торжество».

Сейчас «Поэма без героя» исследуется. Известно, что образы поэмы таят не одного героя, а нескольких. В словах Ахматовой о ровеснике Мамврийскому дубу есть переключка с самохарактеристикой Хлебникова:

«Я стар как мир.
Мне восемнадцать лет».

Это очень серьезные слова. Как бы там ни было, но в «Поэме» образ Хлебникова есть в полноте и четкости характеристик. Стоит отдать также должное Вячеславу Иванову, давшему литературное имя поэту Хлебникову — Владимир.

Поэтическое сознание Хлебникова уже до 1916 года рождает термин «будитель» применительно к русским

футуристам. Их эпатажность была в духе времени «сценической маской карнавала» начала XX века, которой они заявили о себе.

«Будетляне» мечтают о создании Общества председателей Земного Шара. И если по социальной номинации вызов Хлебникова — «Я председатель Земного Шара» — кажется самым простым, то поэтически как раз выражает существо той глубокой, прочной интимной связи, которая реально была у него с Миром и Космосом.

Отсюда уникальный поэтический эксперимент создания «всеязыка». Усилия Андрея Тарковского в направлении языка кино также могут быть определены как «всеязык».

Свой дом уже тогда переименовав Земным Шаром, Хлебников соединил человека с планетарным сознанием в XX веке — веке космоса и воздухоплавания, когда в семью древних стихий: воды, огня, земли — воздух вошел не только знаком неба.

Не хотелось бы, чтобы чисто социальную планетарность Маяковского мы спутали с экологической Хлебникова и, добавлю, Тарковского, в отличие от Хлебникова Тарковский хотел быть человеком прочного дома и оседлости. Все его знакомые дома комфортабельны и любимы. Перед самой смертью он собирался в Италии, в местечке Сан-Грегорио, строить собственный дом. Скиталец волею судьбы, он облюбовал место на вершине холма, склоны которого были деревушкой, напоминавшей изображение древних фресок. Старинная башня входила в ансамбль дома-крепости. Дом-крепость, так же как изысканность в одежде, чувство предметности, должен был создать защиту и земное притяжение оседлому скитальцу Беспредельности. Строительство в Сан-Грегорио связано было с мечтой сделать этот дом международным центром исследования духовных проблем современности.

В итоге же все дома, в которых прожиты обе жизни (по эту и по ту сторону границы), стали не более чем

стенами для мемориальных досок. Тарковский, по его словам, очень любил свой фильм «Ностальгия», где его тезка Андрей Горчаков ни разу за весь фильм не снял пальто. «Звезды смотрят в душу с черного неба» — это из поэмы Хлебникова «Труба Гуль-муллы», а из «Каменной бабы»: «Смело смотри большим мотыльком, видящий Млечным Путем». Какая точная наглядность в установлении связей сознания, духовного ясновидения с беспредельностью микро- и макромиров. Из «Зверинца»: «...орел смотрит на небо, потом на лапу». В «Запечатленном времени» читаем: «...область художественного сознания мира напоминает мне огромную систему внутри законченных и замкнутых сфер, не отменяющих друг друга, но дополняющих и обогащающих. Накапливаясь, они организуют особую свехобщую сферу, разрастающуюся в бесконечность». Те же масштабы и природные сопоставления мы видим и в «Солярисе». От капель воды — к благодати водяного омовения, воскрешения, к таинственному деятельному сознанию Мирового океана, который и ведет себя согласно тому, кто вступает с ним в контакт, в сопоставлении Космического и Земного домов.

Ностальгия художника XX века не ограничена домом как местом рождения. Свою национальную принадлежность он несет в себе. Он сам — часть своей культуры и языка, где бы он ни был. Эта общая с Хлебниковым ностальгия высокой человеческой болезни, описанной Вернадским, в ощущении себя не только частью «своего», но и «вселенского» дома. «Привыкший везде на земле искать небо, я и во вздохе заметил и солнце, и месяц, и землю. В нем малые вздохи, как земля, кружились кругом большого». Это сказал Хлебников, но мог бы сказать и Тарковский.

Гулливер-Велимир был раскованнее, естественнее, свободнее Андрея Тарковского. Тарковский не мог «Гос-

поду ночей» сказать «братишка», в нем не было сладостного забвения страха. За пятьдесят лет пропасть сильно приблизилась к нашим ногам. Одна из работ Велимира названа им «Время — мера мира», Тарковского — «Запечатленное время». Поиски единого дома в связях природы, человека, вселенной ведут обоих разными путями к эпической форме повествования, которую у Тарковского можно проследить от «Иванова детства» и «Андрея Рублева» до «Жертвоприношения».

Именно эпическая форма с ее укрупненными метафорическим образами природы, предметов и характеров точнее характеризует его стиль, чем распространенное определение — фрески. Как и Хлебников, он художественно живет в эпическом мире и, что еще важнее, во времени, а точнее, временах, в «сейчас» и в «вечно».

Ведь мир Тарковского, лишаящегося временного дома, одновременно осуществляется через героев и природу в настоящем — ровно столько же, сколько в прошлом и будущем. Тарковский принадлежал к поколению, восстанавливающему через всеобщие связи пути и дома мир нравственной, культурной и природной экологии. Психологическая среда отношений далека поэзии Хлебникова.

И, наконец, последнее замечание короткого очерка — это связь Востока и Запада для России, их взрывная нерасторжимость.

Древняя, породистая дагестанская кровь по линии отца и исконно русская интеллигентность со стороны матери — Марии Ивановны Вишняковой — у Андрея Арсеньевича Тарковского.

«В моих жилах есть армянская кровь (Алабовы), — писал в автобиографии Хлебников, — и кровь запорожцев (Вербицкие), особая порода которых сказалась на том, что Пржевальский, Миклухо-Маклай и другие искатели земель были потомками птенцов Сечи». Какое опреде-

Н о с т а л ь г и я

ление — «искатели земель»! И здесь у обоих проходит молния, соединяющая две стихии.

Оба знали о своей смерти, ибо многое о себе ведали, и обоим умирать было трудно.

«Все́й силой своей гордости и самоуважения я опускал руку на стрелку судьбы, чтобы из положения внутри мышеловки перейти в положение ее плотника» — так выразил Владимир Хлебников усилие одного пути, которое в равной мере относится и к Андрею Тарковскому.

Григорий Померанц *

У дверей замка

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?

* Григорий Померанц — философ, эссеист, культуролог, публицист.

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, — Андрей 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 20 или 30 назад. Большой группе пациентов (более 200) был дан препарат LSD. 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 обна-

женными 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 находят в этой тягомотине.

Между тем Тарковский блуждает вокруг тайны святости и Бога, как господин К. — в романе Кафки «Замок». И после «Соляриса» поиски очистительного покаяния продолжают в «Зеркале». Это прямое продолжение исповеди космонавта о неспособности любить жену, любить мать. Но перелома в «Зеркале» нет. Я нахожу в фильме скорее аналог терзаний 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 мятущегося интеллигента, только жизнеспособнее его; но в их живучести нет нравственного превосходства.

Режиссер не ищет остатки фольклорной почвы, кое-где уцелевшей, сказывается исторический опыт. Фольклорный *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 фильме «Зеркало» нет противостояния интеллигенции и народа. 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 далека от сытой женщины, покупающей серьги, как далек от военрука мальчик, поворачивающийся по команде «кругом!» на 360°, противопоставляя правде войны *свою* детскую правду. В обоих столкновениях с массовым человеком Тарковский на стороне чудака и чудачки.

Я встречался с «Зеркалом» не раз и всегда по-новому. Ассоциативные связи там так тонки, что легко рвутся. Иногда *одна* деталь разрушает восприятие целого. При первом просмотре меня оттолкнула смерть героя от ангины. Показалось, что режиссер слишком жалеет свой двойник. Только 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 доро-

гам 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 выть
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 осязаемого света, тепла и благо-

ухания в холодную осень. До того, что можно взять кисть и краски и писать ангелов «Троицы», писать Спаса и вместить в линии и краски уголь, который чудесным образом начинает гореть в груди зрителя, созерцающего иконы. Удел Сталкера — *тоска* по преображению. Эта же тоска — в итальянском чуде, завещавшем нести, укрывая от ветра, негаснущую 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 не верующих. 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 неопалимой 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,

Н о с т а л ь г и я

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.

И дух собратья до конца готов,
Вот-вот, сейчас... Но нам до откровенья
Недостает 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 транса.

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, глава 1 (страницы в разных изданиях не совпадают).

Н о с т а л ь г и я

«По мере того как церковь утрачивала значение духовной водительницы общества, выдвигалась новая инстанция, на которую перелагался этот долг и которая в лице крупнейших своих представителей этот долг отчетливо сознавала.

Вестник — это тот, кто, будучи вдохновлен 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 несовпадающие. 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 Святое 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, при-

влеченного 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 Govinda (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 пробилося 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 однотомику. 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 веках) 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 бесстрастие 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 угол 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. Бессмертную картину проблеска нарисовал Тютчев:

Н о с т а л ь г и я

«эфирною струею по жилам небо протекло», и сразу затем — падение «в утомительные сны»...

«Мы в небе скоро устаем,
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.

Паола Волкова

«По ком звонит колокол...»

В октябре 2003 года «Ковент Гарден» в Лондоне возродил в семикратном повторении оперу Модеста Мусоргского «Борис Годунов» в честь 20-летней годовщины со дня ее первой постановки в 1983 году Андреем Тарковским. Какое же значение должна была иметь эта опера, чтобы вернуться к ней 20 лет спустя! И немалые деньги затратил на возобновленную постановку «Ковент Гарден».

Тогда, в 1983 году, помощником Тарковского была театральная режиссер Ирина Браун. Обоим повезло. Ирина родилась в России и хорошо знает русский язык. Во время работы над оперой она (представьте этот труд!) записала весь процесс создания оперы на репетициях, в поисках, беседах и, наконец, окончательном, сценическом варианте. Записала не только все реплики и пожелания режиссера Тарковского, но и время исполнения арий, пауз, т. е. хронометрическую кривую, что есть самое главное. Именно воспроизведение темпа, ритма сохранило ту энергетику, которой опера была изначально заряжена. Опера за 20 лет не потеряла ни своего темперамента, ни напряжения. Ирина строго проследила и за тем, чтобы декорации не

были модернизированы, последовательно охраняя всю стилистику от деформации времени. Для Николая Двигубского, художника-сценографа, «Борис Годунов» — вторая совместная работа с Андреем Тарковским. Первой был фильм «Зеркало». Основная декорация на протяжении оперы остается неизменной. Ее смысл раскрывается изобразительными метафорами: вековыми культурными наслоениями, горами «мусора истории», расположенного по обе стороны от боковых кулис, и порталом с подвесным колоколом. По ком и когда звонит колокол на Руси? По ком звонит он в опере Мусоргского? Основное пространство сцены освобождено для сложного сценического действия музыкальной трагедии. Лаконичные детали-метафоры определяют, иногда усиливают мизансцены.

«Борис Годунов» — трагедия. Трижды трагедия. Написанная Пушкиным, Мусоргским, поставленная Тарковским. Трагедия на уровне античной или шекспировской.

Пушкин действительно «наше все». Он основоположник современной прозы, романа (в стихах и прозе), поэм, лирической и философской лирики, исторического романа и исследований. Литература XIX века развила все эти жанры. Но историческую трагедию написал только он.

«Годунов» Пушкина — трагедия в том же смысле, как, например, трагедия о царе Эдипе. Его грех касается не только одного его лично. Он касается истории народа, ввергая безмолвствующую, инертно-беззащитную, бесправную толпу в бедствие, подводя его к последней границе — наступлению смуты. Мы помним из русской истории, что Михаил Романов восходит на престол в результате такой смуты. Смута — время бедствий и унижения, особенно там, где законом правит единовластие. Царь Эдип ищет виновника мора и, обнаруживая его внутри самого себя, себя же и карает. Познавая себя, карая себя, снимает роковое заклятие со страны, которой правит. Там, где нет законов, должна быть совесть монарха. И если где-то в

Угличе зарезан царевич, законный наследник, корона не удержится на голове самозванца. Кровь рождает кровь. Самозванец рождает смуту и самозванца.

«Но кто же он, мой грозный супостат?
Кто на меня? Пустое имя, тень –
Ужели тень сорвет с меня порфиру...»

Сомнение, тревога в душе Годунова. Страх вступить на престол. С этого и начинается трагедия «Борис Годунов». Воротынский:

Ужасное злодейство! Слушай, верно,
Губителя раскаянье тревожит:
Конечно, кровь невинного младенца
Ему ступить мешает на престол,

Шуйский:

Перешагнет! Борис не так-то робок!
Какая честь для нас, для всей Руси!

Окружение царя лицемерно. Шуйский сам примеривается к престолу, а народу все равно. Кто поэффектнее – за того и кричат. И только юродивый Николка, у которого одну копеечку – и ту украли, отказывается молиться за царя-ирода.

Царь: ...Молись за меня, бедный Николка.

Юродивый (*ему вслед*): Нет! Нет, нельзя молиться за царя-ирода – Богородица не велит.

Трагедия о Борисе – история греха и покаяния. Его, Бориса, покаяния. Отрепьевы не раскаиваются. Им никого и ничего не жалко. Борис умирает в покаянии. Самозванца Гришку убивает та же толпа, которая кричала на царство «царевича» Дмитрия – самозванца.

Мусоргский написал оперу, адекватную тексту Пушкина. Он акцентировал главное: Грех–Покаяние–Необратимость трагедии. Но главное — Покаяние.

Нарядные, в вечерних платьях, выпивающие шампанское в буфете «Ковент Гардена» (а это очень дорого), платящие за билет на балконе по 200 фунтов реагировали именно так, как хотели бы авторы оперы и как требует того театр. Гробовое молчание по окончании и почти час (!) (сама участница) шквальных аплодисментов. Аплодисменты — театральная форма понимания и благодарности.

Видимо, нужен все-таки опыт бескорыстных размышлений, чтобы понять, почему Тарковскому необходима была эта постановка.

Мусоргский своим гением сотворил оперный эквивалент Пушкину, усилив основную линию плача и трагедии. Вот Чайковский ни в «Евгении Онегине», ни в «Пиковой даме» даже не приблизился к уровню текста Пушкина. Его оперы «по либретто» или по мотивам, состоящие из всенародно любимых арий. Мусоргский писал либретто сам, он внутренне понимал то, что пишет, глубоко лично. Его музыка рождает образ, пафос исторической трагедии.

А Тарковский? Он единственный, кто из всех наших современников приблизился к пониманию трагического именно в антично-шекспировском смысле. Годунов не только историческая трагедия. Это трагедия «внутреннего человека»*. Внешние события важны, но трагедия случается, только если она внутренняя, как Эдипа или Короля Лира. Она всегда экстремальна по форме и прекрасна, потому что лишена обывательщины. Трагедия дышит, направляется Смертью и Любовью. Подобно бедным детям, ставшим реальной историей, — Ромео и Джульетта. Они

* «Внутренний человек» — определение русского философа Николая Бердяева в противоположность «внешнему», действующему реально и логично.

стали высшей и вечной реальностью, хотя во временной истории их, может быть, вовсе не было или они были другими. Сегодня более чем известно, что Борис не убивал наследственного эпилептика и не лишенного странностей, царевича Дмитрия. Наука защитила Бориса. Но все равно прав Пушкин. Был-то Борис самозванцем. Поэт Пушкин ближе к реальной трагической истории, чем историк со своей юридической историей факта. Ахматова знала, что говорит, когда сказала: «Поэт всегда прав».

Внутреннее переосмысление самого себя, всего — чем и как ты жил, состояние потрясения, покаяния, отказа от всего заблуждения предшествующей жизни. Не потому ли Андрей Арсеньевич так любил «Ностальгию». Постановка «Бориса Годунова» располагается между «Ностальгией» и «Жертвоприношением». Вместе с «Годуновым» он создал великую трагическую трилогию. На острове Готланд он был уже в полосе свободы, необходимой «внутреннему человеку». Таким становится на наших глазах и Александр в своей жертвенной любви и бесстрашном отказе от эгоизма на пути к спасению. К жизни «сначала», но иной, чем была та, в которой он был актером, писателем, отцом. Нить от пушкинского «Годунова» к «Александру» Тарковского протянута через тему сына, Отца и сына. Предсмертный монолог умирающего Бориса обращен к сыну Федору, к своему наследнику, к будущему.

«Умираю,
Обнимемся, прощай, мой сын,
Ты царствовать начнешь... О Боже, Боже!
Сейчас явлюсь перед тобой — и душу
Мне некогда очистить покаяньем».

Слова Годунова, обращенные к Федору, — завет стать человеком, вочеловечиться, быть справедливым, честным, праведно жить и править.

П о с т а л ь г и я

Тарковского перед смертью тревожило будущее, и он обращался через Александра к Малышу с притчей о «мертвом и живом», о внутреннем ежедневном усилии. Увы! Не очень-то все оптимистично. Федор был убит, Карделия умирает на руках Лира. На то она и трагедия. Может быть, дело не в том, чтобы кого-то научить впрок. Свой путь проходит каждый и до конца. Царь Эдип прозревает в слепоте. Не свет глаз, но внутреннее прозрение. Поступок, направленный на себя. Повенчанность с любовью и смертью. Кульминация трагедии, ее пафос в готовности, в «молении о Чаше», а не в нравоучении. Удел высоких душ. Пушкин написал слова: «С отвращением читая жизнь свою». Примерно такие же слова написал о себе Микеланджело.

Сегодня не время трагедий, но фарсов. Трагедий никто не пишет и не может ставить. Конец европейской трагедии. Не есть ли это свидетельство отсутствия высшего усилия зрячих душ, а тем самым и бездны падения?

Вот почему на «Бориса Годунова» билеты нельзя было купить, а слезы лились, и ты этого сам не замечал, и зал долго аплодировал стоя. Молча.

Колокол в финале оперы звонит, возможно, и по тем, кому неведом высокий пафос внутренней, или, иначе говоря, исторической судьбы. Эпохе, обреченной на циничное прозябание и самодовольство.

Александр Мишарин

О друге и соавторе*

Уже прошло более двадцати лет, как тебя не стало, а я все никак не решусь написать о тебе. Сначала просто не верилось, что ты умер — ты там далеко, за границей... Ты часто снишься мне, и в моих снах ты по-прежнему живой. То хвастаешься новой летней ковбоечкой, то просто смеешься, открывая мне входную дверь... Все это еще там, на старой квартире напротив Курского вокзала...

Больным, немощным ты мне не снишься — я не видел тебя последние четыре года твоей жизни. Мы расстались с тобой в Риме летом 1982 года. А познакомились в 62-м...

Те же двадцать лет, только живой, родной, дружеской близости. Она — яркая, молодая, открытая жизнь — по-прежнему жива в моей душе. Ты никогда не умрешь для меня — самый близкий, великий, родной мне человек. Она — наша совместная жизнь — вплела в себя так много — разговоров, споров, ссор, совместной работы, обид

* Александр Мишарин в соавторстве с А. Тарковским написал киносценарий к фильму «Зеркало».

Н о с т а л ь г и я

друг на друга, примирений, недопонимания и в то же время безмерной, животворящей радости самого бытия, божественных поисков и откровений.

Их так не хватает мне! Так не хватает Тебя, нашего содружества, когда мы отдалялись, обижали друг друга... а потом с такой же яростью мирились, обнимались, смеялись друг над другом... И все становилось по-прежнему...

Поэтому я не хочу думать о тебе в гробу... Не хочу даже представить тебя на похоронах... Ты для меня остался сияющим, молодым, светящимся добротой и открытостью в те последние четыре дня моего пребывания в Риме — на Вилле Боргезе, в Соборе святого Петра, вечером в каком-то ресторане, где ты угощал меня и двух наших спутниц — Лору Гуэрру и Вику Токареву — вкуснейшим мясом бычков, которые еще в полдень бегали по лужайке.

Помню, как в день моего отлета ты все совал мне деньги: «Купи выпивку в дьюти-фри». Их оказалось так много — ты вывернул все карманы! — что мы всей туристской группой купили два баула самой дорогой (тогда еще непривычной для нас) выпивки и упились за время полета до Москвы.

Я помню твои растерянные, детские глаза, которыми ты смотрел мне вслед, и все не уходил, хотя знал, что опаздываешь на важные переговоры...

И что-то кричал мне вслед, что я уже не мог расслышать!

Поэтому мне сейчас страшно начинать эти страницы... Я боюсь потерять тебя за рассказом о тебе... Написанное ведь становится другой реальностью и невольно встанет между живой памятью и живой твоей жизнью. Оно станет третьим. Между твоей жизнью, моей жизнью и этими строчками!

Но будь что будет, я слишком долго молчал... и много ли мне осталось? Может, уже скоро нас ожидает и новая встреча...

Весной шестьдесят второго года я с родителями должен был переезжать в новую квартиру в Измайлово. Я прощался со старым домом в Малом Казенном переулке, куда меня привезли из роддома и где прошли все мои двадцать два года. Однажды вечером, гуляя по своему тенистому переулку, я обратил внимание на незнакомого молодого человека, входящего в наш подъезд. Он был небольшого роста, ладный, какой-то весь подобранный, с внимательным, острым взглядом. На нем были роскошные по тем временам джинсы, пушистый черный джемпер, а его руки были заняты двумя загруженными сумками. Он заметил мой внимательный взгляд и из вежливости чуть кивнул.

Я спросил у соседей, что это за новый жилец в нашем доме.

— А, этот-то... Комнату с семьей снимают. В двенадцатой квартире на третьем этаже.

Потом я еще несколько раз видел этого незнакомца, и мы быстро кивали друг другу и расходились... Мне больше всего запомнилось его острое, с резкими скулами, какое-то чуть хищное лицо, с такими же пронзительными глазами — то ли волка, то ли рыси.

Вскоре я уехал с Малого Казенного переулка, но лицо это — значительное, вся его подобранная, ладная фигура запомнились мне.

Этим же летом я закончил Высшие сценарные курсы и уехал с друзьями в Гагры. Они были тоже кинематографистами, заканчивали ВГИК — было легко, весело, бесшабашно, как только бывает на самом пороге большой и обязательно славной жизни. Говорили часто ночи напролет. Друзья очень хвалили новый фильм «Иваново детство», который я не видел, и называли имя режиссера — Андрей Тарковский. Мне оно ничего не говорило. Потом я про-

читал в «Известиях» статью Константина Симонова, в которой была дана почти восторженная оценка фильма, а главное, предрекалось большое будущее его режиссеру...

Вскоре пришло известие, что на Венецианском фестивале «Иваново детство» разделило главный приз «Золотой лев» с фильмом «Семейная хроника» Валерио Дзурлини. Для тех лет это было что-то невероятное... Триумф! Мировая слава... Венец мечтаний всех нас, молодых кинематографистов, только входящих в Искусство в начале шестидесятых годов.

