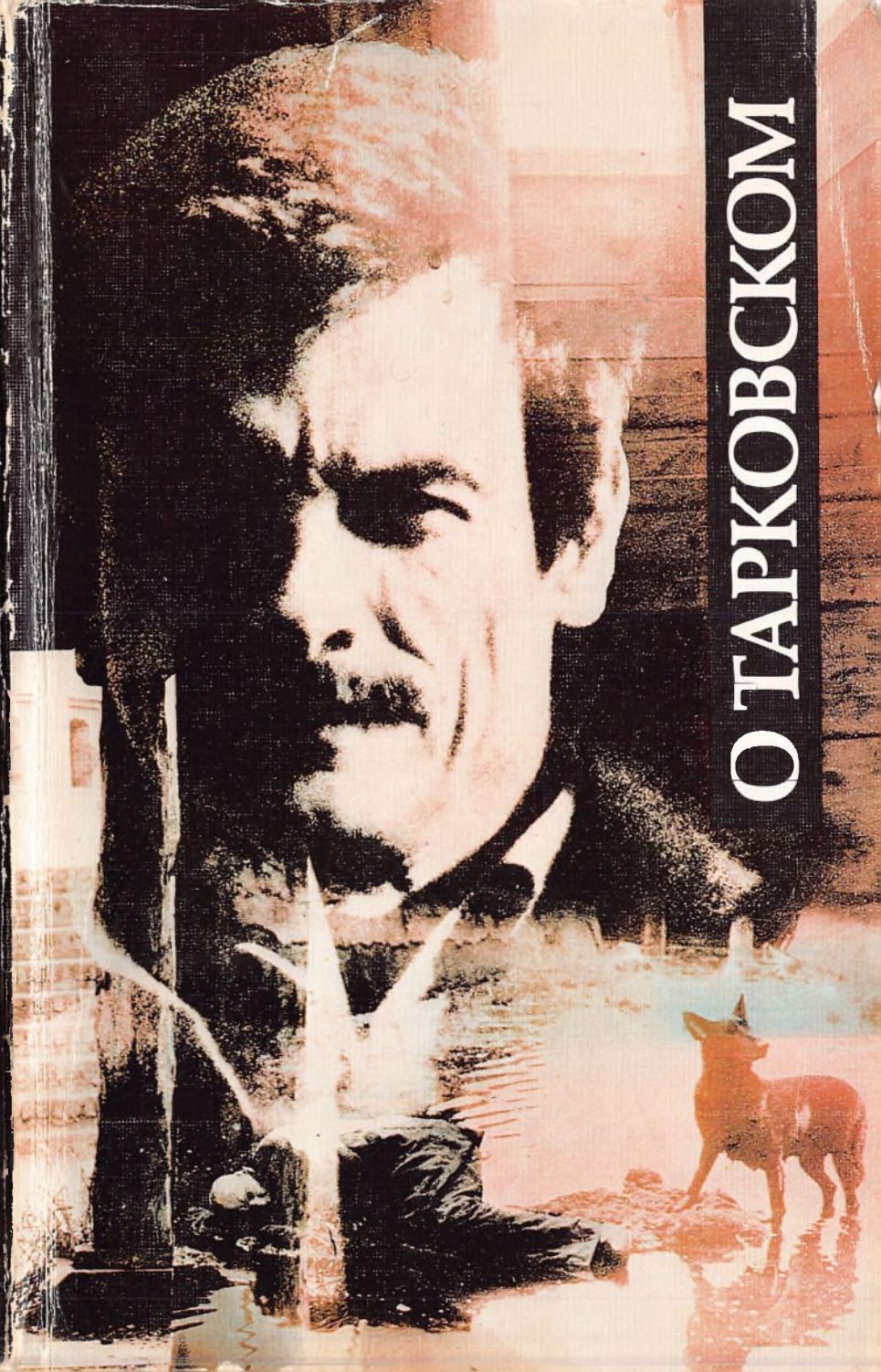


О ТАРКОВСКОМ

О ТАРКОВСКОМ







# О ТАРКОВСКОМ



ББК 85.374 (2)

0-11

Составитель, автор предисловия М.А. Тарковская

Рецензент д-р искусствоведения М.И. Туровская

Художник В.Я. Черниевский

Редактор Г.И. Дзюбенко

0-11 **О Тарковском** /Сост., авт. предисл. М.А. Тарковская. — М.: Прогресс, 1989. — 400 с., ил.