Вернувшись в Москву, я на следующее же утро побежал к ближайшей киноафише посмотреть, где же идет «Иваново детство». К моему удивлению, я с трудом нашел три-четыре кинотеатра и то на окраине, где показывался этот фильм, к тому же были только утренние сеансы...

Некоторое время я старался смотреть фильм отстраненно, стараясь не поддаваться непосредственным ощущениям: «Что же в нем такого особенного? Почему именно он... Почему?»

Я не заметил того момента, когда меня начал бить озноб!

Какая-то высокая тревожность царила на экране... Дело было не только в сюжете, не только в истории мальчика... Во всем повествовании, в каждом кадре была магия поиска гармонии мира среди крови и грязи войны...

Режиссер как бы нащупывал и осторожно, но все настойчивее вливал в зрителя властную силу изначальной и непобедимой красоты и совершенства мира. Перед ней была бессильна даже война... Он увлекал тебя куда-то в изначальный мир жизни. Где речные утренние туманы... бегущие дети... кони в предутреннем тумане... прекрасное лицо матери... животворящая вода старого колодца...

Я вышел из кинотеатра и ослеп от осеннего солнца. У меня чуть кружилась голова, и чувство глубокого счастья наполняло все мое существо. Я не знал, как назвать

такое состояние — пароксизмом от встречи с прекрасным? Ожиданием огромной жизни?.. Почему-то именно моей. Нет, я был в здравом уме, и не все в фильме мне одинаково понравилось, но главное было в другом — я реально увидел, что может сделать человек моего... Моего... поколения. И, значит смогу и я.

Сделав несколько шагов по аллее, я вдруг тихо, но вслух, неожиданно, но убежденно произнес: «Этот человек будет моим другом!»

Впечатление от «Иванова детства» не отпускало меня ни на минуту. Решение стать другом кинорежиссера показалось мне несколько нереальным — я даже не знал, как он выглядит...

И вдруг чудо: на следующий день раздался звонок моего приятеля, молодого поэта Вальки Тура: «Приходи, старик, ко мне. К пяти соберемся. Будет Людка Максакова. Еще кое-кто... — И вдруг совершенно неожиданно: Андрей Тарковский обещал прийти».

Я опешил — Валька Тур никогда не приглашал меня в гости, — кстати, и потом никогда в жизни я не был у него дома.

Ровно в пять я был в большой квартире Туров на улице Горького... Валька был тогда очаровательным, талантливым, остроумным московским плейбоем. Добрым, легким на шутку, полным бесконечных историй, где трудно было понять, где правда, а где выдумка...

Появилась очень красивая Люда Максакова, имя которой уже гремело в Москве... Появились еще какие-то знакомые молодые ребята — все уже знаменитые или подающие большие надежды.

Мы с моим другом и однокурсником (рано умершим) Андреем Вейцлером также значились в ряду «подающих большие надежды».

Первая наша пьеса была поставлена в Малом театре. В те дни с успехом шла и вторая пьеса «Гамлет из квартиры

№ 13» в Театре им. Ленинского комсомола с Михаилом Державиным в главной роли А третья была принята к постановке самим Н.П. Охлопковым.

Но, конечно, имя Андрея Тарковского, на которого собрались все, резко выделялось среди нас. Наши успехи были как бы «доморощенные», а у него первая картина и сразу — мировая слава. Да и уровень фильма говорил, что он уже мастер, а мы пока... так, подмастерья.

Открылась дверь, и Валя Тур ввел нового гостя...

Бог мой! Я узнал в Андрее Тарковском того самого соседа по Малому Казенному переулку, который у нас в доме снимал квартиру...

Он довольно сухо со всеми поздоровался, сел в кресло и отказался от предложенной ему рюмки водки.

— Я уже третий день не пью! — криво усмехнувшись, сказал он. — Завязал!

В доме было уже шумно, что никто не обратил внимания на его слова. Сначала Андрей держался как-то скованно, незаметно, хотя его присутствие сразу почувствовалось в доме...

Но вскоре Тарковский, поморщившись, попросил налить ему рюмку водки и произнес всем собравшимся какой-то ободряющий, остроумный тост. Искренне рассмеялся в конце. Некоторая напряженность спала, Андрея окружили, и я увидел другого Тарковского — вчерашнего «стилягу», нищего завсегдатая «Мюзик-холла», столичного, интеллигентного мальчика...

И в этот момент мне подумалось, что Иван из его фильма — это очень личный герой Тарковского, глубоко спрятанный в его душе образ, мечта о счастливом, бесстрадальном детстве... Что он, так же как Иван, отдает это гармоничное начало только в сны, в творчество, в позывные судьбы. А на поверхности, в жизни, он так же ожесточен, замкнут... Он как стрела, направленная на достижение цели.

Что-то очень сильное и неисправимое переехало через его жизнь, и поэтому он столь колюч, неприступен и нервен в быту.

...Гулянка как-то сама собой, как часто бывало в то время, перебазировалась в ресторан Дома актера. Народу за столом все прибавлялось, кто-то подходил, кто-то присаживался... Все были «свои» — ВТОВские...

Улучив момент, я с горячностью рассказал Андрею о своем впечатлении от его фильма. Помню только, как посерьезнело его лицо и как остановились его глаза на моем лице. Он много пил, много говорил и несколько раз обращался ко мне как к своему товарищу... Мы о чем-то долго разговаривали, он меня с кем-то знакомил...

Конца вечера я не помню... Только ночью, уже дома, я проснулся и увидел, что на соседнем диване на подушке чье-то показавшееся мне совершенно незнакомым лицо.

И я заснул дальше.

Когда я встал около десяти часов утра, то увидел в нашей малюсенькой кухне горячо разговаривавших между собой Андрея и моего отца.

О чем они могли разговаривать — да еще так заинтересованно! — два таких разных человека? Мой отец, которому было за семьдесят пять, коммунист с дореволюционным стажем — и представитель новой волны мирового кинематографа?!

Когда я пошел проводить Андрея до метро, я спросил его, как ему понравился мой отец.

— Замечательный человек. Он на кухне завтраком меня угощал...

— О чем же вы говорили?

— Обо всем, — пожал плечами Андрей и прекратил эту тему.

— Он хотя бы понимает, чем ты занимаешься?

Андрей пожал плечами и только добавил:

— Мой отец мало с нами жил. — Снова замолчал, задумавшись: — Мы о жизни говорили... Обо всей жизни!

Потом он как-то рассказал, что у него родился сын — Арсений, что жена с ним у матери в Казани и сейчас он живет один... Что вместе с Андроном Кончаловским они написали сценарий двухсерийного фильма об Андрее Рублеве, но пока его не разрешают...

— Ничего, прорвемся! — улыбнулся он задорно и на прощание дал свой домашний телефон. — Ты звони, не пропадай... Увидимся еще как-нибудь...

Я видел, как он вбежал на открытую платформу станции «Измайловский парк» и стоял, задумавшись. Он уже забыл обо мне. А я все смотрел на его ладную, одинокую фигурку, погруженную в задумчивость, и мне было почему-то пронзительно жаль его.

Мне почему-то стало ясно, что, несмотря ни на что, он очень одинок, и это чувство не покидало меня все последующие двадцать лет нашей дружбы.

Итак, выждав для приличия неделю, я набрал номер его телефона. Сначала он не узнал меня, потом долго извинялся... Я попросил у него почитать сценарий «Андрея Рублева», он сначала замялся, потом назначил на следующий день встречу в кафе «Националь».

Когда мы пришли в кафе, сразу же около Андрея скопилась куча людей, кто присаживался рядом, кто только здоровался и проходил мимо, но, как я понял, Андрей Тарковский — здесь фигура известная, завсегда и всеобщая гордость. Потом Андрей познакомил меня со степенным, обязательным Вадимом Юсовым, оператором «Иванова детства», с кем-то еще... Мелькнул Андрон Кончаловский, тогда еще очень полный, громоздкий и очень серьезно относящийся к себе.

Глава шестая

Андрей был в хорошем настроении, улыбался, расцеловывался направо и налево, но к концу вечера он помрачнел, замкнулся.

— Что с тобой? — спросил я его.

— Надоело все... работать давно пора...

Когда мы возвращались домой, я понял, что Тарковский был по-настоящему встревожен. «Золотой лев» был весной, а сейчас уже глубокая осень. Ясности с «Рублевым» никакой нет. Сценарий послали читать в ЦК... Деньги от премиальных и постановочных кончились, на днях приезжает жена из Казани, а потом надо и сына брать...

— И сколько это продлится... — он резко передернул плечами. — Одному богу известно... Ну ладно... Прощай. Ты звони... Хотя я ведь некоторое время буду без телефона. Мне квартиру дали. Недалеко от старой. Напротив Курского вокзала. Дай-ка мне твой телефон, я сам тебе позвоню.

Мы расстались, и я понял, что теперь надолго не увижу Андрея.

«Когда он еще позвонит?» Правда, у меня на руках был киносценарий «Андрея Рублева» — может, он ему скоро понадобится?

Довольно долгое время мы не виделись. Мне было звонить некуда, а Андрею было явно не до меня. Но наконец-то раздался его звонок, и мы встретились в том же кафе «Националь».

Он спросил, как мне понравился сценарий, я как мог начал хвалить его, но чувствовал, что Андрею это было неинтересно. Он отводил глаза, покусывал ногти на пальцах — это была его обычная привычка, сохранившаяся на всю жизнь! — кивал головой, чуть кривился, когда я уже очень поднимал планку оценки...

На этот раз мы сидели вдвоем, он никого не усаживал за наш столик и вообще был не слишком приветлив к подходящим...

— Все это, конечно, хорошо, — вдруг, изобразив гримасу, как при зубной боли, сказал Андрей. — Но все это уже вчерашнее!

— Ты что, не хочешь снимать «Рублева»?

— Хочу, хочу... — начал отнекиваться он. — Но сценарию уже почти три года. Я уже о другом думаю...

И тут же перешел на другую тему. Начал расспрашивать меня, что я сейчас делаю... Но это было, просто чтобы перевести разговор. Мы тогда вместе с моим соавтором Андреем Вейцлером ставили свою пьесу «Опасная тишина» в Театре им. Маяковского. Я коротко рассказал ему о ренетициях, рассказал что-то смешное о театре, об Н.П. Охлопкове, который исключительно хорошо относился к нам и назначил на пьесу лучших актеров — С. Немоляеву, А. Ромашина, Александра и Евгения Лазаревых, замечательных стариков — Анну Яковлевну Москалеву и Сергея Степановича Князева. Мне, как театральному человеку, наверное, удалось смешно и образно рассказывать о театре, и Андрею стало весело.

— Вы — молодцы! В двадцать два года, а уже третью пьесу в Москве ставите. Семьи кормите... — сказал Тарковский с искренним уважением. — А у меня всего один фильм! — шутливо, но без горечи добавил он.

— Один! Но зато какой... — возразил я ему.

— Так может и остаться — один! Все бывает... — пожал плечами Андрей, и я понял, как его волнует судьба «Андрея Рублева».

В тот вечер мы сидели в кафе долго, почти до закрытия. Пошли к метро, на ходу договаривая нашу беседу, начатую в кафе. Тарковского привлекала тогда экзотика, что-то за пределами тогдашнего советского кинематографа. Он рассказывал какие-то сюжеты — все с какой-то

необычной, экзотической судьбой героев... Я отмалчивался, отнекивался...

— Сюжет — это, по-моему, сама жизнь... — наконец ответил ему я с явным несогласием. — И чем глубже ты в нее врезываешься, тем глубже и непредсказуемее сюжет!

Он быстро посмотрел на меня и замолк. В пути мы начали почему-то вспоминать, сколько раз каждый из нас был в Третьяковке. И решили на память пройтись по тогдашней экспозиции русской живописи.

Начали мы весело, смеясь и подтрунивая друг над другом, но довольно скоро оба поняли, что мы достойные соперники. Начали с Рокотова и Андропова, с Левицкого и Флавицкого.

— А слева от Флавицкого чья картина?

— «Солдат» Шредера!

Так мы мысленно проходили залу за залой, мимо Крамского и Перова, Репина и Сурикова, Го и передвижников. Мы давно уже вышли на станции «Курская» и, сидя на ступеньках в теплой, ранней ночи, с азартом и удовольствием продолжали бродить по залам вечной Третьяковки, стараясь ни в чем не уступать друг другу.

Наконец Тарковский, прищурившись, решил нанести мне последний удар, будучи уверен, что я не знаю.

— Ну хорошо, спускаемся по лестнице на первый этаж. Справа во всю стену — «Демон», а слева небольшая такая картина...

— «Жемчужина», — в один голос выкрикнули мы оба разом!

Тарковский от чего-то сиял, даже одобрительно обнял меня, как ученика, сдавшего труднейший экзамен.

— Запиши мой новый адрес. И приходи завтра. Часиков в пять!

Мы слышали, как за нашей спиной закрываются на ночь тяжелые двери метрополитена...

Потом наступило радостное, благотворное время. Андрей с приехавшей из Казани женой Ирой обставляли, обживали новую, первую в их жизни квартиру. Что-то покупали – раскладушку, ковер, книги, какую-то посуду... Но денег не было, и вскоре пришлось довольствоваться малым – кто что подарит. Помню, как Андрей очень обрадовался подаренной мной старой кровати, которой в нашей новой квартире в Измайлово не нашлось места...

Сначала на ней спала Ира, потом их сын Сенька, потом ее передали в семью сестры Андрея – Марины, так что все молодое поколение Тарковских спало и росло на этой действительно очень удобной и красивой кровати...

Это время помнится мне как время надежд, молодого оптимизма, бесконечных разговоров на новой, светлой кухне... И какой-то взрывной, радостной, почти юношеской энергии Андрея. Словно эта квартира придала ему уверенности в себе, дарила чувство своего места, прикрытой спины. Телефона там еще не поставили и часто приносили телеграммы из ЦК с приглашением прийти в отдел культуры к Георгию Ивановичу Куницыну. Мы с Ирой сидели и ждали его возвращения.

Он приходил какой-то растерянный, задумчивый, злился на наши прямые вопросы. Потом, минут через пятнадцать, начинал сам подробно, как бы проверяя себя и вспоминая по частям весь разговор, рассказывать: «Нет, “Рублева” пока не разрешают... Но вроде и не запрещают. Куницыну сценарий явно нравится... Я ему подробно рассказывал некоторые сцены, как собираюсь снимать... Поэтому так долго и разговаривали...»

Иногда казалось, что фильм вот-вот будет запущен... Но снова телеграмма, снова поездка в ЦК, новый разговор, и снова все непонятно...

«Кто-то явно мне ставит подножку! – вскакивал с табуретки Андрей. – Но кто? Понять бы...»

Но надежда была велика, и через полчаса он словно забывал обо всем этом и разговор перескакивал на что-нибудь другое...

А время шло... Иногда Андрей убегал к кому-нибудь из знакомых в гости. Тогда он дружил с Алешей Гастевым — историком, философом, были и другие знакомые. Но, как я уже понял, близких друзей у него было совсем немного. С Андроном они уже почти разошлись, тем более тот уехал в Киргизию снимать своего «Первого учителя». Он всегда рад был видеть Славу Овчинникова — талантливейшего композитора, который писал музыку к «Иванову детству» (а потом к «Войне и миру» и к «Андрею Рублеву»), но тот был настоящим трудоголиком и редко отрывался от рояля. Потом я узнаю других его приятелей и друзей... Но это будет потом.

А пока, вспоминая то время, у меня перед глазами встает короткое, как вспышка, воспоминание... Узенький, солнечный Барышевский переулок: я вижу идущих почти посередине улицы Иру и Андрея... Они держат, как бы перетягивая друг к другу, большую синюю спортивную сумку, полную белья... Смотрят друг на друга, чему-то смеясь и никого больше не замечая на всем белом свете. И оба такие юные, такие счастливые, что они вместе... Счастливые оттого, что еще все возможно... Я, незамеченный ими, не стал окликать их, а только повернулся и долго смотрел им вслед, пока они не завернули в прачечную.

Ира Тарковская была тогда в самом расцвете своего женского очарования... Вернувшись из Казани несколько располневшей и измученной после родов, она быстро пришла в форму — похудела, оправилась и стала просто прелестной молодой женщиной. Высокая, стройная, с легкими светлыми волосами, с серо-голубыми большими глазами, с очаровательной улыбкой и ямочками на щеках, она была естественна, по-умному проста, образованна, хотя все это она как бы микшировала при людях. Тогда

она имела огромное влияние на мужа. Они были сокурсниками, и Андрей оставался для нее не взлетевшей на европейский небосклон «звездой первой величины», а простым, очень понятным... И что главное — очень любимым человеком. Иногда она решительно возражала ему в житейских и творческих вопросах, иногда называла его идеи завиральными (впрочем, они такими и были), но так же горячо поддерживала его в главном — в его цельности в творческой целеустремленности.

Я никогда не помню, чтобы она жаловалась на какие-нибудь денежные или бытовые неурядицы, считая все трудности нормальным, естественным явлением жизни. Сам Андрей гораздо больше переживал из-за своего непонятного положения — больше года без зарплаты, дом пуст, перспективы неясны...

Мне тоже было легко общаться с Ирмой Рауш (таковы ее настоящие имя и фамилия), мы быстро перешли на «ты». Она тогда плохо выговаривала букву «р», и я в шутку издевался над ней: «Скажи слово “Риорита“!!»

После неудачной попытки она смеялась и говорила: «Да ну тебя!»

У нее было своеобразное образное мышление, очень далекое от андреевского. Она жила как бы в себе — в своем замкнутом мире. Но этот ее собственный мир был добр, полон каких-то невероятных предчувствий, сказаний, чудесных историй, небывалых фантазий... она была, конечно, прирожденный детский кинорежиссер... Или сказочник... Или человек, живущий среди древних мифов, преданий...

Я навсегда запомнил ее широко открытые, удивленные глаза, когда она была поглощена какой-нибудь необыкновенной историей. И в то же время у нее был почти безукоризненный художественный вкус — даже на то, что было внутренне далеко от нее. Она могла принять и понять сюжеты, замыслы, вроде бы противоречащие ее собственной сущности...

Частенько, в ожидании Андрея, мы сидели вдвоем на их кухне, и она много мне рассказывала — про свое детство, про школу, которую не любила, про своего отца — поволжского немца, очевидно, очень способного и необыкновенного человека...

Мы довольно быстро подружились, но это была другая дружба, чем была у меня с Андреем. Ира была гораздо более одинока, чем Тарковский, и, наверное, поэтому она больше ценила наши отношения.

Из желания сделать ей что-то приятное и произошел конфуз — первая наша ссора с Андреем.

В день рождения Иры, в конце апреля, я зашел в цветочный магазин в Измайлово и увидел там удивительную по красоте (никогда в жизни я не видел ничего подобного!) небольшую корзину цветов — из молодых белоснежных калл и почти черных разнокалиберных роз... От этого великолепия нельзя было оторвать глаз!

Я купил букет и преподнес его Ире: она просто расцвела от такого подарка, поставила цветы на видное место. И тут вернулся Андрей...

— Это что такое?! Как ты посмел моей жене преподнести такую корзину цветов?..

Его лицо буквально перекосило от ярости.

Мы вдвоем с Ирой начали его успокаивать: «Ну что тут такого?» Но Андрей был неумолим — его буквально трясло. Ира же твердо стояла на своем: «Это подарок мне. И цветы просто фантастические! Я очень... очень Саше благодарна!»

Она подошла ко мне и демонстративно чмокнула меня в покрасневшую щеку!

— А тебе не нравится, Андрей?

Андрей встал, обошел несколько раз вокруг корзины, погрыз ноготь правого пальца, дернул плечами раз-другой, потом поднял брови в недоумении, снова посмотрел на цветы и вдруг выпалил:

— Это я должен был тебе ее подарить... А не Сашка!
Да... Глубоки, оказывается, корни шамхалов Тарковских!
Больше я цветов Ирке Тарковской никогда в жизни не дарил. А ну их к лешему!

А потом пришла беда... Сначала встреча Н.С. Хрущева с художниками в Манеже, потом вскоре первое собрание членов Политбюро и правительства с интеллигенцией, дальше вторая... Тут же была образована Идеологическая комиссия ЦК КПСС во главе с Л.Ф. Ильичевым. И пошла «писать губерния»...

«Формалистов, идеологических диверсантов, политических двурушников» искали во всех областях литературы и искусства, от театра до архитектуры, от кинематографа до прикладного искусства... Составлялись черные списки, на многих именах поставили большой жирный крест... Кто-то заболел, кто-то ждал арестов — от Сталина было совсем недалеко...

Наш приятель — редактор из Министерства культуры — сказал нам с А. Вейцлером: «Теперь минимум год мы даже авансовый договор не можем с вами заключить!»

Все идущие наши с Андреем Вейцлером пьесы были сняты, репетирующиеся постановки закрыты за один день. Из преуспевающих, известных драматургов мы стали нищими и гонимыми...

Единственным, кто не испугался всего этого бардака, оказался наш старый друг Н.П. Охлопков. Как-то сумеречным осенним днем мы встретили его — огромного, барственного, в бобровой шапке — около театра. Поздоровались довольно вяло.

— Ну что такие кислые? — наклонился он к нам. — Что — денег нет?

Мы пожали плечами. Он хитро улыбнулся — словно не он сам снял месяц назад наш премьерный спектакль!

Глава шестая

— Идите в литературную часть и оставьте мне заявку, а я в два часа ее подпишу, и вы тут же получите аванс!

— Какую заявку? О чем? — наши физиономии остались недоуменно кислыми.

— Напишите одну фразу: «Это будет пьеса... о советских людях» — и подписи!

Он хитро улыбнулся нам и прошествовал в театр.

Мы посмотрели друг на друга... Пожали плечами. Зашли в литературную часть и написали заявку из одного предложения. В два часа мы уже получили аванс...

Пьесы мы так никогда и не написали. Аванс никто с нас назад так и не потребовал...

Тарковский был на встречах интеллигенции с правительством. Возвращался поздно, ничего не рассказывал. Впрямую его как бы не критиковали, но весь тон, вся атмосфера конца хрущевской оттепели не обещала для него ничего хорошего.

Прекратились телеграммы из ЦК. Там было не до него...

Вскоре у него в квартире поставили телефон, но тот молчал.

Мы, теперь свободные от каких-либо дел, виделись практически каждый день. Над всеми нами как будто нависла тяжелая грозовая туча, и, что будет дальше, было абсолютно неизвестно.

Полгода стояла абсолютная тишина. Власти, проведя кампанию, казалось, сами не знали, что делать. Сделали ряд новых назначений на ключевые фигуры... Генеральным редактором «Мосфильма» был назначен бывший следователь по особым поручениям Л.Р. Шейнин, что позволило одному из остроумцев сказать: «Каждый переходит на новую работу со своим чином». Пovyлезли на высокие кресла и другие одиозные фигуры.

Запускались только пропагандистские, низкопробные сценарии, возникли странные фигуры из бывших ассистентов режиссеров, просто проходимцев...

Андрей Тарковский целыми днями лежал на раскладушке в халате и читал... Это была «Война и мир»... Он словно бы искал в великом романе силу для будущего. Он был неожиданно спокоен, очень доброжелателен, — казалось, все вокруг не касалось его...

Именно за эти полгода мы особо сблизились с ним. Почему-то у всех нас, троих, было прекрасное настроение, или только так казалось. Словно гроза уже прошла, худшее позади... А может быть, мы были просто очень молоды и сама жизнь дарила нам уверенность в лучшем. Была даже какая-то спортивная злость: «Мы все равно победим!»

Мы много говорили о Толстом, об этой загадочной фигуре в русской культуре, поразительной, как бы воплощающей в себе весь русский мир. Андрей знал, что С. Бондарчук собирается ставить картину по великому роману, и я чувствовал, что он сам не прочь сделать фильм по «Войне и миру». Но впрямую он этого не говорил...

Эти «вымороченные» полгода мы провели в беседах об искусстве в самом широком смысле этого слова. Андрей много рассказывал о своем детстве... Об отце, читал его стихи... Вообще много стихов звучало за это время в их квартире. Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Гумилев, Цветаева, Анненский, Ходасевич, Мария Петровых... И снова Арсений Тарковский... В те дни прошел первый, скромный вечер Арсения Александровича в Малом зале ЦДЛ. Мы с Андреем Вейцлером, тоже в душе поэтом, блестящим знатоком поэзии, сидели не шелохнувшись. Успех был огромный... Арсений Александрович был необыкновенно взволнован и всех благодарил. Андрей подвел меня с А. Вейцлером к отцу и познакомил нас. Арсений Александрович был трогательно мил с нами, всегда с радостью дарил потом выходящие сборники своих стихов или переводов.

После этого вечера мне многое открылось в Андрее нового, ранее для меня непонятного... И еще то, как он любит своего отца, как он гордится им... И как переживает, что его так долго не было с ним рядом...

Весь следующий день мы обсуждали прошедший вечер, и Андрей много и проникновенно читал отцовские стихи.

— Тебе они действительно нравятся? Точно? Ты не кривишь душой? — пытливо заглядывая в глаза, все спрашивал и спрашивал меня Андрей.

В тот день мы с ним словно перешли еще на один рубеж... Рубеж душевной близости и доверия.

Я видел, что Тарковскому было интересно разговаривать со мной. Довольно начитанный, а вернее, «довольно нахватанный» в разных сферах мальчик был и сообразителен и восприимчив... Наверное, я знал не меньше Андрея, а читал — скопом — без разбора...

Но была огромная разница в том, как он и как я понимали все прочитанное. Он никогда не учил меня, он делился своим видением прочитанного. Он был как бы внутри происходящего, а я вовне... У него была какая-то магическая способность «присваивать», делать своими героев, и время, и пейзаж, и самые потаенные мысли автора произведения. Озаренный идеей, он мгновенно преображался, вскакивал, начинал ходить по кухне, периодически выкрикивая какие-то предложения уже изнутри происходившего... То, что было для меня только страницами, вдруг буквально оживало в мельчайших подробностях, уточнялось, добавлялось, догадывалось и становилось более живым, более реальным, чем та кухонька, в которой мы говорили о Толстом или Прусте, о Томасе Манне или о «Мастере и Маргарите»...

Андрей буквально фонтанировал этой второй, его собственной реальностью, которая потом могла быть и фильмом, и спектаклем... Или вообще другим, но родившимся из прочитанного текстом. Но, конечно же, он был

кинорежиссером... Он видел, видел (и я вместе с ним) будущий фильм... Другую — необязательно кинематографическую! — но реальность.

Эти импровизации, этот выброс творческой созидательной фантазии мог длиться и час и полтора... Он как бы заводился сам от себя, и воображаемая жизнь становилась все конкретнее — до проезжавшей мимо пролетки, до большого валуна у ворот монастыря, обвитого зеленой ряской ближнего пруда, до слегка приподнявшей подол девушки, перепрыгивающей через лужу (то были «Соборяне» Лескова)...

Наконец он останавливался — всегда как бы споткнувшись — и отстраненно смотрел на меня, чуть виновато улыбаясь.

Через какое-то время я невольно стал поддакивать ему, как бы пускаясь не в соревнование, а в уточнение его картины. Он подхватывал мою подсказку и говорил дальше, все увереннее и шире.

(Сколько же фильмов мог бы сделать Андрей Тарковский, если бы его судьба сложилась иначе?!)

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

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

Прошло пару месяцев, и Андрей сам заговорил о Манне.

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

С тех пор Томас Манн — особенно его «Волшебная гора» и «Левекюн», стали любимыми книгами Андрея. Много позже мы не раз подавали заявки в Госкино, чтобы нам разрешили экранизировать хотя бы одну из этих книг. Но, как десяток других заявок, они были отвергнуты.

Но это было много лет позже...

Потекли долгие месяцы неопределенности... Правда, молодость брала свое — надежда не оставляла нас.

За это время я перезнакомил Тарковских со своими друзьями — художником Алексеем Шмариновым и его женой Мариной, с поэтом Леонидом Завальнюком и Натальей Бухштаб, будущей женой поэта, с сестрами Арбузовыми, дочерьми известного драматурга, актрисой Таней Лавровой, физиком Виталием Гольданским и его женой Милой, дочерью великого физика Н.Н. Семенова... Появлялись и другие интересные люди, они то вливались в нашу компанию, то исчезали.

Это время вспоминается как счастливое, дружное, очень молодое, веселое время. Конечно, были и рестораны, и большие «посиделки» — то у Шмариновых, то у Арбузовых. Летом все это содружество переезжало в Абрамцево, где у Шмариновых была дача. Рядом с ними сняли комнату Андрей и Ира с маленьким сыном Арсением.

Никто не сомневался, что все наладится, что власти наконец сдадутся... Конечно, не сразу, но постепенно жизнь пойдет дальше.

Однажды Андрея вызвали в ЦК к Г.И. Куницыну. Он вернулся часа через два с половиной, возбужденный, волосы дыбом, глаза растерянные.

— Ну что?

— Предлагают экранизировать Леонида Леонова.

— Как? А что именно?

— «Бегство м-ра Мак-Кинли». Горы обещают... любые деньги... несколько месяцев съемок в Америке!

— Ну, и ты что?

— Я, конечно, отказался!

И смотрит испытующе на нас, прав ли он.

Сценарий Леонида Леонова с месяц как был напечатан в самой газете «Правда». Конечно, как все у Л. Леонова, это была не подделка, не пропагандистская халтура. (Что гораздо позже проявилось в фильме М. Швейцера.) Но при чем тут Андрей Тарковский?

— Я сказал им, — пояснил Андрей, — что буду ждать сколько угодно, пока они не поймут, что “Рублева” надо снимать! Категорически...

Лицо его было покрыто красными пятнами, глаза как у безумного... Он чувствовал себя как идущий на эшафот. А ведь действительно он уже два года как не снимал ничего!

Мы с Ирой, конечно, поддержали его, поддакивали, успокаивали. Но он никак не мог придти в себя. Он, как и мы, понимал, что пошел на новый виток конфликта с отделом культуры ЦК. Теперь они везде будут кричать: «Он зазнался... Мы ему не что-нибудь навязываем, а самого Леонида Леонова! Ну и пусть сидит без работы... Нужда заставит...»

Что оказалось недалеко от истины.

Жить было буквально не на что, сплошные долги! Андрей даже почернел лицом, но на людях держался гордо, с вызовом, выпрямив спину — настоящий боец за подлинное искусство.

(Недавно один господин сказал мне, что помнит меня вместе с Андреем в те годы: «Вы же были — “золотая молодежь”!»)

Я подумал, что мы тогда действительно были молодые люди из «золота»... Но чего стоило это понятие для каждого из нас... Больше года без работы, без денег, без реальных перспектив... Мы были просто несдающаяся, опирающаяся только на свою веру небольшая группа «вчерашних знаменитостей». Верящих, что не только «вчерашних», но и завтрашних...

Тем не менее судьба сценария «Андрей Рублев» волновала теперь уже не только кинообщественность, но и самые широкие слои интеллигенции. Она активно обсуждалась писателями, учеными, студентами и даже некоторыми патриотически настроенными партработниками. Всем было ясно, что просто так — «закрыв глаза» — этот вопрос не решить.

Андрей решил обратиться к главным режиссерам страны. Со своим учителем М.И. Роммом он уже давно вел переговоры, просил помощи. Тот обещал, но как-то неопределенно. Казалось, что ему не очень нравились ни эта тема, ни сам киносценарий. К другим кинематографическим «бонзам» Тарковский не очень хотел обращаться. Но тут на каком-то высоком пленуме к нему подошел С.Ф. Бондарчук и сам завел разговор о «Рублеве»... Хвалил, обещал поговорить в ЦК... Андрей тогда очень воодушевился. В те годы он был еще достаточно доверчив и легко верил любому доброму слову.

Наконец, оставался еще главный «советник партии в советском кинематографе» — С.А. Герасимов. Он был человек умный, дальновидный... Так как сам особенным талантом кинорежиссера не блистал, то любил окружить себя высокоодаренными учениками и последователями.

Примерно месяц Андрей пропадал по вечерам на квартире у Герасимова и его жены актрисы Т.Ф. Макаровой... Приходил задумчивый, отмалчивался...

— Поговорили?

— Поговорили...

— Ну как — он поддерживает сценарий?

— А бог его знает...

И Андрей только пожимал плечами и вскидывал брови.

— Вообще-то говорит, что нравится...

Потом встречи стали реже. Тарковский на время — месяца на полтора — затих... Стал ждать результатов. Никаких движений от ЦК не было.

Наконец Андрей решился на крайность.

— Я сам звонил сегодня Георгию Ивановичу (Куницыну) и просил принять меня для окончательного разговора. Завтра в одиннадцать, — сказал он мне и посмотрел испытующе...

— Правильно, — поддакнул я. — Как говорится: «Упасть с коня, так с хорошего!».

Он улыбнулся и почти весело добавил:

— А мне-то что терять?! Сценарий есть... Все о нем знают! Это уже их дело — выкручиваться!

На следующий день мы ждали его с Ирой, поминутно глядя на часы... Наконец хлопнула дверь... Андрей стоял на пороге.

— Ну?!

— Сейчас, сейчас... только разденусь...

Уселись, как всегда, на кухне. Я достал бутылку водки. Разлили, молча выпили.

— Эти сволочи... Эти... — Андрей сквозь зубы бросил ругательное слово о «бонзах». — Ни один в ЦК не говорил ни обо мне, ни о «Рублеве»! А я-то ждал!

— Ну а Куницын что... Он-то что сказал?

— Хороший мужик! Стоящий!

Андрей был явно на подъеме, весь в надеждах.

— О чем мы с ним сегодня только не говорили. И о Достоевском... И о Сибири — он ведь оттуда. И о Василии Васильевиче Розанове. Он такой образованный человек, оказывается...

— Ну а конкретно что... Что обещал?

Андрей замолчал, словно вспоминая, а чем же кончился разговор. Потом, словно издалека, посмотрел на нас и изрек:

— Просил две недели. Будет говорить сам. С секретарем ЦК.

— С Ильичевым?

— Наверно, — не очень уверенно ответил Тарковский. — А с кем же еще?

Да, от Ильичева хорошего чего-либо ждать не приходилось!

Прошло еще недели две — молчание. На осторожные звонки Тарковского в ЦК — ни ответа ни привета. Куницын не брал трубку.

«Да Ильичев есть Ильичев!» — говорили мы друг другу.

Неожиданно Андрея вызвали к директору «Мосфильма». Он пробыл на студии до позднего вечера. Когда вернулся — на нем лица не было.

— Приказ о запуске «Рублева» в производство... подписан. Сегодня же... при мне!

Мы втроем чуть ли не в пляс пустились. Откуда-то появилась бутылка. Перебивая друг друга, сразу же начали расспросы: «А кто будет играть Андрея Рублева?! Ну, Дурочку, конечно, Ирка... Кто оператор? Кто художник?» и т. д. и т. п.

Когда на следующий день Тарковский дозвонился до Г.И. Куницына со словами благодарности, тот отчужденно, без эмоций ответил:

— Леонид Федорович посчитал нужным поддержать мнение отдела культуры...

И на долгое время они с Андреем перестали общаться.

Только через многие годы, давно уже отставленный из ЦК профессор Г.И. Куницын, ставший чуть ли не диссидентом, рассказал нам в ЦДЛ, как прошел их тогдашний разговор с Л.Ф. Ильичевым.

— Он долго-долго мялся, уходил в другие вопросы, но я снова и снова возвращался к «Рублеву», — рассказывал разгоряченный Георгий Иванович. — Наконец Леонид Федорович вдруг чуть ли не вспылал на меня: «А почему какой-то еврей должен снимать фильм про великого... величайшего русского художника?» Он аж побагровел... А я растерялся и только развел руками: «А откуда вы взяли, что Тарковский — еврей?» — «Да мне многие кинематографисты говорили!» И он назвал несколько довольно уважаемых фамилий... Ну, я тут вскочил, начал чуть ли не орать на него: «Да он русский! Понимаете, русский... Я как коммунист вам говорю — русский!»

— Да? Вы проверяли? — теперь уже опешил секретарь ЦК.

— Сказано вам — русский!

Ильичев замолчал, не зная, на что решиться. А потом, искоса глянув на меня, спросил: «А когда фильм-то выйдет, если сейчас запустить?»

— Ну... году в шестьдесят шестом. Не раньше...

Лицо Леонида Федоровича просияло: «Ах, в шестьдесят шестом! Тогда пусть запускают...» И он махнул рукой. Его уже к этому году давно забудут в ЦК... Он сам уже чувствовал, что сидеть ему в своем кресле оставалось несколько месяцев...

Так странно и очень по-советски решилась судьба запуска сценария «Андрея Рублева»...

Андрей ушел с головой в работу... Мы стали реже встречаться, и я почувствовал себя одиноким...

Прошло два года, как мы познакомились. Стали приятелями, друзьями, почти родными людьми... Я уже не представлял свою жизнь без Тарковского. Но в качестве кого? Я не был кинематографистом... Работать над картиной я не мог... Не мое это было дело.

Новых пьес мы с Андреем Вейцлером не писали. Кинофильм «Серая болезнь» был приостановлен из-за того, что наш режиссер Яков Сегель попал в тяжелейшую автокатастрофу и было непонятно, выживет ли вообще... Денег не было, в Союз писателей нас не приняли... Пришлось мне с А. Вейцлером идти работать в отдел радиотеатра на Всесоюзное радио. Это было полурежимное предприятие, и вначале я себя чувствовал там очень неуютно... Но потом пришли новые люди — Феликс Кузнецов, Алла Гербер и другие молодые, талантливые люди, и все как-то стало поинтереснее. Нас очень поддерживал главный редактор Константин Степанович Кузаков, внебрачный сын И. Сталина, человек умный, образованный, тонкий. Он давал свободу — конечно,

в рамках Гостелерадио, — но жизнь становилась более интересной, более творческой. Мы привлекали к написанию оригинальных радиопьес как талантливых молодых авторов, так и старых мастеров. Даже М.И. Ромм в соавторстве с Сергеем Чудаковым писал для нас пьесу...

Обо всем я рассказывал при встречах Тарковскому. Брал с него слово, что когда он освободится, то сам поставит для нас радиоспектакль. Он с интересом выслушивал меня. «Да, на радио можно было бы попробовать — это тебе не телевидение. Мелкое кино...»

Но главное, что помогло мне в работе на радио, это уроки Андрея. Его бескомпромиссность, его уровень вкуса, его умение добиться своего, несмотря на все препятствия...

Ведь за два с лишним года дружбы с Андреем я многое увидел в этом ставшем мне родным человеке. Он был для меня как старший брат. Разница в восемь лет убирала во мне чувство неполноценности, соперничества. «Когда мне будет тридцать два, я буду, может быть, еще умнее, талантливее, чем он!» — иногда думалось мне с юношеской самонадеятельностью. Он был очень хорошо воспитанный человек и никогда не давал понять мне разницу между нами. А потом он просто любил меня — будучи человеком закрытым, очень настороженным к людям, когда он убеждался, что его любят по-настоящему, он открывался полностью навстречу. Становился таким же мальчишкой, каким тогда был я. Он мог, например, вдруг вскочить и чмокнуть меня в щеку... Мог напиться со мной как безрассудный... Мог спорить чуть ли не до утра... Он чувствовал себя со мной, как в своей юности — очевидно, трудной, зажатой и одинокой. Он рано ощутил себя ответственным за мою судьбу, и поэтому я, благодарный, почти с каждым маломальски серьезным вопросом бежал к нему, и он всегда находил время и силы разбираться — уважительно и обстоятельно — во всех моих жизненных перипетиях.

П о с т а л ь г и я

И с какого-то времени я почувствовал, что за моей спиной есть любящий, умный, сильный старший друг. Которого я считаю лучшим, талантливейшим из всех знакомых мне людей. И я благодарен ему за это. И он чувствовал мою благодарную, пусть мальчишескую, но глубокую привязанность.

Для меня было понятно, кто и что такое Андрей Тарковский!

Для меня это было воплощение мой мечты, предел моих грез, то, чем я хотел когда-нибудь стать... И поэтому я понимал, что мне выпал счастливейший билет, сведя нас с Андреем. Моя судьба круто переменилась после нашего знакомства...

Но и для него я был зачем-то нужен. Теперь, через многие годы, я бы сказал просто: я понимал его... Понимал не только сложившиеся замыслы, будущие заготовки. Я понимал главное — малейшее движение его еще не определившихся фантазий, только-только наметившуюся идею, колебания далекого предвидения... И не только понимал, но мог что-то подсказать, чувствуя его настроение, даже что-то развить, загореться вместе с ним его же волнением предчувствия...

Понимал, как никто другой... И за это Андрей был благодарен и рад такому намечающемуся союзу. Творческому, а пока только человеческому.

Я и не мечтал работать вместе с Тарковским. В общем, до этого было еще далеко... Но что-то в наших отношениях очень осторожно, приглядываясь друг к другу, но медленно-медленно шло к этому... Хотя оба мы еще не отдавали себе в этом отчета.

И этот момент однажды наступил...

«Зеркало» — поэма без героя

Зеркало — сквозная метафора всего творчества Тарковского. Оно почти определяющее, подобно темам детства или древа, сквозь все многоголосье фильмов фокусирующее нечто главное. От «Катка и скрипки» до «Жертвоприношения» зеркало дробит, множит, удваивает, отражает, обнажает скрытую суть действия. В «Ивановом детстве» двойник Ивана в зеркале являет его подлинную сущность — Змееборца, Мессианства и трагедию Отрока-Ивана — Архангела Михаила. Здесь не место для анализа роли зеркал в «Солярисе» или «Ностальгии». Но только в единственном фильме, глубоко личном, трагически автобиографическом, названном «Зеркало», герой прямо ни разу не отражен. Это магическое зеркало Эммануила Сведенборга, ученого и философа XVIII века, собеседника Эммануила Канта, которому он, по слухам, демонстрировал свое изобретение. Выпукло-вогнутое зеркало Сведенборга способно было уловить все тончайшие нюансы психологии из жизни прошлой, настоящей и будущей. Зеркало не отражало лишь того, кто его держал. «И во всех зеркалах отразился тот, который не появился» (А. Ахматова). Буквально: фильм «Зеркало» — поэма без героя. Сферическое его вращение — монтаж всей жизни в Зеркале Сознания, Памяти, всемирной и отечественной Истории. Это история Зазеркалья в момент, когда на волю отпущена птица Души.

Паола Волкова

Александр Мишарин,
Андрей Тарковский
«Зеркало»
Киносценарий

«Что в имени тебе моем?
Но в день печали, в тишине,
Произнеси его, тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я...»

А.С. Пушкин

А зима все-таки пришла. Прошел первый снег, который, наверное, завтра растает. В центре города его станут убирать машинами, пока еще темно, и дворники начнут свою каждодневную борьбу со снегом, которая будет длиться несколько месяцев, почти до самого начала апреля.

Здесь, ближе к окраине, этот легкий, еще молодой снег радуется больше. Он напоминает о Новом годе и кажется началом праздника. Еще по-ноябрьски поздно светает, а люди, выходя из дома, невольно думают: «Ну вот и зима... Как незаметно прошел еще один год!..» А когда сквозь низкие облака угадывается солнце, длинная улица с высоким белым домом среди деревянных особнячков с палисадниками и сараями в глубине дворов кажется нехватающей нарядной и от этого растерявшейся. На улице стоит новая, уже зимняя тишина, и каждый звук кажется легким, открытым и звонким. И почему-то хочется начать новую жизнь.

У входа на кладбище женщины торгуют еловыми ветками и бумажными цветами, а постовой, который их наверняка знает не первый день, стараясь не обращать на

них внимания, стоит у заиндевелой витрины цветочного магазина и смотрит на поздние цветы за стеклом.

В распахнутые ворота входят люди с завернутыми в ветошь лопатами и граблями...

— Да... Это ты, мам?

— Да, да... Что-нибудь случилось?

— Ничего не случилось. Просто так...

— А у тебя все по-прежнему? Ты хоть что-нибудь делаешь?

— Что я тебе могу сказать? Ничего не делаю... собираюсь с мыслями. Ты не помнишь, как называлась эта речка, ну на хуторе, такое еще странное название...

— Какая речка? В Игнатьеве? Ворона?

— А, да, да, правильно. Ворона.

— А зачем тебе это?

— Да ни за чем, просто пришло в голову.

— Ты что, только для того и звонил, чтобы узнать, как Ворона называлась?

— Знаешь, я, наверное, сегодня не смогу зайти. Я позвоню. Ну ладно, пока.

— Ты откуда говоришь?

— Из города, из автомата...

По кладбищу, по его заснеженным закоулкам, движется немногочисленная процессия. Мужчины несут гроб. Впереди — человек с лопатой, он идет быстрее и поэтому время от времени останавливается и ждет.

Легкий порыв ветра, еле заметный в городе, здесь, среди высоких деревьев, просыпал снег на непокрытые голову и лицо умершего...

Мне никто не верит, когда я говорю, что помню себя в полтора года. А я действительно помню лестницу с террасы, сиреневый куст, я катаю по перилам алюминиевую крышку от кастрюли, и такой солнечный, солнечный день...

Закрыли крышку, и вдруг кто-то, всхлипнув, упал, требуя открыть гроб, и замер, и только тогда стало тихо

Н о с т а л ь г и я

в этом печальном лесу, и, еле-еле поскрипывая, качаются деревья.