Первый сборник воспоминаний о Андрее Тарковском (1932–1986), авторе широко известных фильмов — "Иваново детство", "Андрей Рублев", "Солярис", "Зеркало", "Сталкер", "Ностальгия", "Жертвоприношение", — неповторимость которого оставила яркий след в памяти его родных, друзей, коллег, деятелей мирового кино.

Среди авторов книги — А. Вознесенский, Н. Бурляев, Д. Банионис, А. Михалков-Кончаловский, Н. Бондарчук, Р. Быков, В. Шёман, Л. Александер Ш. Абдусаламов, К. Занусси, М. Терехова, Э. Демант и др.

© Составление, предисловие, материалы, помеченные\* в содержании, художественное оформление издательство "Прогресс", 1989.

0  $\frac{4702010204 - 389}{006 (01) - 89}$  КБ - 11 - 57 - 89

ББК 85.374 (2)

ISBN 5-01-002285-0

”Знакомство с первым фильмом Тарковского оставило впечатление чуда.

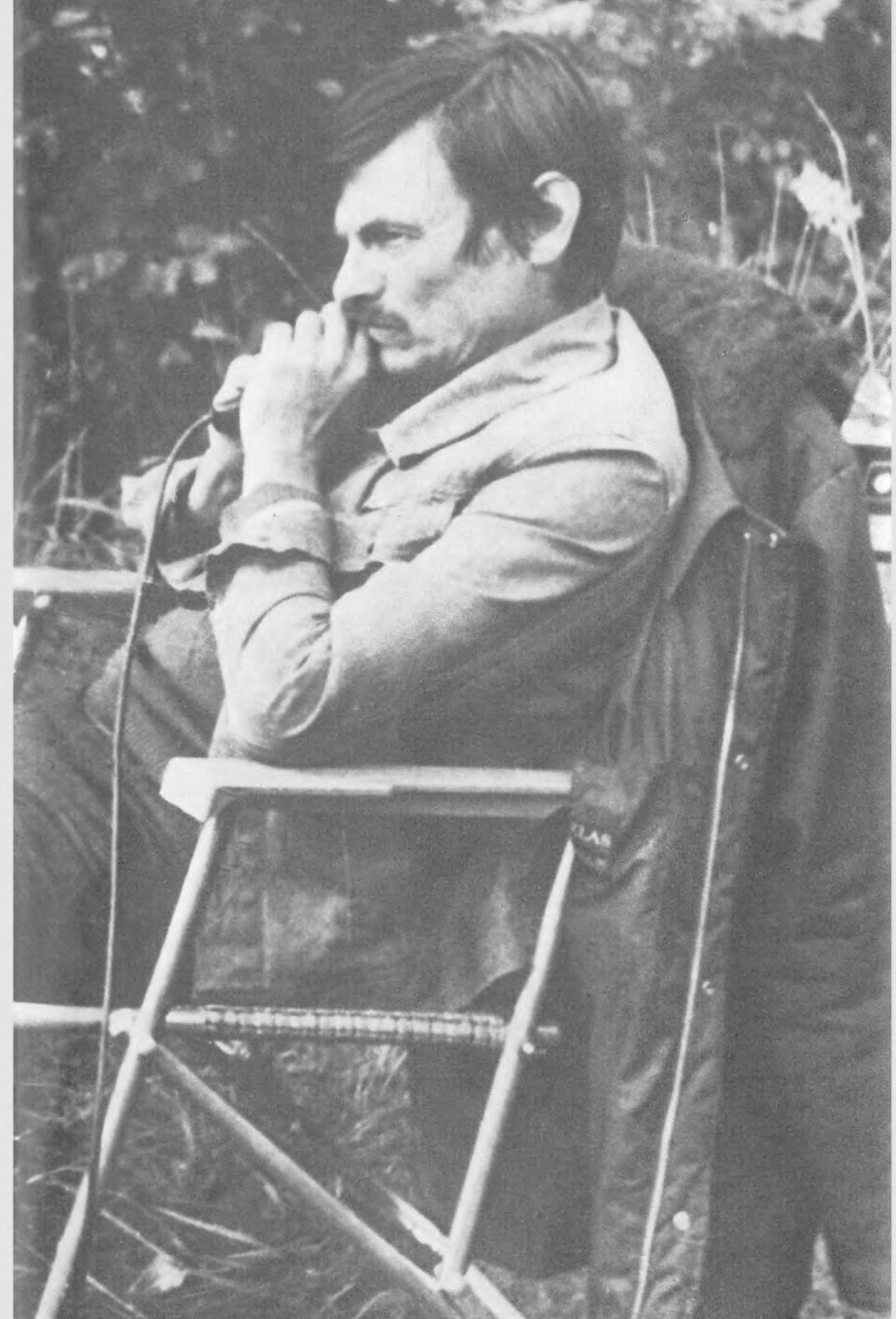
Неожиданно я оказался на пороге комнаты, ключей от которой мне до тех пор не давали. Там, куда мне давно хотелось попасть, Тарковский чувствовал себя свободно и уверенно.