Иногда мне кажется, что лучше ничего не знать и стараться не думать о смерти, так же как мы не могли думать и ничего не знали о своем рождении.

Зачем, кому это нужно, чтобы жизнь уходила так жестоко, безвозвратно, почему нужно мучиться отчаянием и опустошенностью, откуда у людей столько сил? За что они расплачиваются? Почему чем больше мы любим, тем страшнее, непоправимее потеря? Почему, по какому праву мы так привыкли к смерти? Зачем природа заставляет нас быть настолько легкомысленными, что мы забываем о ней? Ведь и так, кажется, мы уже все вынесли. Разве недостаточно людей умерло? Зачем отнимать, может быть, последнее, что у нас осталось? Ведь смертность в войнах уже исчисляется не сотнями и тысячами, а миллионами и десятками миллионов! А может быть, после следующей войны никого не останется и некому будет нас оплакивать?!

Но люди умирают, и их везут на пушечных лафетах, зарывают в песок, завернув в мокрую простыню, по ним плачут пережившие детей отцы, им вырубают могилы во льду и стреляют три раза в воздух...

Может быть, лучше никого не любить, ослепнуть, оглохнуть, убить в себе память? Как остановить все это?!

И вдруг мне в голову приходит заклинание:

«И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,

Глава шестая

И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул...»

...Умирают совсем одинокие люди, которых некому похоронить, умирают в глубокой старости и, не начав жить, умирают, испепеленные напалмом, и на борту корабля, когда море становится их могилой, когда их провожают молчанием, почтительным и холодным, когда рыдают их любимые, когда они гибнут от пули, тонут в болотах, в сотнях километров от родного дома, и их хоронят с цветами и официальным салютом, умирают незаметно, посреди спектакля, уходят в землю, в песок, в огонь, в неизвестность, в горе любящих, в их отчаянную опустошенность. Когда они уходят, уходят и уходят в темноту прервавшейся жизни.

«...Как труп, в пустыне я лежал.
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Земля поднимется и упадет в сторону, и гроб выйдет из могилы, и откроется крышка, и люди отойдут в оцепенении, и слезы вернутся обратно.

Прошло совсем немного времени, и люди вернулись в город, будничной, шумной, живой...

Вопросы, на которые должна ответить моя мать*:

Вы уезжали в эвакуацию, когда началась война? Вы не помните, какого числа это было? Кто Вас провожал? Как Вы

* Текст должен быть набран шрифтом, имитирующим пишущую машинку (А. Тарковский).

доехали? вспомните, пожалуйста. А где Вы жили во время эвакуации? Что это были за места? Вы раньше там бывали когда-нибудь?

Кого Вы больше любите – сына или дочь? Кто Вам ближе? А раньше, когда они были детьми?

Как Вы относитесь к открытию ядерной энергии?

Вы любите устраивать у себя дома праздники и приглашать гостей?

Вы умеете играть на каком-нибудь музыкальном инструменте? И никогда не учились? А петь? А в молодости?

Вы любите животных? Каких именно? Собак, кошек или лошадей?

А что Вы думаете о «летающих тарелках»?

Верите ли Вы в приметы?

Вы долгое время работали в одном и том же учреждении. Почему? Наверное, можно было бы найти более интересную работу?

Как Вы относитесь к такому понятию, как «самопожертвование»?

Почему Вы после разрыва с мужем не пытались выйти замуж? Или не хотели?

Тихая и неглубокая Ворона, заросшая непроходимым ольшаником, перевитым хмелем, поплескивая на поворотах, пересекала широкий луг. Мы с сестрой бродили по теплой воде и в нависших над водой кустах разыскивали дикую смородину. Губы наши были синими, ладони розовыми, а зубы голубыми.

Неподалеку от мостка из двух поваленных ольшин мать полоскала белье и складывала его в белый эмалированный таз.

— Маня-а-а! — раздался удвоенный эхом голос с бугра, поросшего лесом.

— Дуня?! — крикнула в ответ мать.

— Маня-я! — неслось сверху. — Свово-то пойдешь встретить? Он ведь на двенадцатичасовом приехать долж-о-он!

— Дуняша! Спустишь, а?! Белье возьмешь! А я побегу-у-у! Ладно?! И ребят!

— Ла-а-а-дно!..

Мать торопливо вышла из воды и, на ходу опуская рукава платья, побежала в гору по тропинке, терявшейся в лесу.

— Эй! Не уходите никуда! Сейчас тетя Дуня придет! — крикнула она нам и скрылась среди деревьев.

Дорога от станции шла через Игнатьево, поворачивала в сторону, следуя изгибу Вороны, в километре от хутора, где мы жили каждое лето, и через глухой дубовый лес уходила дальше, на Томшино. Между хутором и дорогой лежало клеверное поле. От нашей изгороди дороги не было видно, но она угадывалась по людям, которые шли со станции в сторону Томшина. Сейчас дорога была пуста.

Мать сидела на гибкой жердине забора, протянувшегося по краю поля. Отсюда даже по походке нельзя было определить, кто именно появился на дороге. Обычно мы узнавали приезжающих к нам только тогда, когда они появлялись из-за густого, широкого куста, возвышающегося посреди поля.

Мать сидела и ждала. Человек, медленно идущий по дороге, скрылся за кустом.

Если сейчас он появится слева от куста — то это ОН. Если справа, то не ОН, и это значит, что ОН не придет никогда.

Прохожий вышел из-за куста справа.

П р о х о ж и й (*подходя*). Простите, девушка. Я на Томшино правильно иду?

М а т ь. Вам не надо было от куста сворачивать.

П р о х о ж и й (*оглядываясь*). А... А это что?

М а т ь. Что?

П р о х о ж и й. Ну... Что вы здесь сидите?..

М а т ь. Я здесь живу.

П р о х о ж и й. Где? На заборе живете?

Н о с т а л ь г и я

М а т ь. Я не понимаю. Что вас интересует? Дорога на Томшино или где я живу?

П р о х о ж и й (*заметив за деревьями хутор*). А-а... здесь дом. (*Громыхнув кожаным саквояжем.*) Представляете, взял с собой все инструменты, а ключ позабыл. У вас случайно не найдется гвоздика или отвертки?

М а т ь. Нет. Нет. Нет у меня гвоздика.

П р о х о ж и й. А что вы так нервничаете? Дайте руку. Да дайте, я же врач. (*Берет ее руку в свою.*)

М а т ь. Ну?

П р о х о ж и й. Вы мне мешаете. Я так не могу сосчитать.

М а т ь. Ну что, мне мужа позвать что ли?

П р о х о ж и й. Да нет у вас никакого мужа. Кольца-то нет! Где кольцо обручальное? Хотя сейчас редко кто носит. Старики разве...

Неловкая пауза.

А папиросу у вас можно попросить? (*Закурив, присаживается на забор рядом с матерью.*) А почему вы такая грустная? А?

Забор с треском обрушивается. Оба падают на землю. Мать вскакивает. Прохожий, лежа в траве, хохочет.

М а т ь. О господи! Я не понимаю, чему вы так радуетесь.

П р о х о ж и й. Вы знаете, приятно упасть с интересной женщиной. (*Пауза, во время которой прохожий рассматривает траву и кусты, растущие вокруг.*) А знаете, вот я упал, и такие тут какие-то вещи... корни, кусты...

А вы никогда не думали... вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, может, даже постигают? Деревья, орешник вот этот.

М а т ь (*недоуменно*). Это ольха...

Глава шестая

П р о х о ж и й (*раздражаясь*). Да это неважно! Никуда не бегают. Это мы все бегаем, суеتمدся, все пошлости говорим. Это все оттого, что мы природе, что в нас, не верим. Все какая-то недоверчивость, торопливость, что ли... Отсутствие времени, чтобы подумать.

М а т ь. Послушайте, вы что-то...

П р о х о ж и й (*не давая ей договорить*). А! Ну-ну-ну. Я это уже слышал. Мне это не грозит. Я же врач.

М а т ь. А как же «Палата № 6»?

П р о х о ж и й. Так это же он все выдумал! Сочинил! (*Поднимает с земли свой саквояж и уходит по тропинке, ведущей в поле. Останавливается.*) А знаете что, приходите к нам в Томшино! У нас там даже весело бывает!

М а т ь (*кричит ему вслед*). У вас кровь!

П р о х о ж и й. Где?

М а т ь. За ухом. Да нет, с другой стороны!

Прохожий махнул рукой и зашагал по тропинке к повороту на Томшино.

Мать долго смотрела ему вслед, потом повернулась и медленно пошла назад к хутору.

Лампу еще не зажигали. Мы с сестрой сидели за столом в полутемной горнице и ели гречневую кашу с молоком. Мать, стоя у окна, вынула из чемодана какую-то тетрадь и, присев на подоконник, стала ее перелистывать.

«Последних листьев жар сплошным самосожжением
Восходит на небо, и на пути твоём
Весь этот лес живет таким же раздражением,
Каким последний год и мы с тобой живем.
В заплаканных глазах отражена дорога,
Как в пойме на пути, кусты отражены.
Не привередничай, не угрожай, не трогай,
Не задевай лесной наволгшей тишины.
Ты можешь услышать дыханье старой жизни:

Осклизлые грибы в сырой траве растут,
До самых сердцевин их проточили слизи,
А кожу все-таки щекочет влажный зуд.
Все наше прошлое похоже на угрозу,
Смотри, сейчас вернусь, гляди, убью сейчас,
А небо ежится и держит клен, как розу,
Пусть жжет еще сильнее! — Почти у самых глаз»*.

Вдруг кто-то громко закричал. Я узнал голос нашего хозяина дяди Паши:

— Дуня! Ах ты, господи... Дуня!!!

Мать выглянула в окно и бросилась в сени. Через несколько секунд она вернулась и сказала:

— Пожар. Только не орите!

Замирая от восторга, мы помчались во двор. У крыльца в полутьме стояло все семейство Горчаковых: дядя Паша, Дуня, их шестилетняя дочь Кланька — и смотрело в сторону выгона.

— Ах ты, сукин кот! — сквозь зубы бормотал дядя Паша. — Ну, попадись ты мне...

— Может, это и не наш Витька... Может, он там... может, он сгорел? — вытирая слезы концами платка, тихо сказала Дуня.

Огромный сеновал, стоящий посреди выгона, пылал как свеча. Горело горчаковское сено. Ветра не было, и оранжевое пламя цельно и спокойно подымалось кверху, освещая березовые стволы на опушке дальнего леса.

Вам было 5 лет, когда произошла революция? Что Вы помните об этом времени?

Кого Вы считаете сильнее — мужчину или женщину? Почему?

Поступались ли Вы когда-нибудь своей совестью? Если да, то при каких обстоятельствах?

* Стихотворение А.А. Тарковского «Игнатьевский лес».

Извините за легкомысленный вопрос. Что Вы любите из еды?

Как Вы начали курить? Не жалеете ли Вы об этом?

Дружили ли Вы с людьми не Вашего круга? Как, при каких обстоятельствах? Расскажите о ком-нибудь из них, кого Вы больше всего полюбили и за что.

Как бы Вы могли сформулировать такое понятие, как «история»?

Почему мы выиграли Отечественную войну, как Вы думаете?

Ваш внук еще ребенок. С какими книгами, живописными произведениями, музыкальными сочинениями Вы познакомили его в первую очередь?

Если бы Вы имели возможность обратиться с советом или просьбой ко всем людям на Земле, что бы Вы сказали им?

Случалось ли Вам бывать несправедливой? Если да, то когда и при каких обстоятельствах?

За всю свою жизнь Вы бывали ведь не только в Москве? Где Вы чувствовали себя лучше? Почему?

Не было ли случая, когда Вы, поступив в высшей степени принципиально, страдали бы от результатов своего поступка?

Всегда ли приходится расплачиваться за свои принципы?

Хотелось бы Вам исправить свою ошибку? Или для Вас принцип важнее расплаты за него?

Основываясь на своем опыте, что бы Вы посоветовали тем, кто только начинает свою жизнь?

Вы никогда не представляли своего сына солдатом? Не было ли у Вас во время войны такого ощущения, что и по нему когда-нибудь может прийти похоронная?

Симоновская церковь в Юрьевце стояла посреди выжженного на солнце пологого холма, окруженная древними липами и березами. Я помню, как давно, еще до войны, ломали ее купола. Мы с сестрой стояли в редкой толпе женщин, которые с затаенным страхом глядели вверх. Нас сопровождала наша бонна мадам Эжени, толстая,

неуклюжая лионка со злыми глазами навывкате и короткой шеей. В руках она держала фунтик, свернутый из бумаги, в котором шевелились коричневые блестящие муравьи. Нам было обещано, что в случае непослушания содержимое бумажного фунтика будет вытряхнуто нам за шиворот.

По крыше церкви, крикливо переговариваясь, деловито поднималось несколько мужиков. Один из них волочил за собой длинный канат. Добравшись до конька крыши, они окружили один из куполов и стали набрасывать канат на его узорный кирпичный барабан. Я подошел ближе и встал за корявым березовым стволом. В промежуток между людьми, стоящими вокруг, я на мгновение увидел встревоженное лицо бонны.

«...сделай прежде всего дым артиллерийских орудий, смешанный в воздухе с пылью, поднятой движением лошадей сражающихся. Эту смесь ты должен делать так: пыль, будучи вещью земистой и тяжелой, хоть и поднимается легко вследствие своей тонкости и мешается с воздухом, тем не менее охотно возвращается вниз; особенно высоко поднимается более легкая часть, так как она будет менее видна и будет казаться почти того же цвета, что и воздух. Дым, смешивающийся с пыльным воздухом, поднимаясь на определенную высоту, будет казаться темным облаком, и наверху дым будет виден более отчетливо, чем пыль...»*

Я услышал, как где-то рядом заплакала женщина. Я оглянулся, но так и не нашел плачущую среди толпы. Голос ее совпал с криком старика в зеленом френче, который, суетливо размахивая руками, шел вдоль церковной стены и отдавал приказания.

* Леонардо да Винчи. Суждения об искусстве.

Глава шестая

Рабочие, стоявшие внизу, поймали брошенные с крыши концы каната и привязали их к основанию березы, у которой я стоял. Подбежавший старик оттолкнул меня в сторону. Между канатами просунули вагу и стали крутить ее наподобие пропеллера до упора.

«...с той стороны, откуда падает свет, эта смесь воздуха, дыма и пыли будет казаться гораздо более светлой, чем с противоположной стороны. И чем глубже будут сражающиеся в этой мути, тем менее будет их видно и тем меньше будет разница между их светами и тенями.

Фигуры же, находящиеся между тобою и светом, ежели они далеки, будут казаться темными на светлом фоне, и ноги тем меньше будут видны, чем ближе они к земле, так как пыль здесь толще и плотнее...»

Вдруг, словно взвившаяся змея, канат стремительно свинтился вторым узлом. Эта вдвойне скрученная спираль стала медленно и напряженно удлиняться, и в этот момент я на секунду поднял голову и увидел высокий белый купол и над ним крест, еще неподвижный. Над церковной колокольней со звонкой колготней носились встревоженные галки.

Один из мужиков у березы крикнул что-то и всем телом упал на упругий канат. Его примеру последовали другие. Они набросились на звенящий канат и начали в такт раскачиваться на нем до тех пор, пока основание купола не стало поддаваться. Кладка начала крошиться, из нее вываливались кирпичи, и крест стал медленно крениться в сторону.

«...воздух должен быть полон стрел в различных положениях — какая поднимается, какая опускается, иная должна идти по горизонтальной линии; пути ружейников должны сопровождаться некоторым количеством дыма по следам их полета. У передних фигур сделай запыленными волосы, и

Н о с т а л ь г и я

брови, и другие места, способные удерживать пыль. Сделай победителей бегущими, так, чтобы волосы у них и одежда развевались по ветру. А брови были насупленными.

И если ты делаешь кого-нибудь упавшим, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью; и вокруг, на сравнительно сырой земле, покажи следы ног людей и лошадей, здесь проходивших...»

И вот, сначала все сооружение рухнуло вниз на железную крышу, потом с оглушительным грохотом на землю посыпались обломки кирпича, подымая клубы дыма, и, не успев закрыть глаза, я, ослепленный, уже почти ничего не видел, а только, кашляя, задыхаясь, вытирал ладонью слезы. Снова что-то обрушилось и, ломая длинные, до самой земли, ветви берез, со скрежетом ударилось о землю, подняв известковую пыль, которую порывистый волжский ветер стремительным облаком уносил между верхушками деревьев.

«...пусть какая-нибудь лошадь тащит своего мертвого господина, и позади нее остаются в пыли и крови следы волочащегося тела. Делай победителей и побежденных бледными, с бровями, поднятыми в местах их схождения, и кожу над ними — испещренной горестными складками... Других сделай ты кричащими, с разинутым ртом, и бегущими. Сделай многочисленные виды оружия между ногами сражающихся...

Сделай мертвецов, одних — наполовину прикрытых пылью, других — целиком; пыль, которая, перемешиваясь с пролитой кровью, превращается в красную грязь, и кровь своего цвета, извиристо бегущую по пыли от тела; других — умирающими, со скрежетом зубов, закатывающими глаза, сжимающими кулаки на груди, с искривленными ногами...»

Меня отвели в прохладную тень, на противоположную сторону собора. Я лежал с закрытыми глазами на траве и

слышал, как мадам Эжени кричала кому-то сквозь грохот разрушаемого здания:

— Простунья, пожалуйста! Простунья!

Ее никто не понимал, и она продолжала настаивать, требовать от кого-то, кого я не мог видеть, чтобы принесли простыню, потому что она не могла допустить, чтобы я лежал на голой земле. Потом меня уложили на какой-то брезент, принесли кружку с водой, и мадам Эжени, приоткрыв неловкими пальцами мои веки, стала лить мне в глаз воду. Я вырвался.

— Сет ассе! Уи, мон шери? Сет ассе!* — сказала она.

По другую сторону церкви раздавались злые, крикливые голоса, все так же глухо падали камни, что-то гремело и сыпалось с нарастающим шумом.

«...ты можешь показать лошадь, легко бегущую с растрепанной по ветру гривой между врагами, причиняя ногами большой урон. Ты покажешь изувеченного, упавшего на землю, прикрывающегося своим щитом, и врага — нагнувшегося, силящегося его убить. Можно показать много людей, грудой упавших на мертвую лошадь. Ты увидишь, как некоторые победители оставляют сражение и выходят из толпы, прочищая обеими руками глаза и щеки, покрытые грязью, образовавшейся от слез из глаз по причине пыли...»

Я слышал также со стороны дороги мычание приближающегося стада, которое гнали на полдни, и пистолетные выстрелы длинных пастушеских кнутов с волосяным концом.

А бонна все лила и лила мне в глаз воду. Вот и все! Правда ведь, мой дорогой?

Наконец она убрала руку и тихо сказала, улыбнувшись куда-то в сторону:

* Вот и все! (франц.)

— Карл Иванович. Карл... Иванович... нельзя не читать это... «И я биль золда, и я носиль амуниций... — Она нахмурилась и повторила совсем тихо: — И я биль золда...»

А потом, уже совсем успокоившись, я снова стоял на безопасном расстоянии от падающих сверху кирпичей и обломков кладки и видел, как однорогая корова нашей соседки, напуганная грохотом, множеством народа и ломающимися деревьями, неожиданно кинулась в самую гущу происходящего, и оборвавшийся березовый сук с шумом упал на нее сверху, и она рухнула как убитая на землю и затихла, даже не пытаясь встать. Купола лежали у подножий исковерканных берез, лопнувшие, раздавленные, с засиженными птицами, погнутыми крестами и запутавшимися в них ветками с гляцевитыми листьями, дрожащими в ярком июльском солнце... Вокруг церкви стояли бабы, мелко крестились и вытирали слезы.

«...ты покажешь также начальника, скачущего с поднятым жезлом к вспомогательным отрядам, чтобы показать им то место, где они необходимы. И также реку, и как в ней бегут лошади, взбивая взбаламученную воду пенистыми волнами, и как мутная вода разбрызгивается по воздуху между ногами и телами лошадей. И не следует делать ни одного ровного места, разве только следы ног, наполненные кровью...»

Корова лежала около груды битого кирпича и перебирала ногами. Подбежал раздраженный, в запыленном френче старик, распоряжающийся разрушением, и прежде всего убрал ветку, накрывшую корове голову. Затем присел на корточки, умело и не спеша коснулся пальцами ее вымени, вздохнул и начал привычно и по-мужски сильно доить ее. Тугие струи молока с шипением ударялись в землю.

Кончив доить, старик с трудом разогнулся и отошел в сторону, стряхивая молоко со своего защитного френча.

Корова тяжело и неловко поднялась, постояла немного, опустив голову, и, пошатываясь, побрела вниз по склону.

Я смотрел ей вслед, и в ушах моих, как эхо, звучали слова, только произносимые почему-то мужским голосом: «И я был золдат... И я был золдат...»

Что такое, по-вашему, русский характер? Его достоинства и недостатки?

Какой Ваш любимый композитор? Почему?

Мать спрыгнула с подножки трамвая и побежала через улицу. Она была без плаща и через секунду вымокла насквозь.

Подойдя к типографии, поправила мокрые волосы и вошла в проходную. Вахтер молча рассматривал ее пропуск. Мать нетерпеливо сказала: «Я спешу...»

Вахтер хотел ей что-то возразить, но, взглянув на ее мокрое платье и осунувшееся лицо, сказал: «Да, дело, конечно, сейчас самое главное...»

Через небольшой коридор она выбежала во внутренний двор. Дверь напротив, лестница на третий этаж, полуоткрытая дверь корректорской... И в пустой комнате — только Милочка, совсем молоденькая, блеклая, испуганно обернулась, когда мать вбежала в комнату.

— Что, Мария Николаевна?

— Где сводки, которые я сегодня вычитывала?

Мать бросилась к своему столу.

— Я не знаю... Я ведь только неделю... — почти прошептала Милочка, понимая, что что-то случилось. — Я сейчас...

И она выскочила из комнаты.

Мать тщетно хваталась за стопки гранок, торопливо просматривала их и что-то говорила сама себе, беззвучно шевеля губами.

В комнату вошла большая, полная женщина. Из-за ее спины выглядывала Милочка.

— Маруся, что? Именно в утренних сводках?.. В собрании сочинений? — Женщина говорила густым, чуть охрипшим от волнения голосом и вдруг почти взвизгнула, но добро и как-то беззащитно-участливо:

— Не нервничай! Маша!..

— Значит, они уже в работе, — почти спокойно сказала мать и потерла виски пальцами. — Я, наверное, опоздала.

— Конечно, уже с двенадцати часов печатают, — как большую радость сообщила Милочка.

Мать направилась к двери, но Елизавета Павловна остановила ее:

— Но это же не беда... Ты зря нервничаешь!

Потом эта могучая женщина распахнула перед матерью дверь и повторила:

— Не беда...

Они молча шли по пустому коридору, и неожиданно Милочка заплакала.

— Замолчи, идиотка! — мрачно сказала Елизавета Павловна и положила руку на плечо матери.

— Но ведь в таком издании... Это же такое издание, — бормотала идущая за ними Милочка.

— Ну и что? Какое такое особенное издание? Любое издание должно быть без опечаток! — резко сказала Елизавета Павловна.

— Любое издание, — как эхо повторила мать.

Она первая вошла в цех и, быстро обогнав Елизавету Павловну и Милочку, направилась мимо станков в тот угол, где за конторкой сидел худой длиннолицый старик.

— Иван Гаврилович... — и не смогла говорить дальше.

Вокруг собирались наборщики.

— Ну, — неожиданно вздохнув, спокойно сказал Иван Гаврилович, — ну что, сбилась с толку? Ну, сверил я твои ковырялки. Ну что, еще нашла ошибку? Ну и что страшного? Маруся?..

— Нет, страшного, конечно, ничего нет, — мать старалась быть спокойной. — Я просто хочу посмотреть, может быть, я и ошиблась, то есть я не ошиблась...

— Вот именно, все по порядку, Маша, — вмешалась Елизавета Павловна и, обернувшись к собравшимся около них наборщикам, спросила:

— Ну? Что случилось?..

Некоторые отошли, а кто-то сказал:

— Стучилось, так уж случилось...

Услышав эти слова, мать окончательно потерялась.

— Иван Гаврилович, я хочу только сказать... спросить — они еще у вас или в работе?

— В печатном, — Иван Гаврилович не спеша поднялся. — Ладно, идем, уж больно все срочно, все срочно, все некогда...

— Я лучше сама схожу, одна, — сказала мать и быстро пошла к выходу. Ей казалось, что походка делает ее смелой и независимой. Но со стороны это выглядело иначе.

— Маруся, — негромко, но серьезно сказал Иван Гаврилович.

Мать остановилась.

— Вы думаете, я боюсь? — спросила мать.

— А я знаю, что не боишься, — спокойно ответил старик, — пусть другие боятся, пусть будет так — кто-то будет бояться, а кто-то будет работать...

Мать и Иван Гаврилович вошли в печатный цех, а Елизавета Павловна остановилась у входа.

Иван Гаврилович остановил мать и, подойдя к невысокому полному человеку в аккуратном, выглаженном халате, о чем-то спокойно спросил его. Тот пожал плечами.

По движению Ивана Гавриловича можно было понять, что ему очень хотелось выругаться. Окинув взглядом огромный зал, он решительно направился к крайней, у самого окна, печатной машине.

Мать оправила платье и, слегка нахмурившись, деловым шагом двинулась за ним.

Мать просматривала правки. И вдруг неожиданно резко повернулась и, опустив голову, быстро пошла к выходу. Она шла долго, через весь этот зал, мимо огромных гремящих печатных машин, мимо мерно поднимающихся и опускающихся рам, выбрасывающих листы бумаги, все так же, не поднимая головы, быстро прошла мимо Елизаветы Павловны, мимо отступивших к стене наборщиков и, выйдя за дверь, бросилась по длинному коридору к корректорской.

Стеклянная дверь со звоном захлопнулась за ней.

— Ну? — тихо спросила Елизавета Павловна, появляясь на пороге. — Ведь ничего не было? Все в порядке?

И хотя мать ничего не ответила, по какому-то почти неуловимому ее движению Елизавета Павловна поняла, что действительно ничего не случилось.

— Тогда чего плачешь, дуреха? — говорила Елизавета Павловна, обняв мать за плечи, но говорить спокойно было трудно и ей.

— Ну, не нервничай... Не нервничай... Не нервничай, — говорила она, размазывая слезы по своему толстому покрасневшему лицу.

Милочка заглянула было в корректорскую, но тут же исчезла за дверью.

— Нет, Лиза, это была бы просто дикая ошибка! Даже сказать неприлично, — засмеялась вдруг мать, хотя у нее лились слезы. — И чего это меня вдруг кольнуло... Я, представляешь, даже убедилась, как это набрано... Как оно выглядит, это слово...

И теперь уже смеялась Елизавета Павловна, они говорили одновременно, перебивая и не слушая друг друга, принимаясь то плакать, то смеяться.

Отворилась дверь, вошел Иван Гаврилович и молча поставил на стол бутылку.

Глава шестая

— Спирт... Тут немного, но все к делу. Ты же промокла вся насквозь. Посмотри, на кого похожа... Чучело...

— Господи, — вдруг, как бы опомнившись, сказала мать, — я же совсем промокла.

Она подошла к окну, за которым бушевал ливень, и шум его сливался с мерным, тяжелым рокотом машин огромной типографии, занимавшей в Замоскворечье целый квартал...

МАТЬ. Я, пожалуй, пойду в душ. Где же гребенка?

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА. Боже мой, ты знаешь, на кого ты сейчас похожа?

МАТЬ. На кого?

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА. На Марию Тимофеевну.

МАТЬ. Какую Марию Тимофеевну?

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА. На!

МАТЬ. Что «на»?

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА. Ну ты же гребенку ищешь? На!

МАТЬ (*нервничая*). Слушай, ты можешь наконец нормально? Какую Марию Тимофеевну?

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА. Ну была такая Мария Тимофеевна Лебядкина. Сестра капитана Лебядкина, жена Николая Всеволодовича Ставрогина.

МАТЬ. При чем тут все это?

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА. Нет, я просто хочу сказать, что ты поразительно похожа на Лебядкину.

МАТЬ (*обиженно*). Ну хорошо, допустим. А чем же именно я на нее похожа?

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА. Нет, все-таки Федор Михайлович... Что бы ты тут ни говорила...

МАТЬ. Что «я ни говорила»?

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА (*переходя на крик*). «Лебядкин, принеси воды, Лебядкин, подавай башмаки!» Вся

П о с т а л ь г и я

только разница в том, что братец ей не приносит воды, а бьет ее смертным боем. А она-то думает, что все совершается по ее мановению.

М а т ь (*на глазах ее показываются слезы*). Ты прекрати цитировать и объясни. Я не понимаю.

Е л и з а в е т а П а в л о в н а (*входя в раж*). Да вся твоя жизнь — это «принеси воды» да «подавай башмаки». А что из этого выходит? Видимость независимости?! Да ведь ты же пальцем шевельнуть попросту не умеешь... Если тебя что-нибудь не устраивает — ты или делаешь вид, что этого не существует, или нос воротишь. Чистюля ты!

М а т ь (*заливаясь слезами*). Кто меня бьет? Что ты такое городишь?

Е л и з а в е т а П а в л о в н а. Нет, я просто поражаюсь терпению твоего бывшего муженька! По моим расчетам, он гораздо раньше должен был бы убежать! Опрометью!

М а т ь (*озираясь, в полной панике*). Я не понимаю, что она от меня хочет?

Е л и з а в е т а П а в л о в н а. А ты разве сознаешься когда-нибудь в чем, даже если сама виновата? Да никогда в жизни! Нет, это просто поразительно! Ведь ты же собственными руками создала всю эту ситуацию. Господи! Да если ты не сумела довести своего дражайшего супруга до этого твоего бессмысленного эмансипированного состояния, то будем считать, что он вовремя спасся! А что касается детей, то ты определенно сделаешь их несчастными! (*Плачет.*)

М а т ь (*успокаиваясь*). Перестань юродствовать!

Берет из ящика стола мыло, мочалку, полотенце и направляется к двери.

Е л и з а в е т а П а в л о в н а. Маша! Ну что ты, ей-богу!

М а т ь (*захлопнув дверь*). Оставьте меня в покое!

ЕЛИЗАВЕТА ПАВЛОВНА (неуверенно, вслед). «Земную жизнь пройдя до половины, Я заблудился в сумрачном лесу».

Совершали ли Вы ошибки в своей жизни? Какие это были ошибки?

Всегда ли Вы говорите правду?

Чему бы Вы смогли сейчас больше всего обрадоваться?

Что такое счастье? Были бы Вы удовлетворены, если бы те, кого Вы любите, были счастливы, но вопреки Вашему пониманию счастья? Если нет, то почему?

Вас не пугает высота, или мороз, или гроза, или темнота?

Простите за несколько бестактный вопрос. Было ли в Вашей жизни нечто, чего Вы стыдитесь даже сейчас? Что это было?

Вы были в Москве, когда кончилась война и был праздничный салют? Что Вы делали в этот вечер? Если сможете, припомните поточнее.

Вы думали о том, что большая, может быть, лучшая часть жизни прожита и что Вы уже пожилая женщина? Или Вы старались никогда не думать о таких вещах?

Был ли когда-нибудь такой Новый год, который Вы проспали? Или были не дома, а где-нибудь в дороге?

Радует ли он Вас больше сейчас или больше радовал в молодости или в детстве?

Какие Ваши самые любимые стихи? Или строчка, или четверостишие?

Вам никогда не казалось, что когда люди веселятся, то Вы чувствуете себя среди них лишней? Вы умеете быть веселой?

Вы никогда не желали смерти кому-нибудь из людей, которых Вы знали? Я не говорю там о Гитлере, или о каких-нибудь убийцах, или садистах.

Вы завидуете молодости? Естественной, здоровой молодости, легкости, красоте, беззаботности, с еще почти детскими представлениями о мире, наивными, но почти святыми?

Н о с т а л ь г и я

Огромная запущенная квартира в одном из арбатских переулков. У зеркала — Наталья, бывшая жена автора. В глубине коридора, у книжной полки, — Игнат, их сын. Тихо.

А В Т О Р. Ты что, забыла? Я всегда говорил, что ты похожа на мою мать.

Н А Т А Л ь Я. Ну, видимо, поэтому мы и разошлись. Я с ужасом замечая, как Игнат становится все больше похожим на тебя.

А В Т О Р. Да? А почему же с ужасом?

Н А Т А Л ь Я. Видишь ли, Алексей Александрович, мы с тобой никогда не могли по-человечески разговаривать.

А В Т О Р. Даже когда я просто вспоминаю! И детство, и мать, то у матери почему-то всегда твое лицо...

...Кстати, я знаю почему. Жалко вас обеих одинаково. И тебя, и ее.

Н А Т А Л ь Я (обиженно). Почему жалко?

В дверях со стаканом вина в руках появляется Игнат.

А В Т О Р. Игнат, не валяй дурака. Поставь стакан на место. (Наталье.) Ты что-то хотела сказать?..

Н А Т А Л ь Я. А ты ни с кем не сможешь жить нормально.

А В Т О Р. Вполне возможно.

Н А Т А Л ь Я. Не обижайся. Ты просто почему-то убежден, что сам факт твоего существования рядом должен всех осчастливить. Ты только требуешь...

А В Т О Р. Ну это, наверное, потому, что меня женщины воспитывали. Кстати, если не хочешь, чтобы Игнат стал таким же, как я, выходи скорей замуж.

Н А Т А Л ь Я. За кого?

А В Т О Р. Ну, это уж я не знаю, за кого. Или отдай Игната мне.

Н А Т А Л ь Я. Ты почему с матерью не помирился до сих пор? Ведь ты же виноват.

Автор. Я? Виноват? В чем? В том, что она внушила себе, что лучше меня знает, как мне жить? Или что, в конце концов, может сделать меня счастливым?

Наталья (*саркастически улыбаясь*). Тебя? Счастливым?

Автор. Ну, во всяком случае, что касается матери и меня, то я острее все это чувствую, чем ты со стороны.

Наталья. Что, что, что? Что ты чувствуешь острее?!

Автор. А то, что мы удаляемся друг от друга и что я ничего не смогу с этим сделать. (*Пауза.*) Слушай, Наталья, я сейчас должен буду уйти.

Наталья. Хорошо, ладно. Я вот о чем тебя попросить хотела. У нас сейчас в квартире ремонт. Игнат очень хочет с тобой пожить неделю. Как ты на это смотришь?

Автор. Ну, конечно, с удовольствием. Буду очень рад.

Наталья усмехается.

Мы идем по скользким и твердым тропинкам. Ноги мои в постоянных цыпках и невыносимо чешутся. Тропинки бегут рядом среди высокой крапивы, запутанной в паутину с прилипшими к ней листьями облетающей черемухи. По соседней тропке, сложив руки на животе и прижав локти, идет моя мать. Время от времени она беспокойно поглядывает в мою сторону. Над нами тучей носятся комары.

Мы выходим на вытоптаный скотиной выгон. Сгорбленная старуха в намокшем ватнике ковыляет к деревне, погоняя взбрыкивающего телка.

Мать спрашивает у нее дорогу. Старуха суетливо проводит ладонью под платком и с интересом оглядывает нас с головы до ног. Ее маленькое лицо с живыми глазками забурело от солнца, и только глубокие морщины остались белыми.

— Или захворала? Сами-то откель?

— Да нет, мы знакомые просто, — поправляя промокший воротник кофты, отвечает мать. — В гости. По делам то есть... — Она улыбается и, отвернувшись, смотрит в сторону деревни.

— Дык ведь и дошли уж, вон, под березами-то, пятистенка, крайняя, по-над берегом... Только поспешите, а то, я слышать, доктор — он вроде в город собрался.

— По-над берегом так и идти? — стараясь говорить по-деревенски, оживляется мать.

— Во-во, так и дойдете, — теряя к нам интерес, бормочет старуха. — Какой щас городи.

Мы направляемся в сторону рощи, маячащей впереди над поворотом реки.

— Ма, а что такое пятистенка? — спрашиваю я.

— Просто большая изба с пятью стенами, — отвечает мать и, неожиданно поскользнувшись, оступается. — Черт побери, — злится она.

— Как это с пятью? — спрашиваю я.

Мать поднимает с земли прут и чертит на тропинке прямоугольник.

— Что ты на меня смотришь? Смотри сюда. Здесь четыре стороны в этом прямоугольнике. Это обычная изба, а если посередине есть еще одна стена, то это уже пятистенка, — мать пересекает прямоугольник прутом.

Я ухмыляюсь.

— Чему ты радуешься? — говорит она и зябко захихивается кофтой. — Ох, Алексей, Алексей... — вздыхает она. — Ну, теперь ты понял? Понял, что такое пятистенка?

— Угу, — отвечаю я, — я и сам знал, только забыл.

Мы долго стояли на мокром крыльце. На осторожный стук матери никто не отозвался.

— Может, их нет никого? — с надеждой пробормотал я.

Уже смеркалось, и все вокруг погружалось в холодный туман, сквозь который едва различались широкая, мелкая в этом месте река и замершие в безветрии березы.

— Алексей, ну-ка сходи посмотри с другой стороны. Может быть, там кто-нибудь есть?

Мать озабоченно посмотрела на меня и поняла, что мне ужасно не хочется никуда идти и смотреть, потому что я очень боялся увидеть «кого-нибудь». Меня бросило в жар, и я потер и без того расчесанные ноги намокшим рукавом курточки.

— Боже мой, перестань чесаться, я тебе тысячу раз говорила! — сказала мать.

— Давай лучше постучим погромче. Один раз стукнула еле-еле... Думаешь, они так сразу и прибегут, — ответил я, умоляюще глядя на мать.

— Тогда постой здесь, а я пойду с другой стороны.

И снова я испугался. Я представил себе, что, когда мать скроется за углом, дверь отворят и я, не зная, что сказать, буду глядеть на появившегося на пороге доктора Соловьева.

Мать спустилась с крыльца и уже шла по блестящей в тумане тропинке, и когда неожиданно загрохотал железный засов, я бросился за ней, догнал ее и сказал задыхаясь:

— Ма, там открывают...

— Что с тобой? — стараясь быть спокойной, спросила она, возвращаясь к крыльцу...

В освещенном проеме двери стояла высокая белокурая женщина в голубом шелковом халате. Я взглянул на мать и проглотил слюну.

— Здравствуйте, — сказала мать и улыбнулась так, как будто нас ждали.

— Здравствуйте... — недоуменно ответила женщина в халате. — Вам кого, собственно?

— Вас, наверное, — игриво улыбаясь, ответила мать. — Вы Надежда Петровна?

— Да, а что? Я вас раньше...

— Видите ли, — перебила мать, — я падчерица Николая Матвеевича Петрова. Они, кажется, дружили с вашим мужем. А уж там не знаю... — смутилась она.

— Николай Матвеевич? Какой Николай Матвеевич? — женщина в халате насторожилась.

— Петров... Николай Матвеевич... Врач. Он раньше жил здесь, в Завражье, а потом переехал в Юрьевец. Там он стал судебно-медицинским экспертом, — навязчиво объясняла мать.

— А-а-а... А сами-то вы откуда? Из города?

— Мы, в общем-то, из Москвы. Но в Юрьевце у нас комната, — объяснила мать торопливо.

— Москвичи, значит? — неодобрительно буркнула Надежда Петровна.

— Да. Мы эвакуировались прошлой осенью. Бомбежки в Москве начались. А у меня двое детей. А здесь все-таки у мамы старые связи. И потом, я ведь тоже в этих краях выросла.

— Дмитрия Ивановича сейчас дома нет... Он в городе... — вдруг разочарованно протянула Надежда Петровна и убрала руку с косяка. Я даже заулыбался от радости.

— Да мне, собственно, вы нужны. У меня к вам маленький дамский секрет, — как-то некстати ввернула мать. В глазах Надежды Петровны мелькнуло не то недоверчивое любопытство, не то страх.

— Ну, проходите, что же здесь-то стоять... — вдруг позволила она.

Вслед за Надеждой Петровной мы вошли в дом. Вместо сеней я увидел нечто вроде прихожей с блестящими полами и зеркалом, висящим на стене в овальной раме. В углу стояли старинные сундуки, а над входом в кухню висела керосиновая лампа с красивым абажуром какого-то почти оранжевого цвета. Громоздкие поблескивающие шкафы с медными ручками и замками. Вешалка у дверей

с непонятным кругом внизу. На одной из гладких стен висела картина в тяжелой раме.

— Вытирайте ноги только, Маша мыла полы, — сказала Соловьева.

Мы аккуратно вытерли ноги. Мать, чтобы подбодрить меня, сделала это с нарочитой старательностью и, как ей, видно, казалось, не без веселой иронии. Больше всего я боялся, что хозяйка заметит, что мы босые.

Надежда Петровна открыла дверь на кухню и, зябко поеживаясь в своем халате, обернулась к нам.

— Алексей, ты посиди здесь пока, я сейчас вернусь. Мы недолго, — преувеличенно бодро сообщила мать Соловьевой.

Я остался один, сел на стул против зеркала и с удовольствием увидел в нём свое отражение. Наверное, я просто отвык от зеркал. Оно казалось мне предметом совершенно ненужным и поэтому драгоценным. Мое отражение не имело с ним ничего общего. Оно выглядело вопиюще оскорбительным в резной черной раме. Я встал со стула и повернулся к зеркалу спиной.

До меня доносились неразборчивые голоса, звяканье дверок буфета, потом неожиданный смех Надежды Петровны. И мне почему-то стало хорошо.

Я подошел к кухонной двери и осторожно приоткрыл ее. У зеркала, кокетливо поглядывая на себя то с одной, то с другой стороны, стояла Надежда Петровна и примеряла сережки, весело поблескивающие золотом и чем-то голубым.

Я тихонько отошел к двери и сел на сундук.

— Бросили мы тебя тут, да? Тебя как зовут? — неожиданно появляясь в дверях, спросила Надежда Петровна.

— Алексей, — ответил я.

— Вы знаете, — сказала она, обращаясь к матери, — а у меня тоже есть сын. Не такой большой, конечно. Ой, господи, трудно сейчас с детьми, война все-таки. А мне еще

хочется, — засмеялась она, — дочку. Он сейчас в спальне. Спит. Хотите посмотреть?

— А мы его не разбудим? — испугалась мать.

— Ничего, мы тихонько. Он у нас чудный! Он тут вдруг подошел к отцу и спросил — а почему пять копеек больше, а десять меньше. Дмитрий Иванович так и не ответил ничего. Не смог! Ему ведь поначалу дочку хотелось. Он даже имя ей придумал — Лора. А я приданое розовое приготовила: и конверт, и ленту. Пришлось все перешивать. Наделал нам хлопот, разбойник. Мы уж ведь уверились в дочке-то.

Предвидение это передалось моей матери...

Надежда Петровна осторожно открыла дверь в спальню.

Это была огромная и совершенно пустая комната. Было почти темно, синели только окна, и тихий свет ночника отражался в сияющем паркете. Прямо посреди, между окнами и дверью, откуда мы смотрели, стояла не то кровать, не то еще что-то из красного полированного дерева, с потолка падали каскады чего-то похожего на легкий голубой дым, а под шелковым, тоже голубым одеялом, весь в кружевах, спал розовый курчавый ребенок, положив на щеки длинные вздрагивающие ресницы.

Вдруг малыш вздрогнул и открыл глаза.

— Разбудили мы тебя все-таки? Да? Вот у тебя мама-то болтает да болтает, — продолжала петь Надежда Петровна. — Кто к нам пришел-то? А? Незнакомые? Ну что же ты? Э-э? Не проснешься никак! Ну и ладно, ну и спи тогда. Усни, моя ягодка, спи.

Я смотрел на него, раскрыв рот и вытянув шею. В тишине раздался счастливый смех Надежды Петровны. Я обернулся и посмотрел на мать. Глаза ее были полны такой боли и отчаяния, что я испугался. Она вдруг заторопилась, шепотом сказала что-то Соловьевой, и мы вышли обратно в прихожую.

— А они идут мне, правда? — спросила ее хозяйка, закрывая за собой дверь. — Только вот кольцо... Как вы думаете, оно не грубит меня, нет? Как вы думаете?

Мать молча бросилась в кухню. Надежда Петровна за ней.

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. Что с вами?

МАТЬ. Вы знаете, что-то нехорошо...

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. Господи, вы, наверное, с дороги устали? Я сразу как-то не сообразила... Вот, выпейте пока... Согрейтесь. Заболталась я совсем. Ведь ужин готовить надо. Из дома-то, небось, когда вышли?

МАТЬ. О, спасибо. Да вы не беспокойтесь, пожалуйста.

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. Ну как же я вас так-то отпущу.

МАТЬ. Да мы ведь поели перед уходом, недавно.

Из прихожей доносится кашель Алексея.

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. Ой, что-то у него кашель какой нехороший.

МАТЬ. Да бегают везде, дети, знаете...

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. Нужно обязательно, чтобы его Дмитрий Иванович послушал. Кстати, он сейчас придет.

МАТЬ. Нет, спасибо. Мы не сможем подождать. Нам ведь два с лишним часа идти.

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. А как же сережки? Деньги-то у мужа. Смотрите, как мальчик-то устал. А мы сейчас петушка зарежем. Только у меня к вам просьба маленькая. Сама-то я на четвертом месяце. Тошнит меня все время. Даже когда корову дою, подступает прямо. А уж петуха сейчас... сами понимаете. А вы бы не смогли?

МАТЬ (*в полной растерянности*). Понимаете, я сама...

Н о с т а л ь г и я

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. Что, тоже?

МАТЬ. Нет, не в этом смысле. Просто мне не приходилось никогда.

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. А... Так это пара пустяков... В Москве-то, небось, убитых ели.

А я вот все это делаю здесь, на бревнышке. Вот топор. Дмитрий Иванович утром наточил.

МАТЬ. Это что, прямо в комнате?

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. А мы тазик подставим. А завтра утром я вам с собой курочку дам. Вы не думайте, это как презент.

МАТЬ. Вы знаете, я не смогу.

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА. Вот что значит наши женские слабости-то. Может, тогда Алешу попросим? Мужчина все-таки.

МАТЬ. Нет, ну зачем же Алешу...

НАДЕЖДА ПЕТРОВНА (*приносит петуха, кладет его на бревнышко*). Тогда держите, держите. Крепче держите, а то вырвется, всю посуду перебьет. Ну-ка. Ой, что-то мне все-таки... Ну!..

Петух забился под руками у матери...

Наш уход был словно побег. Мать отвечала невпопад, не соглашалась, говорила, что она передумала, что это слишком дешево, почти вырвалась, когда Соловьева, уговаривая, взяла ее за локоть.

Когда мы возвращались, было совсем темно и шел дождь. Я не разбирал дороги, то и дело попадал в крапиву, но молчал. Мать шла рядом, я слышал шлепанье ее ног по лужам и шорох кустов, которые она задевала в темноте.

Вдруг я услышал всхлипывания. Я замер, потом, стараясь ступать бесшумно, стал прислушиваться, вглядываться в темноту, но ничего не было слышно.

В то далекое довоенное утро я проснулся от счастья. В окна бил праздничный свет. Солнце, пронзительно вспыхнув, капризно преломлялось в граненом флаконе и радугой разбрасывалось по белизне фаянсового умывальника, стоявшего в углу. За открытой дверью никого не было. Я сел на кровать и свесил ноги. Прислушался.

Звонкий отзвук железной дужки о ведро, плеснувшаяся на закачавшуюся лавку вода, свежий, глуховатый шум с улицы, доносящийся через открытое окно, сквозь кружевные занавески и кусты с домашним жасмином на подоконнике. Я посмотрел сквозь раскрытую дверь в соседнюю комнату и, на полу, около дивана, увидел туфли. Туфли с тонкими перемычками и белыми пуговками. Рядом стоял чемодан. Я мгновенно все понял, бросился к дверям и, обалдев от радости, остановился на пороге.

Около зеркала, освещенная белым солнцем, стояла моя мама.

Она, наверное, приехала ночью, а теперь стояла у зеркала и примеряла серьги, поблескивающие золотыми искрами и матово сияющей бирюзой.

Вы когда-нибудь голодали? Вы и Ваша семья?

Вы гордились своими успехами на работе? Были ли у Вас друзья на работе, близкие, с которыми Вы и сейчас считаете необходимым и естественным делиться своими заботами и радостями? Что Вы ощутили, когда уходили на пенсию и последний раз выходили из здания типографии?

Скажите, когда было слишком трудно, Вы находили силы жить дальше только из-за того, что у Вас на руках двое детей? И старая мать?

Почти у всех людей вид проходящих поездов вызывает грусть... А у Вас? Почему?

Вам никогда не казалось, что Вы честолюбивы? Вы никогда не думали: «Если бы я была главой государства, я бы сделала...»? Что бы Вы хотели сделать? Или Вы считаете, что это свойственно только мужчинам?

Н о с т а л ь г и я

Квартира автора. Наталья и Игнат собирают рассыпанные на полу вещи из ее сумки.

Н а т а л ь я. О господи! Вечная история, вот спешишь... Да ты не складывай, давай прямо так, некогда.

И г н а т (*отдергивая руку от сумки*). Ой, током...

Н а т а л ь я. Что?

И г н а т. Током что-то бьет.

Н а т а л ь я. Каким током?

И г н а т. Как будто это уже было все когда-то. Тоже деньги собирал. А я вообще тут первый раз.

Н а т а л ь я. Давай сюда деньги и перестань фантазировать, я тебя очень прошу. Ну ладно, слушай, собери тут, чтобы грязи не было, ладно? Ты здесь, пожалуйста, ничего не трогай. И потом, если придет Мария Николаевна, скажи ей, чтобы она никуда не уходила. Хорошо?

Наталья уходит. Неожиданно Игнат слышит звяканье посуды и поворачивается. В комнате — две женщины. Одна из них сидит за столом и пьет чай. Кто они и как сюда попали — неизвестно.

Н е з н а к о м к а. Входи, входи. Здравствуй. (*Второй незнакомке.*) Евгения Дмитриевна! Еще одну чашечку для молодого человека, хорошо? (*Евгения Дмитриевна выходит.*) Достань-ка, пожалуйста, тетрадь, там, из шкафа (*Игнату*), на третьей полке с края. Да, да. Спасибо. Ну-ка, прочти мне страницу, которая лентой заложена.

И г н а т (*читает*). «Руссо в Дижонской диссертации на вопрос, как влияют науки и искусства на нравы людей, ответил — отрицательно».

Н е з н а к о м к а. Нет, нет. Читай только то, что подчеркнуто красным карандашом. У нас мало времени.

И г н а т. «Несмотря на то...» — ой, нет. — «Нет сомнения, что схизма (разделение церквей) отъединила нас от остальной Европы и что мы не принимали участия

ни в одном из великих событий, которые ее потрясали, но у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру...

...Вы говорите, что источник, откуда мы черпали христианство, был нечист, что Византия была достойна презрения и презираема и т. п. Ах, мой друг, разве сам Иисус Христос не родился евреем и разве Иерусалим не был притчею во языцех? Евангелие от этого разве менее изумительно?..

Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться...

...И (положа руку на сердце) разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка?..

Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человека с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал».

Из письма А. С. Пушкина П. Я. Чаадаеву.

19 октября 1836 года.

Звонок в дверь.

Незнакомка. Иди, иди, открой.

Н о с т а л ь г и я

Игнат открывает дверь. На пороге стоит Мария Николаевна.

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА. Я, кажется, не сюда попала.

Игнат захлопывает дверь и возвращается в комнату. В ней никого нет. Игнат испуган.

Звонит телефон. Игнат снимает трубку.

ИГНАТ. Да?

АВТОР. Игнат? Ну как ты там? Все в порядке?

ИГНАТ. Ага.

АВТОР. Мария Николаевна не приходила?

ИГНАТ. Да нет... Приходила какая-то, не в ту квартиру попала.

АВТОР. Ты бы там занялся чем-нибудь. Только хаоса не устраивай. Или позови кого-нибудь в гости... У тебя есть знакомые: ребята, девочки?

ИГНАТ. Из класса?.. Они... Да ну их...

АВТОР. Ну что же ты? А я в твоём возрасте уже влюблялся. Что ты хмыкаешь? Во время войны. За ней еще наш военрук «бегал», контуженый. Такая рыжая-рыжая... И губы у нее все время трескались... До сих пор помню... Ты меня слышишь? Игнат! Наш четвертый класс «Б» маршировал в сторону городского сада, где находился осоавиахимовский тир. Командовал нами деревенский парень, тяжело раненный на войне. Он был нашим военруком. У него не хватало куска черепа, и поэтому он носил на голове розовую целлулоидную чаплашку с дырочками, похожую на дуршлаг. И мы, конечно, дали ему прозвище — простое и незамысловатое — Контуженый.

Класс наш делился на две группы — местных и эвакуированных из Москвы и Ленинграда.

— Левой! Левой! — командовал Контуженый, помахивая полевой дерматиновой сумкой. Одет он был всегда

одинаково — в кирзовые сапоги, вылинявшую гимнастерку и длинную солдатскую шинель, выдавшую виды. На голове у него была надета ушанка из искусственного меха. — Запевай! — вдруг крикнул он.

Это относилось ко мне. У меня тогда был пронзительный дискант.

«До свида-анья, го-рода и ха-аты!
Нас доро-ога дальняя зове-от!
Молодые и смелые ребя-ата,
На заре уходим мы в похо-од!..»

— завизжал я что было мочи. Остальные подхватили:

«Мы разве-ем вражеские ту-учи,
Размете-ом преграды на пути-и!
И врагу-у от смерти немину-учей,
О-от своей могилы не уйти-и!..»

Контуженый улыбался. Прохожие с умилением глядели нам вслед.

Навстречу, во главе с учительницей физкультуры Ниной Петровной, с лыжами на плечах, шли ребята из четвертого «А». Нина Петровна была высокая тучная блондинка с широко расставленными серыми глазами и вздернутым носом.

Пока мы входили в калитку открытого тира с земляной насыпью позади дощатой стенки, на которую наклеивали мишени, Контуженый с невыразимой тоской, вызывающей издевательское хихиканье учеников, смотрел вслед Нине Петровне. Почувствовав на себе его взгляд, она обернулась, пожала плечами и, усмехнувшись, пошла дальше.

— Контуженый! — крикнули из четвертого «А».

— Тили-тили тесто! — присовокупил кто-то из наших.

— На месте-е! Стой! Раз, два! — зло скомандовал Контуженый.

Все приставили ногу, кроме ленинградца Асафьева, дистрофичного длиннолицего подростка.

Стоя на месте, он продолжал топтать по снегу огромными валенками. Валенки у него были разного цвета — один черный, а другой серый. Мы захохотали.

Контуженый оскалился, махнул рукой и крикнул:

— Стой! Стой, была команда. Оглох, что ли?!

Асафьев перестал топтать и посмотрел на военрука своими прозрачными глазами.

На снегу лежало несколько матов. Старик в защитного цвета ватнике положил на каждый из них по мелкокалиберной винтовке и протянул военруку коробочку с патронами.

Группа из пяти человек выстроилась спиной к матам, и Контуженый крикнул:

— Кру... гом! Раз, два!

Все повернулись лицом к расклеенным в пятидесяти метрах мишеням. Только Асафьев повернулся вокруг собственной оси и, вернувшись в прежнее положение, посмотрел в глаза военруку.

— Кругом была команда! — сказал тот.

— Я и повернулся кругом, — тихо ответил Асафьев.

— Устав строевой службы проходил? Проходил или нет?!

Асафьев пожал плечами и сказал:

— Кругом по-русски означает кругом, именно то, что я и сделал. Поворот кругом, как мне кажется, означает поворот на 360 градусов...

— Каких еще градусов?! Кажется ему! Крру... гом!!!

Асафьев повернулся вокруг себя и снова оказался лицом к лицу с Контуженым. Снова все захохотали. Военрук побледнел, сжал кулаки и опустил голову.

— На огневые позиции — марш! — сказал он тихо.

Ребята стали укладываться на маты. Асафьев не трогался с места.

— Я тебя за родителями отправлю... — подойдя к нему вплотную, сказал Контуженый.

— За какими родителями? — у мальчишки показались слезы.

— За такими, какими надо!

— Что за огневая позиция? Не понимаю... — еле слышно сказал Асафьев.

— А ну, ложись на мат! — вдруг дернув шеей и побагровев, заорал военрук. — Огневая позиция — это... это огневая позиция, понял?!

Асафьев лег на мат и взял винтовку.

Военрук отвернулся.

— Егоров! — вдруг вызвал он.

— Здесь! — вскочив с мата, ответил Егоров.

— А меня не интересует, что ты здесь.

— А не интересует, так зачем же тогда вызываться? — спросил Асафьев.

Военрук и глазом не моргнул.

— Ложись! — снова приказал он Егорову. — Положено говорить «я», а не «здесь», понял? — И выкрикнул снова: — Егоров!

— Я! — снова вскочив на ноги, ответил Егоров.

— Определи основные части мелкори... мельколь... винтовки ТОЗ номер 8.

— Приклад...

— Ну...

— Дуло...

— Сам ты дуло.

— А чего же тогда? Дуло... — упрямо повторил Егоров. — Дуло...

— Какое же такое дуло?

— А что же тогда такое дуло? — спросил я с места.

— Дуло это дуло, понял?

— А я и говорил, что дуло, — промямлил Егоров.

Военрук только рукой махнул.

Каждый получил по пять патронов. Я уперся локтями и стал целиться. Мушка прыгала, и черная мишень плавала за ней мутным пятном. Мы сделали по пять выстрелов.

Контуженый снял со стенки мишени и подошел к нам. Внимательно просмотрев их, он поморщился, порвал все, кроме одной, в клочки и бросил на снег.

— Если бы на фронте мы вот так стреляли... — начал было он.

— ...то вам бы не сделали дырку в голове, — спокойно закончил Асафьев.

Ребята затихли. Контуженый вдруг улыбнулся.

— Это точно... — Он расправил оставшуюся неповрванной мишень и посмотрел на меня. — Молодчик! — похвалил он. — Сорок девять из пятидесяти возможных очков. А вы — мазло, — пренебрежительно бросил он остальным. — Вот ты, ты куда стрелял? Я видел, думаешь, не видел? — обратился он к Репейкину, до ужаса рыжему малому.

— Ты вверх стрелял! За это... за это знаешь, что тебе?..

— А чего я сделал? — пробормотал провинившийся.

— Как это чего?!

— Там ведь нет никого.

— А если бы был?

— Где? Там ведь деревья...

— А если бы кто-нибудь залез на дерево?

Мы посмотрели на верхушки голых берез с пустыми гнездами и захихикали.

— Мазло... — ухмыльнулся военрук, вырвал у меня из рук малокалиберку, лихо выбросил затвором стреляную гильзу и перезарядил. Потом поднял голову, вскинул винтовку и выстрелил. На снег, трепыхаясь, упала подбитая галка. Все в восхищении замерли.

— Вот так... Понял? — удовлетворенно сказал он.

Контуженый вынул из кармана шинели чуть смятые бумажки-мишени и пошел к стенке.

Не ожидая команды «На огневые позиции — марш!», я, дурашливо-разгоряченный похвалой, упал на маты и поэтому дальнейшее видел с уровня земли, отчего все показалось мне особенно неожиданным, опасным и нелепым.

В руке Асафьева мелькнула темно-зеленая нарезная граната-«лимонка». Через секунду она была уже у кого-то другого... Казалось, что не ребята отнимали ее друг у друга, а она сама скачет, как живая, от одного к другому.

Военрук скорее услышал или догадался, чем увидел, что происходит за его спиной.

Он поймал взглядом гранату в тот момент, когда Асафьев сдернул с нее кольцо и сунул в руку анемичному Зыкину, который, пораженный испугом, сжимал ее изо всех сил, зачем-то прижав к животу.

— Бросай! — надрывно, хрипло крикнул Контуженый и прыгнул в сторону, надеясь успеть вырвать у него «лимонку».

Зыкин не бросил, а скорее выронил гранату, и она покатилась к стенке.

— Ложись!!! В угол!!! На землю! — услышал я дикий крик военрука и почувствовал, как надо мной пронеслось его тело, задев лицо полкой колючей шинели.

Мгновение была тошнотворная темнота и лезущий в горло частый-частый стук сердца. Потом я услышал короткий, похожий на девичье хихиканье смех и открыл глаза. Военрук лежал, вдавившись телом в угол между стенкой с мишенями и землей.

В его позе было такое напряжение, будто он не закрывал собой гранату, а душил кого-то живого и сильного.

— Она же без запала, — тонким заикающимся голосом сказал Асафьев. — Разбираться надо.

Ребята снова захихикали, нестройно и выжидательно.

Контуженый приподнялся и посмотрел на Асафьева. От прыжка у него слетела шапка и целлулоидная чапашка. Не без настороженного интереса ребята смотрели на розовую выемку за левым виском, где пульсировала нежная кожа.

— А еще... пионер, — беззлобно сказал военрук и отвернулся, ища шапку. Было так тихо, что мы слышали каждый тяжелый и хрипящий вздох Контуженого. Говорили, что все легкие у него порезаны осколками.

Асафьев поднялся, резко повернулся в своих нелепых валенках и направился в сторону выхода.

Он шел по городу медленно, как человек, знающий цену затраченному на каждый шаг усилию. В канун Нового года в Юрьевце выпало столько снега, что по городу было почти невозможно ходить... По улицам в разных направлениях медленно двигались люди, неся на коромыслах ведра, полные черного пенистого пива. Асафьев с трудом расходился с ними на узких, протоптанных в снегу тропинках и не слышал, как они поздравляли друг друга с наступающим праздником. Никакого вина в продаже, конечно, не было, но зато в городе был пивной завод, и по праздникам жителям разрешалось покупать пиво в неограниченном количестве.

Через некоторое время его силуэт мелькнул у ограды Симоновской церкви, что стояла посреди пологого холма. Асафьев карабкался к его вершине. Там он остановился — дальше подниматься было некуда. И незачем. В трудности этого подъема не было для него избавления от стыда и горя. В слезах, наполнявших его глаза, городок двоился и размывался. Дальше, за рекой, немногочисленные ориентиры заснеженной русской равнины отодвигались до неразличимости, и весь этот декабрьский предсумеречный мир казался Асафьеву сейчас долиной ожесточения, безвыходности и возмездия.

Мне с удивительной постоянностью снится один и тот же сон. Будто память моя старается напомнить о самом главном и толкает меня на то, чтобы я непременно вернулся в те до горечи дорогие мне места, где я не был вот уже более двадцати лет. Мне снится, что я иду по Завражью, мимо березовой рощи, покосившейся, брошенной бани, мимо старой церковки с облупленной штукатуркой, в дверном проеме которой видны ржавые мешки с известью и поломанные колхозные весы. И среди высоких берез я вижу двухэтажный деревянный дом. Дом, в котором я родился и где мой дед Николай Матвеевич принимал меня на покрытом крахмальной скатертью обеденном столе сорок лет тому назад. И сон этот настолько убедителен и достоверен, что кажется реальнее яви.

Вы верите в то, что снова может начаться война?

Я знаю, Вы любите музыку. Скажите, пожалуйста, она Вам когда-нибудь вот так, реально, что ли, помогла? Следите ли Вы за мелодией, за движением музыкальной ткани, или Вы скорее относитесь к тем людям, которые просто забываются в концертном зале?

Вы умеете ненавидеть? Помните ли Вы зло? Если бы Вам дано было выполнение одного желания, было бы возможно, что это – МЕСТЬ?

Вы любите ходить в кино? Легко Вы верите в происходящее на экране?

Какой период в своей жизни Вы считаете счастливым? Вы вообще считаете себя счастливым человеком?

Меня поразил трамвай: красный, почти пустой, с открытыми окнами, под которыми было написано «не высовываться», он мчался по Бульварному кольцу. Напротив меня сидела мать, держа на руках спящую сестру.

Был сорок третий год. Мы возвращались в Москву.

Я вернулся в этот город. Там, в эвакуации, мне казалось, что я помнил, какой он. Теперь я сидел, растерянно-счастливый, и хотя видел и мелькающие за окном дома, и противотанковые ежи на улицах, оставшиеся с сорок первого года, и пирамиды разряженных зажигалок, и зелень деревьев в окнах трамвая, все равно я еще себя чувствовал здесь чужим.

Я осторожно встал и подошел к противоположному окну. Перед моими глазами летела сплошная стена зелени. У меня закружилась голова. Я закрыл глаза и вдруг почувствовал, что очень хочу есть. Чтобы не думать о еде, я вытянул из окна руку и схватился за ветку. Вырвавшись, она больно обожгла мне руку, а на ладони остались грязные следы и несколько серых листьев. Я посмотрел на них и увидел, что листья не такие, как там, в Юрьевце. Тогда я понял, почему мне плохо. 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.

Тут я почувствовал, как по мне, около уха, что-то ползает. Я быстро взглянул на мать, зная, как она будет расстроена, если увидит. Но она сидела задумавшись и не смотрела в мою сторону.

Я провел рукой за ухом, поймал и некоторое время не знал, что с этим делать. А потом незаметно выбросил в окно. И листья, которые держал в другой руке, тоже выбросил.

Затем встал, тихо подошел сзади к матери и увидел, как ее легкие светлые волосы чуть развеваются от движения воздуха. Я осторожно дунул на них...

— Мы домой сейчас поедим? — спросил я.

— Нет, к Марии Георгиевне. Ты же знаешь, в нашей комнате еще живут.

Хорошо, что мать ничего не видела. Ведь там, в Юрьевце, обычно говорили: «Вши-то ведь от тоски заводятся».

Трамвай остановился, и мать очень заторопилась.

— Возьми сумку, — сказала она мне, а сама, держа одной рукой сестру, другой подняла чемодан и показала мне глазами, чтобы я взял еще оставшийся узел.

Трамвай задержался, и пока мы выходили, водитель внимательно смотрел на нас.

Это был очень старый человек.

У Вас есть любимый цвет? А цвет одежды, который Вам больше всего идет?

Вы хорошо плаваете?

Вам бы хотелось сейчас уехать на несколько месяцев на море? Где было бы мало народу и Вы могли бы ни о чем не думать? Ну, представьте, что это возможно. С кем бы Вы поехали?

В каком возрасте Вы в первый раз помните себя?

В какой стране Вам бы больше всего хотелось побывать? Есть ли у Вас такие места в каком-нибудь городе за границей, которые Вы знаете по книгам, очень точно себе представляете? Вам бы хотелось самой пройтись по нему? По его площадям, по улицам?

Вы когда-нибудь испытывали унижение, которое, как Вам тогда казалось, Вы не сможете перенести?

Скажите, Вы считаете себя добрым человеком? А другие? А Ваши дети как считают? Вы были близки с ними в детстве или когда они выросли?

Какое время года Вы любите больше других?

Вы часто видите сны? Расскажите, пожалуйста, один из снов, который произвел на Вас неизгладимое впечатление.

Кого из близких Вам людей, или исторических личностей, или литературных героинь Вы считаете для себя идеалом женщины?

Как Вы думаете, смогли бы Вы выжить вместе с детьми в блокадном Ленинграде?

Вы помните тот день, когда Вы поняли, что станете матерью? Расскажите о нем.

Вы мнительны?

Я поднял голову и увидел, как верхушки деревьев раскачиваются от слабого ветра. Родные березы, ели — не лес и не роща просто отдельные деревья вокруг дачи, на которой мы жили осенью сорок четвертого года.

Я смотрел вверх и думал: «Почему же здесь, внизу, так тихо?» Мне хотелось залезть на березу и покачаться там, на ветру. Я представил себе, как оттуда, наверное, хорошо видно железную дорогу, станцию и дальний лес за водокачкой.

С самого утра мне было не по себе. Целый день я ходил какой-то отупелый, и мать спросила:

— Ты чего сегодня такой?

— Какой «такой»?

Я пожал плечами, потому что я действительно не знал, почему я сегодня «такой».

И вот теперь мать буквально выгнала нас с дачи собирать сморчки. Сестра отчего-то веселилась, бегала неподалеку и то и дело кричала: «Смотри, я еще нашла!..» В другое время меня бы это задело, а сейчас я только кивал головой, когда она издали показывала мне очередной найденный ею гриб.

Я бесцельно бродил среди деревьев, потом наткнулся на лужу, наполненную талой водой. На дне, среди коричневых листьев, почему-то лежала монета. Я наклонился, чтобы достать ее, но сестра именно в это время решила испугать меня и с криком выскочила из-за дерева. Я рассердился, хотел стукнуть ее, но в то же мгновение услышал мужской, знакомый и неповторимый, голос:

— Марина-а-а!

И в ту же секунду мы уже мчались в сторону дома. Я бежал со всех ног, потом в груди у меня что-то прорвалось, я споткнулся, чуть не упал, и из глаз моих хлынули слезы.

Все ближе и ближе я видел его глаза, его черные волосы, его очень худое лицо, его офицерскую форму, его

руки, которые обхватили нас. Он прижал нас к себе, и мы плакали теперь все втроем, прижавшись как можно ближе друг к другу, и я только чувствовал, как немеют мои пальцы — с такой силой я вцепился в его гимнастерку.

— Ты насовсем?.. Да?.. Насовсем?.. — захлебываясь, бормотала сестра, а я только крепко-крепко держался за отцовское плечо и не мог говорить.

Неожиданно отец оглянулся и выпрямился. В нескольких шагах от нас стояла мать. Она смотрела на отца, и на лице ее было написано такое страдание и счастье, что я невольно зажмурился.

Я навсегда запомнил слова Леонардо, которые читал мне отец. Отец, видевший страшные битвы на открытых полях, покрытых взрытым и закопченным снегом, горы трупов, танковые атаки и артиллерийские обстрелы.

Не забыть нам и сгоревших городов, и испепеленных деревень. И солдат, расставшихся с жизнью на мертвых полях войны, для того чтобы вражеские руки не коснулись нас. Мы помним и победы, добытые кровавым потом на опрокинутых полях, и вздыбившуюся землю, стоившую сотен человеческих жизней на каждый квадратный метр. И, вспоминая о потерях, о тяжести преодоления смерти ради победы, думая об исстрадавшейся земле, о цене нашей свободы, мы не можем не обернуться, чтобы взглянуть назад, ради радостного чувства узнавания истоков величия нашего свободолюбия.

К концу ночи выносливый, втоптаный в грязь ковыль распрямился. Островки его в бескрайнем Куликовом поле вздрагивали не от ветра, а от слабости выздоровления.

Туман над Доном оцепенел в его пойме и не мог ни двинуться, ни колыхнуться.

Стон — этот уставший за ночь крик, — напоминая эхо, доносился с разных сторон и, казалось, исходил не от людей.

— Пошла, — ткнул в морду низкой татарской лошади русоголовый, очень молодой парень в рассеченной поперек спины рубахе. — Лезет к чужим, не боится. Одурела, небось, от вчерашнего.

— Будя болтать, ищи! — оборвал его, не оборачиваясь, старый и нагнулся, чтобы отбросить тело мертвого ордынца, навалившегося на грудь богато одетого дружинника.

— Димитрий Иоаннович! — неслось над сумеречным полем. — Князь!

— Гляди! — показал старшой.

Из-под груды тел виднелся шитый серебром белый пояс. Они молча растащили убитых и, приподняв князя, положили его на импровизированные носилки из копий, покрытых плащами. Подбежало еще трое.

Князя понесли на холм.

Парень, отстав от остальных, подошел к берегу, не спеша снял шлем и, став на колени, зачерпнул воды из Дона. Но тут же с отвращением выплеснул ее обратно. Вода была темна от вчерашней битвы.

На холме под черным с серебряным шитьем Спасом — княжеской хоругвью — стоял Димитрий, поддерживаемый дружинниками...

...По полю верхом не спеша ехал татарин. Его лошадь в тишине предрассветной мглы вдруг вскинулась от внезапного звука рога, шарахнулась в сторону и понеслась вдоль реки, навстречу встающему солнцу...

Татарин, давно уже мертвый, убитый еще в самом начале боя, начал заваливаться на сторону, и стало видно, что из спины у него торчит стрела. Он рухнул на землю, а лошадь, освободившись от своего бессмысленного груза, неслась и неслась все дальше, в степь.

Уже не один, а десяток рогов трубили над Куликовым полем, призывая всех, кто чувствовал себя в живых, встать и идти под знамя князя Димитрия. Пора было возвращаться домой.

Изменилась война — теперь достаточно маленького осколка, прилипающего к телу жидкого пламени напалма, радиоактивной пыли, чтобы убить человека. В те времена война была прямодушнее и скорее напоминала работу мясника. Но разве цена человеческой жизни стала с тех пор ниже? Разве не за нашу свободу и будущее бились в отваге и смертной тоске эти мужчины и парни, что делают сейчас свои первые шаги на рассвете?

Как Вы относитесь к полетам в космос?

*Ваш внук учится в школе? Есть ли у Вас претензии к нему?
Какие именно?*

Есть ли люди, которые сделали Вам добро? Благодарны ли Вы им и за что именно?

А есть ли люди, сделавшие добро Вашим детям? Кто именно?

*Какие качества Вы больше всего цените в людях и почему?
Какие качества осуждаете, но готовы простить?*

Как Вы относитесь к эгоизму?

Что Вы цените в современной молодежи?

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

Самый смешной случай в Вашей жизни?

Почему Вы не назвали своего сына другим именем? Было ли у Вас желание назвать его иначе?

Скажите, пожалуйста, у Вас были какие-либо осложнения на работе?

Любите ли Вы Баха?

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...

Я привык к этому. И теперь, когда мне снятся бревенчатые стены, потемневшие от времени, и белые наличники,

и полуоткрытая дверь с крыльца в темноту сеней, я уже во сне знаю, что мне это только снится, и непосильная радость возвращения на родину омрачается ожиданием пробуждения. Но когда я подхожу к крыльцу по шуршащей под ногами листве, чувство реальной тоски по возвращению побеждает, и пробуждение всегда печально и неожиданно...

Какое качество Вы считаете главным в человеке? Или какое больше всего цените?

Вам никогда не казалось, что у Вас вызывают раздражение талантливые люди? Вы хотели бы быть поэтессой такого уровня, как Цветаева или Ахматова? Кто из них Вам ближе?

Что Вы думаете о войне во Вьетнаме?

Вам не кажется, что Вы не всегда понимаете, какие вопросы волнуют сегодняшнюю молодежь? Не кажется ли Вам, что Вы отстали и Вас не волнуют проблемы, которые она ставит перед собой?

Расскажите, пожалуйста, все, что Вы помните о Завражье. Что это было за место?

Было раннее холодное утро.

В эту первую послевоенную осень, пока мать еще не устроилась на работу, она часто приходила сюда, на этот маленький, почти в самом центре города, рынок. Тогда почему-то цветы не разрешали продавать даже на рынках. Да и какие тогда были цветы! Не то что сейчас, когда их везут с юга вагонами и самолетами.

Перед воротами рынка в узком переулке, застроенном старыми невысокими домами, стояли женщины и продавали поздние вялые астры и крашеный ковыль. Нельзя сказать, чтобы торговля шла бойко — не то было время.

Среди этих женщин, приехавших из-за города, стояла и моя мать. В руках у нее была корзинка, накрытая холстиной. Она вынимала из нее аккуратно связанные букеты

«овсюка» и так же, как остальные, ждала покупателя. Я представляю, как она смотрела на людей, шедших на рынок. В ее глазах был вызов, который должен был означать, что она-то здесь случайно, и нетерпеливое желание как можно быстрее распродать свой товар и уйти.

Пожилой человек с бородкой и в длинном светлом пальто подошел к ней, взял цветы и, почти виновато сунув ей деньги, торопливо пошел дальше. Мать на секунду опустила голову, спрятала деньги в карман и вытащила из корзины следующий пучок.

Из ворот рынка вышел худой милиционер и остановился, начальственно поглядев по сторонам. Женщины с цветами бросились за угол. Одна мать оставалась стоять на прежнем месте, и весь вид ее говорил, что вся эта паника, вызванная появлением милиционера, ее не касается.

Она полезла в карман за папиросой, но никак не могла найти спичек. Милиционер подошел к ней, откинул холстину и, увидев цветы, сказал хриплым голосом:

— А ну давай... Давайте отсюда...

— Пожалуйста...

Мать иронически усмехнулась, пожала плечами и отошла в сторону. В этом ее движении было что-то и очень независимое, и в то же время жалкое. Извинившись, она прикурила у прохожего и глубоко затянулась. Закашлялась. Надо было дожидаться, пока милиционер уйдет.

В вагоне было темно и стояла такая духота, что, несмотря на открытые окна, у меня кружилась голова и перед глазами плавали радужные круги. Мы с матерью стояли в проходе, а Антонина Александровна с моей сестрой сидели у окна, притиснутые огромным человеком с потным лицом.

Поезд с грохотом проносился мимо запыленных полустанков, пакгаузов и дымящихся свалок, огороженных колючей проволокой.

Потом пошли леса. Но даже это не приносило облегчения, и вагонные сквозняки лишь усиливали во мне сосущую тошноту. В вагоне кричали, смеялись, пели. Сквозь шум и грохот поезда было слышно, как в дальнем конце вагона кто-то с тупой настойчивостью терзал гармошку. У меня потемнело в глазах, и я почувствовал, что бледнею. В этот момент я словно увидел себя со стороны и поразился своему внезапно позеленевшему лицу и провалившимся щекам.

Мать вопросительно взглянула на меня.

— Тошнит что-то... Я пойду в тамбур... — пробормотал я и стал протискиваться по забитому проходу.

Мать двинулась за мной.

У меня тряслись колени, ноги были как ватные, я ничего не видел вокруг и из последних сил рвался к спасительной площадке. «Только бы не упасть, — думал я. — Только бы не упасть».

Потом я стоял на верхней ступеньке подножки, придерживаясь за поручень. Мать сзади держала меня за ремень.

Поезд мчался вдоль зеленого склона с выложенной белым кирпичом надписью: «Наше дело правое — мы победим».

Я подставлял лицо ветру и, стараясь глубоко дышать, понемногу приходил в себя.

— Чего ж это он? — услышал я позади сочувственный женский голос. Мать что-то ответила. Отдышавшись, я повернулся к ней и попытался улыбнуться.

— Ничего, нам скоро выходить, — сказала она.

— Ну-ка, на, выпей, — услышал я тот же голос.

Пожилая женщина, одетая, несмотря на жару, в ватник и резиновые сапоги, наклонилась над большим бидоном и налила в крышку молока. Я посмотрел на мать. Она кивнула и отвернулась.

— Спасибо, — сказал я бабе в резиновых сапогах и, стараясь не расплескать молоко, принял из ее рук глубокую жестяную крышку. Пока я пил, она весело смотрела на меня.

Мать повернулась и пошла обратно в вагон.

— Мы сейчас... Я пойду за нашими...

Когда поезд ушел, мы долго стояли на деревянной платформе и слушали, как замирает вдали его грохот. Потом наступила оглушительная тишина, и в мои легкие ворвался пахнувший смолой чистый кислород.

В поле было прохладно. На глинистой дороге стояли глубокие желтые лужи. Солнце светило сквозь легкие прозрачные облака. В сухой траве тихонько посвистывал ветер.

Мы бродили по неровному пару, изрытому кротовыми норами, и собирали «овсюки» — метелочки, похожие на овес, коричневого цвета и покрытые мягкими, шелковистыми ворсинками. Каждый раз, собрав несколько небольших пышных букетиков, я, как учила мать, перевязывал их длинными травинками и складывал в корзину. Хотя я и знал, для чего предназначаются эти «букеты», я сказал матери, которая с охапкой «овсюка» шла в мою сторону, время от времени наклоняясь за особо красивыми экземплярами:

— Ма, может, хватит... Ходим, ходим, собираем, собираем... Ну их!..

— Ты что, устал? — не глядя на меня, спросила мать.

— Надоело уж... Ну их!

— Ах тебе надоело? А мне не надоело...

— Не надоело — вот и собирай сама свои «овсюки». Не буду я!

— Ах не будешь?

Мать изменилась в лице, на глазах ее выступили слезы, и она наотмашь ударила меня по лицу. Вспыхнув, я огля-

нулся. Сестра ничего не заметила. Тогда я пошел на самую середину поля...

Щека моя горела. Я поднял с земли палку и, чтобы отвлечься, стал разрывать рыхлый холмик над норой, чтобы проследить подземные ходы, вырытые кротом.

Издали я видел, как сестра, Антонина Александровна и мать медленно ходили взад и вперед, то и дело нагибаясь за этими проклятыми «овсюками».

Вы когда-нибудь били своих детей? Нет, конечно, я не говорю о каширинских экзекуциях, но вот так, когда люди не могут выдержать и дают своим детям пощечину?

Расскажите, пожалуйста, без всякой связи, о лучших днях в детстве. Снятся ли Вам сейчас какие-нибудь минуты того времени?

Вы не находите, что в каждом возрасте есть своя красота, неповторимость и что старость, например, не так уж печальна, неинтересна и безрадостна, если это старость сильного и цельного человека?

Вы не считаете, что любовь – это цель и высшая точка жизни, а все остальное – это или подъем к этой вершине, или спуск с нее?

Вы когда-нибудь рассказывали кому-нибудь из своих детей о своей любви? О том, что Вы называете любовью? С кем Вам легче разговаривать о таких вещах? С ними или с чужими людьми?

Умеете ли Вы прощать? В больших вещах или в малых? Легко ли Вы расстаетесь с людьми?

Она спит на расшатанной кровати с подзором до самого пола. Лицо ее покрыто веснушками, рыжие волосы сбиты на сторону. Она часто дышит и время от времени вздрагивает во сне. Руки ее спокойны и легки. В избе темно, но я уже давно не сплю, и глаза мои привыкли к сумеречной дымной темноте.

Мимо деревни, где мы живем, петляет узенькая речушка, заросшая ольхой, и туман, поднимающийся над ней, сливается с белым гречишным полем за низиной, по которой она протекает.

За окнами ни звука. И тишина эта вызывает тихое и радостное чувство. Лицо ее, осунувшееся от забот, бледно, под глазами морщинки, которые ее старят и делают беззащитной и до боли дорогой. Темнота лежит на ее лице, и кажется, что даже во сне она прислушивается к враждебной тишине чужого дома и несет свою тяжелую, неблагодарную судьбу — охраняет меня от опасностей, которые, как ей кажется, подстерегают меня на каждом шагу.

Мне чудятся голоса:

«...Босоножку и мовешку надо сперва-наперво удивить — вот как надо за нее браться. А ты не знал? Удивить ее надо до восхищения, до пронзения, до стыда, что в такую чернявку, как она, такой барин влюбился. Истинно славно, что всегда есть и будут хамы да баре на свете, всегда тогда будет и такая поломоечка, и всегда ее господин, а ведь того только и надо для счастья жизни!...»

Слова размеренные, редкие, то неестественно растягиваются во времени, то становятся отчетливыми и неприятными...

«...Постой, слушай, Алешка, я твою мать-покойницу все удивлял, только в другом выходило роде. Никогда, бывало, ее не ласкаю, а вдруг, как минутка-то наступит, вдруг перед ней так весь и рассыплюсь, на коленях ползаю, ножки целую и доведу ее, всегда помню это вот как сейчас, — до такого маленького такого смешка, рассыпчатого, звонкого, негромкого, нервного, особенного. У ней только он и был...»

Трудно отделить в своей памяти, что ты пережил, что сочинил, а что прочел в книгах, и поэтому, когда я вдруг слышу хриплый и скверный голос старика Карамазова, я

уже не могу отличить, что именно я вспоминаю — выдуманное, прочитанное или подслушанное.

«...Знаю, бывало, что так у нее всегда болезнь начиналась, что завтра уж она кликушей выкликивать начнет, и что смешок этот теперешний, маленький, никакого восторга не означает, ну, да ведь ложь и обман, да восторг. Вот оно что значит, свою черточку во всем уметь находить!.. Но, вот тебе Бог, Алеша, не обижал я никогда мою кликушечку! Раз только разве один, еще в первый год: молилась уж тогда она очень, особенно богородичные праздники наблюдала, и меня тогда от себя в кабинет гнала. Думаю, дай-ка выбью из нее я эту мистику! “Видишь, говорю, видишь вот твой образ, вот он, вот я его сниму: смотри-ка, ты его за чудотворный считаешь, а я вот сейчас на него при тебе плюну, и мне ничего за это не будет!..” Как она увидела, Господи, думаю: убьет она меня теперь, а она только вскочила, всплеснула руками, потом вдруг закрыла руками лицо, вся затряслась и пала на пол... так и опустилась... “Алеша, Алеша! Что с тобой, что с тобой!”»

Она вдруг начинает плакать во сне, как будто слышит то, что слышу я. Сначала беззвучно, а потом захлеб, сотрясаясь всем телом, и, вскочив на кровати, горько и отчаянно рыдает, придерживая себя то за щеки, то за горло, чтобы было легче дышать. Затем она просыпается.

— Какой я сон видела! Ой, я видела такой плохой сон!

Я успокаиваю ее, с трудом засыпаю и тоже вижу сон. Будто я сижу перед большим зеркалом, рама которого растворяется в темноте, незаметно переходит в бревенчатые стены...

Лица своего я не вижу. А сердце мое полно тоски и страха перед совершившейся непоправимой бедой.

Зачем я это сделал, для чего, зачем так бессмысленно и бездарно я разрушил то, ради чего жил, не испытывая

ни горя, ни угрызения совести? Кто требовал от меня этого, кто попустительствовал этому? Для чего это? Зачем эта беда?

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. Он стоит, спокойно прислонившись плечом к стене, и не смотрит в мою сторону. Он рассматривает свои руки, затем слюнявит палец и пытается оттереть чем-то испачканную ладонь. И у него мое лицо.

Зачем я это сделал?! Теперь уже ведь ничего не вернешь! Уже поздно, слишком поздно! Пусть мое, то есть теперь уже его лицо, не так уж и красиво, немолодо, асимметрично, но все же это мое лицо. И не такое уже оно глупое, даже наоборот, скорее оно умное, это старое, перепроданное и ненавистное мне лицо.

Зачем я это сделал? Зачем?

Когда я проснулся, было уже светло. В горнице никого не было, только хозяйка за стеной громыхала ухватами.

— Слышь, милый, я в церкву пошла, спешу, а покушать здесь под полотенцем. Мух чего-то нынче... Блинов спекла, ты кушай, а то твои все уж на работу побежали к речке.

— Это по какому же поводу блины-то? — спросил я.

— Дык ведь сегодня шестое по-старому. Преображение. Слышал про праздники-то?

Кого Вы больше любите? Своих внуков или детей, когда они были детьми? До того, как у Вас родился первый ребенок, Вы любили детей? И хотели их иметь?

Был ли в Вашей жизни такой человек, с которым Вам хотелось бы сойтись ближе, но по тем или иным причинам этого не произошло? Кто он — мужчина или женщина?

Хочется ли Вам прожить жизнь заново? И так ли Вы ее прожили? Не жалеете ли Вы о поступках, которые определили дальнейшую Вашу жизнь?

Скажите, пожалуйста, Вы часто вспоминаете о своей матери? Или об отце? И вообще о своем детстве?

Если бы, как в сказке, исполнились три Ваших желания, чего бы Вы попросили? А для себя?

Что Вы помните о войне в Испании?

Они говорили одновременно, так что трудно было разобрать отдельные слова.

Было это летом в открытом кафе на перекрестке Столешникова переулка и Петровки. Четверо мужчин и одна женщина — испанцы.

Среди водоворота летней толпы, жары, приезжих, атакующих магазины, в углу маленькой площади под тентом сидели сорокалетние люди в темных костюмах. Перед ними стояла начатая бутылка красного вина и маслины. Двое мужчин, перебивая друг друга, рассказывали о своей недавней поездке в Испанию.

— Мы с ним поспорили... Я ведь точно помню — здесь была католическая школа, а напротив дом тети Анхели. Я же помню...

— Ты говорил, что справа был гараж... А там нет никакого гаража.

— Мы входим... четырнадцать ступеней налево. Почему-то их шестнадцать.

— Открывают совсем незнакомые люди.

— Хулио, это же ее племянник! Она совсем слепая стала, не может жить одна. Бог мой, она узнала меня! Понимаете, она узнала меня. По голосу. А как можно узнать по голосу, я уезжал — мне было двенадцать лет.

— Знаете, равиоли — это, оказывается, вроде наших пельменей...

— Дяди Алонсо уже нет... Игнасио умер в прошлом году... О, вы бы посмотрели на моих внуков! Да, да, внуки. У меня был двоюродный брат, он теперь работает в Гамбурге, он гораздо старше меня, так у него уже внуки, значит, они и мне тоже внуки... Бернардико... Томас...

— Обычный свет, знаешь, в проеме улиц, он совсем другой. Лимонный какой-то... У меня в Бильбао никого не осталось, вы же знаете... Один дедушка — боже мой, у него табачная лавка, так он смотрит на меня как на нищего. Сам звал и сам же боится написать на меня завещание. Вы бы посмотрели на него — это просто разбойник. Хотя ему уже девяносто лет. А старухи так и сидят перед дверями на табуретках. Единственное ласковое слово в нашем доме я услышал от старухи Аррилагой. «Вы будете похожи на свою мамашу, располнеете к сорока годам...» А мне уже сорок шесть.

— Нет, сейчас живут лучше. В общем, неплохо... туристы, немцы западные, американцы. Ты ведь знаешь, мы видели Гомеса, футболист, у него машина. Но я бы не смог так жить... Он подает мячи на тренировках, вроде как у нас мальчишки на «Динамо»...

— А вино... Разве это вино!.. Это мытищинский плодоовощной комбинат. В Сан-Себастьяне в каждом кафе написано: «О политике не говорите, а когда уходите, платите...». Да, конечно, говорят... Видел, видел Долину Павших. Крест в полтора метра метров... Грандиозно выглядит. А в соборе, под мозаикой, восемьдесят тысяч...

— Восемьдесят пять...

— Восемьдесят пять тысяч республиканцев.

— Там же не только республиканцы, но и мятежники, франкисты. Это вообще памятник гражданской войне.

— Но строили его политзаключенные. Как рабы. Девятнадцать лет строили...

— А Матео по-прежнему пишет там стихи для листовок. Говорят, он в подполье.

— Странное ощущение в первое утро. Еще не открыл глаза, а в уши лезет испанская речь. Только испанская... Все окна открыты, базарный день... И голоса, голоса... Так медленно, не торопясь они идут на базар. Я уткнулся в подушку, чтобы не слышать, как будто ничего не было. Мне девятнадцать лет, мать пошла на базар за зеленью...

Женщина с распущенными волосами резко встала, отвернулась, замерла на секунду и бросилась прочь из кафе. Один из мужчин побежал за ней.

— Лючия, Лючия! — кричал он, не обращая внимания на оборачивающихся людей.

— Что с тобой?.. Ну, перестань, перестань, Ты думаешь, мне не хочется зареветь? Лючия!

Женщина уткнулась лицом в его плечо. Он был небольшого роста, лысоватый, и она рослая и красивая женщина.

— Мы не могли бы жить там, — продолжал он. — Это уже другое. Это, в общем-то, воспоминание... Ну давай поговорим, скажи что-нибудь, только не плачь... У нас дети, которых ничего не связывает с Испанией. Но мы здесь свободные люди, мы давали с тобой клятву, тогда, детьми... Помнишь?.. Что мы вернемся.

— Когда, когда? — смогла только выговорить Лючия.

— Ну хорошо, уезжай тогда в Мадрид, — вдруг закричал он. — Уезжай! Куда ты пошла?

Лючия решительно двинулась к очереди, ожидающей открытия мехового магазина.

— Куда ты мчишься как угорелая?

— Я заняла очередь. У Алонсо нет зимней шапки. Говорили, будут после обеда...

Некоторое время они стояли в толпе молча, потом Лючия тихо сказала, отвернувшись:

— Не могу... И уехать не могу, и...

— Но мы же поклялись... поклялись вернуться в Мадрид... В наш Мадрид... В наш...

Он произносил эти слова, как заклинание, не обращаясь ни к кому, кроме себя. Они звучали и как вопрос, и как суть смысла всей их жизни.

Не торопясь разворачивался к одесскому причалу теплохода «Орджоникидзе», испанские пионеры облепили поручни окна, надстройки корабля. Марш интербригад звучал и на палубе, и на пристани. Никогда не затихающий марш...

И снова я иду мимо разрушенной баньки, мимо редких деревьев по Завражью. Все так же, как и всегда, когда мне снится мое возвращение. Но теперь я не один. Со мной моя мать. Мы медленно идем вдоль старых заборов, по знакомым мне с детства тропинкам. Вот и роща, в которой стоял дом.

Но дома нет. Верхушки берез торчат из воды, затопившей все вокруг: и церковь, и флигель за домом моего детства, и сам дом.

Я раздеваюсь и прыгаю в воду. Мутный сумеречный свет опускается на неровное травянистое дно. Мои глаза привыкают к этой полумгле, и я постепенно начинаю различать в почти непрозрачной воде очертания знакомых предметов: стволы берез, белеющих рядом с развалившимся забором, угол церкви, ее покосившийся купол без креста. А вот и дом...

Черные провалы окон, сорванная дверь, висящая на одной петле, рассыпавшаяся труба, кирпичи, лежащие на ободранной крыше. Я поднимаю голову и ищу поблескивающую поверхность воды и сквозь нее — тусклое сияние неяркого солнца. Надо мной проплывает дно лодки.

Я развожу руками, отталкиваюсь от подавшейся под ногами проржавевшей крыши и всплываю на поверхность. В лодке сидит моя мать и смотрит на меня. И у нас обоих такое чувство, словно мы обмануты в самых своих

верных и светлых надеждах. Неторопливая, трепетная радость возвращения медленно, словно кровь у смертельно раненного, вытекает из нашего сердца, уступая место горькой и тоскливой опустошенности.

До нас долетает низкий и хриплый гудок парохода...

Не стоило приезжать сюда. Никогда не возвращайтесь на развалины — будь то город, дом, где ты родился, или человек, с которым ты расстался. Когда построили Куйбышевскую ГЭС, Волга поднялась, и Завражье ушло навсегда под воду...

Помните ли Вы свой самый счастливый день? Расскажите о нем, пожалуйста. А самый печальный или странный?

Какова, по-вашему, цель искусства?

Какое Ваше самое любимое дерево? Почему?

Каким бы Вы хотели видеть своего сына? Вы желали бы ему другой судьбы?

Вы любите бокс? Наверняка Вы не любите драки, но был ли когда-нибудь в Вашей жизни такой случай, когда Вы сочли, что удар был нанесен справедливо и другого выхода не было?

Вы считали себя красивой в молодости? За Вами многие ухаживали? Завидовали ли Вы когда-нибудь красоте другой женщины? Как Вы относитесь к умным, незаурядным, но некрасивым женщинам?

Не кажется ли Вам, что нравы сегодняшней молодежи слишком вольны?

Что бы Вы считали для себя сейчас самым большим несчастьем?

Считаете ли Вы, что «эмансипированная» женщина — это хорошо? Или плохо? Как Вы относитесь к мнению Толстого, что это губельно для существа женщины, ее отличности от мужчины?

Вы считаете себя общественным человеком? Не обязательно в смысле общественной работы. Что Вы подразумеваете под словом «народ»? Как Вы соотноситесь с ним, что такое для

Вас служить народу, быть его частью? Что для Вас болезненнее, труднее: горе народа или горе Ваших близких?

Вы никогда не были на ипподроме?

Ипподромом ревел...

До финиша оставалось не более тридцати метров, но лошади шли по-прежнему кучно. Жокеев в ярких разноцветных камзолах приподнявшись на стременах, «раскачивали» лошадей, и казалось, что еще секунда, и кто-нибудь из них с размаху опрокинется вперед. Немолодая женщина рядом со мной крикнула: «Бригадочка!»...

Я оглянулся — моя сестра, которой минуту назад все это было неинтересно, от возбуждения вскочила с места. Ее сын — худой черноглазый мальчик — казался испуганным.

Вот-вот должен был ударить колокол. Я повернулся, чтобы узнать, кто же все-таки выиграет скачку, и неожиданно увидел мать. Она искала кого-то в толпе. Ее то и дело толкали в тесном проходе, но она не замечала этого и только испуганно отпрянула, когда какой-то парень чуть не сшиб ее с ног, неожиданно бросившись в сторону касс. Я невольно двинулся ей навстречу, но она уже увидела мою сестру и, решительно отстраняя людей, направилась в ее сторону. Я так и не увидел, кто выиграл скачку. Лошади, теперь уже сдерживаемые жокеями, пронеслись дальше, к повороту. Вокруг меня уже не кричали, хотя кто-то ругался, а в воздух полетели пачки тотализаторных билетов. Мать поднялась до ряда, где сидели сестра и Мишка, но дальше пройти не могла. Четверо полных пожилых армян в длинных пальто, загородив собой проход, горячо обсуждали последний заезд. Мать все раздраженно кричала что-то сестре, но ее голоса не было слышно. Сестра растерянно и виновато смотрела на нее. Наконец мать с трудом протиснулась к своим. Она положила руку на плечо внука, и я догадался, что мать возмущена его присутствием здесь.

Мужчина, сидевший рядом, подвинулся, уступая ей место, но она не захотела садиться.

До следующих скачек было еще время, и поэтому многие пошли вниз. На трибуне стало тише, и я со своего места различал отдельные слова из разговора матери с сестрой.

— Не знаю, не знаю... Что ему здесь делать?..! Еще не хватало, чтобы мальчишка...

— Он же все равно ничего не понимает... Пусть подышит воздухом...

— ...Не знаю... Ты же хотела его сегодня мыть... Что это, вертеп какой-то... Здесь...

Сестра кивнула в сторону сидевшей неподалеку женщины в ярком платье с двумя девочками, и я понял, что она сказала: «Здесь же не один он, вот и другие дети...» — или что-нибудь в этом роде. Потом сестра встала и начала торопливо проталкиваться к выходу. Мать крикнула ей вслед:

— Только, ну в общем, недолго... А где...

— Да он здесь где-то, придет скоро... Здесь он!

Я понял, что они говорили обо мне. Мать сидела рядом с Мишкой и старалась успокоиться. Достала папиросу и закурила.

Мишка встал и вдруг потянулся — ему стало скучно.

Мать неторопливо сказала ему что-то, я увидел, что она застеснялась и даже улыбнулась, удивляясь раздражению и тому, что она только что говорила дочери, и своему присутствию здесь.

Двум девочкам принесли мороженое, и их отец, подвыпивший мужчина в помятой шляпе, протянул Мишке шоколадку и сказал:

— А это тебе... Давай!..

В этот момент к ней подошла пожилая женщина с программкой в руках и предложила:

— Не хотите сыграть? «Абрека» с четырьмя там?..

— Какой «Абрек»?.. Что вы?.. — мать растерялась.

Женщина, не обидевшись, отошла.

Пачкая губы и подбородок, Мишка ел шоколадку. Мать посмотрела перед собой и, глубоко затянувшись папиросой, наверное, только сейчас увидела и беговые дорожки внизу, под трибунами, и конкурное поле, и конюшни по ту сторону ипподрома, и огромную, раскинувшуюся вдали, за полем, панораму города. И по выражению ее лица я понял, что ей здесь нравится.

В этот момент перед самой нашей трибуной с топотом пронеслось несколько лошадей. Мать вздрогнула, но тут же, успокоившись, повернулась к Мишке и начала что-то говорить ему, чуть улыбаясь. Но ипподром уже снова шумел тысячами голосов, и я не услышал ее голоса.

Я не смотрел на скаковую дорожку, а сидел у перил, подперев подбородок кулаками. Мать уже никогда не скажет мне слов, которые говорит сейчас внуку.

В это время слева, из-за поворота, на финишную прямую вырвалась лидирующая группа лошадей. Уже почти все вокруг меня кричали — был центральный в этот день призовой заезд.

Люди на трибунах бросились к самому барьеру. Опытные наездники, ожесточенно работая стеками, старались прижать своих соперников к бровке. Шла жестокая скаковая борьба. И жестокость эта передавалась трибунам. Ипподром ревел и тем самым еще больше подстегивал наездников. Я видел, как мать встала и крепко взяла Мишку за руку. Удивительно, но среди рева ипподрома было слышно тяжелое, хрипящее дыхание распластанных в воздухе лошадей и короткие, жесткие, как удар бича, крики жокеев.

Мать уже не смотрела на дорожку, лицо ее было бледно и напряженно. Она отвернулась от поля и стала искать кого-то глазами.

Вдруг две лошади, на полном скаку, коротко ударились друг о друга крупами. Один из жокеев чуть не вылетел из седла и какое-то мгновение висел в воздухе. Другие лошади шарахнулись в сторону, к самым трибунам. Ипподром ахнул...

Я почувствовал чей-то взгляд, оглянулся и увидел глаза матери. Это меня она искала в толпе. Я понял, что она вспомнила здесь, на ипподроме, и почему не может отвести от меня испуганного взгляда...

...Тот осенний день, когда лошадь, чего-то испугавшись, выбросила меня из седла и я запутался одной ногой в стремя. Я волочился по жесткой, промерзшей земле в редком лесу, а лошадь все несла и несла, и я понял, что еще секунда, и она копытом, уже поблескивающим у самых моих глаз, разобьет мне голову...

Каким-то чудом моя нога высвободилась, и я понял, что лежу на земле и не могу вздохнуть. Мать знала об этом, я ей рассказал.

Что Вы называете гражданским долгом?

Расскажите, пожалуйста, самый невероятный случай из своей жизни.

Как Вы думаете, опыт Вашей жизни был бы полезен для Ваших детей? Или Вы считаете его индивидуальным?

Смогли бы Вы многое прощать талантливому человеку?

Какую черту человеческого характера Вы определили бы как самую отвратительную?

Вы не можете рассказать, что Вы делали, когда началась война? Что Вы чувствовали? Какая была Ваша первая мысль?

Вам никогда не хотелось усыновить чужого ребенка? Не обязательно, чтобы у него не было родителей, нет, а просто бы Вам захотелось иметь именно такого сына или дочь?

Скажите, вот эти мальчик и девочка, они похожи на Ваших детей, когда они были в таком возрасте? Есть что-нибудь общее?

Глава шестая

Комната автора. В комнате Наталья, автор и Игнат.

НАТАЛЬЯ. Ты хоть бы почаще появлялся у нас. Ты же знаешь, как он скучает.

АВТОР. Вот что, Наталья. Пускай Игнат живет со мной.

НАТАЛЬЯ. Ты что это, серьезно?

АВТОР. Ну ты же сама как-то говорила, что он бы хотел этого.

НАТАЛЬЯ. Тебе просто ничего нельзя сказать...

АВТОР. Ты что, воображаешь, что все это я придумал для собственного удовольствия, развлечения? Давай без лишних эмоций спросим у него самого. Как он решит, так и... Кстати, и тебе будет легче.

НАТАЛЬЯ. В чем мне будет легче?

АВТОР. Игнат!

НАТАЛЬЯ. Ты учебники собрал? Иди попрощайся с отцом.

АВТОР. Игнат, мы с мамой хотели тебя спросить...

ИГНАТ. Чего?

АВТОР. Может быть, тебе лучше у меня жить?

ИГНАТ. Как?

АВТОР. Ну остаться здесь, будем жить вместе... В другую школу перейдешь. Ты ведь говорил как-то маме об этом... Нет?

ИГНАТ. Что говорил? Когда? Да нет, не надо!

Пауза. Наталья рассматривает фотографии
Марии Николаевны.

НАТАЛЬЯ. Нет, а мы с ней действительно очень похожи.

АВТОР. Вот уж ничего общего!

Игнат выходит из комнаты.

Н А Т А Л ь Я. А что ты хочешь от матери? Каких отношений? А? Те, что были в детстве, — невозможны: ты не тот, она не та. То, что ты мне говоришь о своем каком-то чувстве вины перед ней, что она жизнь на вас угробила... что ж. От этого никуда не денешься. Ей от тебя ничего не нужно. Ей нужно, чтобы ты снова ребенком стал, чтобы она тебя могла на руках носить и защищать... Господи, и что я лезу не в свои дела? Как всегда. *(Плачет.)*

А В Т О Р. Что ты воешь? Ты мне можешь объяснить?

Н А Т А Л ь Я. Выходить мне за него замуж или нет?

А В Т О Р. За кого? Я хоть его знаю?

Н А Т А Л ь Я. «Та ни-и!..»

А В Т О Р. Он украинец?

Н А Т А Л ь Я. Ну какое это имеет значение?

А В Т О Р. Ну все-таки, чем он занимается?

Н А Т А Л ь Я. Ну, писатель...

А В Т О Р. А его фамилия случайно не Достоевский?

Н А Т А Л ь Я. Достоевский.

А В Т О Р. До сих пор ни черта не написал. Никому не известен. Лет сорок, наверное. Да? Значит, бездарность.

Н А Т А Л ь Я. Знаешь, ты очень изменился.

А В Т О Р. Так вот: бездарен, ничего не пишет.

Н А Т А Л ь Я. Почему? Он пишет. Только не печатается.

А В Т О Р. О, вон полюбуйся, наш дорогой двоечник что-то поджег. Теперь меня оштрафуют.

Н А Т А Л ь Я. Ты совершенно напрасно иронизируешь насчет двоек.

А В Т О Р. Вот не кончит он школу, загремит в армию! И будешь ты обивать пороги и освобождать его от службы! Причем стыдно будет мне. Это все плоды твоего воспитания, между прочим! Он не готов к армии. Кстати, ничего бы страшного с ним в армии не случилось...

Н А Т А Л ь Я. Ты почему матери не звонишь? Она после смерти тети Лизы три дня лежала.

А В Т О Р. Я не знал.

НАТАЛЬЯ. Ведь ты же не звонишь!

АВТОР. Она же... Она же должна была сюда прийти в пять часов.

НАТАЛЬЯ. А самому первый шаг трудно сделать?

АВТОР. Мы ведь сейчас об Игнате разговариваем, кажется. Не знаю, может быть, я тоже виноват. Или мы просто обуржуазились. А? Только с чего бы? И буржуазность-то наша какая-то дремучая, азиатская. Вроде не накопители. У меня вон один костюм, в котором выйти можно. Частной собственности нет, благосостояние растет. Ничего понять нельзя.

НАТАЛЬЯ. Ты все время раздражаешься.

АВТОР. У одних моих знакомых сын. Пятнадцать лет. Пришел к родителям и говорит: «Ухожу от вас. Все. Мне противно смотреть, как вы крутитесь. И вашим, и нашим!» Хороший мальчик, не то что наш балбес. Наш ничего такого, к сожалению, не скажет.

НАТАЛЬЯ. Представляю себе твоих знакомых!

АВТОР. А что? Не хуже нас. Он в газете работает. Тоже писателем себя считает. Только никак не может понять, что книга — это не сочинительство и не заработок, а поступок. Поэт призван вызывать душевное потрясение, а не воспитывать идолопоклонников.

НАТАЛЬЯ. Слушай, а ты не помнишь, кому это куст горящим явился? Ну, ангел в виде куста?

АВТОР. Не знаю, не помню. Во всяком случае, не Игнату.

НАТАЛЬЯ. А может, его в суворовское училище отдать?

АВТОР. Моисею. Ну... Ангел в виде горящего куста явился пророку Моисею. Он еще народ свой там вывел через море.

НАТАЛЬЯ. А почему мне ничего такого не являлось?

Я видел все так отчетливо, стоя за кустом, шагах в десяти от них. А они, мальчишка и девочка, бегали по нашей

Н о с т а л ь г и я

неглубокой, тихой Вороне, как когда-то бегали по ней мы с сестрой. И так же брызгались и что-то кричали друг другу. И так же на мостках из двух ольшин полоскала белье мать и изредка, откинув упавшую на глаза прядь волос, смотрела на ребят, как когда-то смотрела на нас с сестрой.

Это была не та, не молодая мать; какой я помню ее в детстве. Да, это моя мать, но пожилая, какой я привык ее видеть. теперь, когда, уже взрослый, изредка встречаюсь с ней.

Она стояла на мостках и лила воду из ведра в эмалированный таз. Потом она позвала мальчишку, а он не слушался, и мать не сердилась на него за это. Я старался увидеть ее глазами, и когда она повернулась, в ее взгляде, каким она смотрела на ребят, была такая неистребимая готовность защитить и спасти, что я невольно опустил голову. Я вспомнил этот взгляд. Мне захотелось выбежать из-за куста и сказать ей что-нибудь бессвязное и нежное, просить прощения, уткнуться лицом в ее мокрые руки, почувствовать себя снова ребенком, когда еще все впереди, когда еще все возможно...

...Мать вымыла мальчишке голову, наклонилась к нему и знакомым мне жестом слегка потрепала жесткие, еще мокрые волосы мальчишки. И в этот момент мне вдруг стало спокойно, и я отчетливо понял, что МАТЬ — бессмертна.

Она скрылась за бугром, а я не спешил, чтобы не видеть, как они подойдут к тому пустому месту, где раньше, во времена моего детства, стоял хутор, на котором мы жили...

1966–1972 гг.

Тонино Гуэрра *

Могила Тарковского

Было нелегко найти могилу Тарковского. Наконец-то вот она, здесь: бедный прямоугольный кусочек земли, окаймленный серым, и сверху положен большой деревянный крест. Несколько горшков с цветами, белый жемчуг обвивает крест — бусы, оставленные Параджановым. Вблизи этой могилы ряд захоронений русских военных — молодые прапорщики, погибшие в другой войне. На могилу я положил маленький белый камень, который поднял на берегу моря в Порто-Ново. Именно там во время своего долгого путешествия по Италии в поисках окончательного сюжета «Ностальгии» Тарковский и моя жена увидели, что в маленькой церкви над морем была икона из Владимира. Казалось, что Владимирская Божья Матерь ожидала именно их, и они были потрясены этой встречей — приветом, дошедшим из города, где режиссер снимал многие сцены своего «Рублева».

* Тонино Гуэрра — итальянский поэт, сценарист, художник. Автор сценария «Ностальгия» для одноименного фильма А. Тарковского.



Содержание

От автора-составителя

5

Глава первая
ПРЕДАНИЯ И БЫЛЬ
РОДОСЛОВИЯ ТАРКОВСКИХ,
ИЛИ РОДОСЛОВНАЯ
КАК МИФ

7

Глава вторая
НА БЕРЕГАХ ИНГУЛЫ

25

Глава третья
1-й ЩИПКОВСКИЙ ПЕРЕУЛОК,
ДОМ 26, КВ. 2

61

Глава четвертая
СТАТЬ САМИМ СОБОЙ

119

Глава пятая
АРХИВЫ И ДОКУМЕНТЫ

<i>Андрей Тарковский. «Я стремлюсь к максимальной правдивости...»</i>	203
<i>Андрей Тарковский. Литературный и экранный образ</i>	212
<i>Андрей Тарковский. О себе. Для целей личности высоких</i> ...	293
<i>«Дело» об Андрее</i>	302

Глава шестая
ВОСПОМИНАНИЯ И СТАТЬИ

<i>Ирма Рауш-Тарковская. Фрагменты интервью</i>	321
<i>Андрей Битов. Об Андрее Тарковском</i>	344
<i>Марк Розовский. Летняя ночь. Швеция</i>	355
<i>Михаил Ромадин. Сон Андрея</i>	363
<i>Паола Волкова. Над заревом могил заря</i>	367
<i>Григорий Померанц. У дверей замка</i>	375
<i>Паола Волкова. «По ком звонит колокол...»</i>	389
<i>Александр Мишарин. О друге и соавторе</i>	395
<i>«Зеркало» — поэма без героя</i>	423
<i>Александр Мишарин. Андрей Тарковский «Зеркало»</i>	424
<i>Тонино Гуэрра. Могила Тарковского</i>	493

Андрей Арсеньевич Тарковский

НОСТАЛЬГИЯ

Автор текстов и составитель *Паола Волкова*

Главный редактор *Владимир Вестерман*

Редактор *Кирилл Винокуров*

Компьютерная верстка *Виктория Челядинова*

Корректор *Надежда Александрова*

**Подписано в печать 07.02.08. Формат 60x90^{1/16}.
Усл. печ. л. 31,0. Тираж 5000 экз. Заказ № 1003.**

**Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры**

**Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.007027.06.07 от 20.06.2007 г.**

ООО «Издательство АСТ»

141100, Россия, Московская область, г. Щелково, ул. Заречная, д. 30

Наши электронные адреса:

WWW.AST.RU E-mail: astpub@ast.ru

ООО «ХРАНИТЕЛЬ»

129085, г. Москва, пр. Ольминского, д. 3а, стр. 3

ООО «Издательство Зебра Е»

151121, Москва, ул. Можайский вал, д. 8, корп. 20

тел.: 240-11-91

E-mail: zebrae@gambler.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов

в типографии ООО «Полиграфиздат»

144003, г. Электросталь, Московская область, ул. Тевосяна, д. 25