Нашелся человек, сумевший выразить то, что мне всегда хотелось, но не удавалось, — это обнадеживало и вдохновляло.

Тарковский — величайший мастер кино, создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстает как зеркало, как сон”.

Ингмар Бергман









## *ОТ СОСТАВИТЕЛЯ*

Это первый сборник воспоминаний о советском кинорежиссере Андрее Тарковском. Несмотря на двадцать пять лет его кинематографической деятельности, о нем написано еще сравнительно мало. При том, что известность пришла к Тарковскому давно — с выходом на экран "Иванова детства".

Широкую популярность принес Тарковскому фильм "Андрей Рублев". Именно со времени выхода этого фильма у режиссера появился "свой" зритель, который полюбил в его фильмах сплав поэзии и истории, его стремление познать неизведанное и выразить земную любовь к человеку.

Но тем не менее работалось Тарковскому трудно. Возникали конфликты с Госкино СССР почти из-за каждого снятого им фильма, отвергались предлагаемые им темы. По поводу отъезда режиссера за границу, куда он выехал для работы в 1982 году, ходила тьма порочащих его слухов. Из-за отношения к нему тогдашнего советского руководства и Госкино СССР он был вынужден заявить о невозвращении на Родину. Тотчас же с экранов были сняты все его фильмы, а имя режиссера перестало упоминаться в прессе.

Тарковский тяжело переживал свою вынужденную эмиграцию. Смерть его совпала с началом перестройки в Советском Союзе. Это совпадение почти мистично. Гласность сняла запрет с имени Тарковского. Появились публикации о его творчестве, состоялись вечера его памяти. Во Львове в 1988 году был проведен Всесоюзный семинар, посвященный творчеству Тарковского. Создано Всесоюзное научное обще-

ство Андрея Тарковского. В апреле 1989 года в Москве проводились Первые международные "Тарковские чтения". Фильмы его вернулись на наши экраны, и их смотрит новое поколение зрителей.

Я взялась за составление этого сборника воспоминаний из чувства любви к брату и долга перед памятью о нем. В сборник вошло несколько статей, опубликованных в печати, основная же часть материалов написана специально для этого издания. Некоторые из авторов выступили здесь не только с воспоминаниями о Тарковском, но и с размышлениями о его творчестве.

Нам хотелось, чтобы в этой книге было рассказано обо всех периодах жизни Андрея Тарковского — с детских лет до последних четырех лет его пребывания за границей. Поэтому мы сочли необходимым обратиться к свидетельствам не только советских, но и зарубежных деятелей культуры. Конечно, со временем появятся более полные сборники воспоминаний о Тарковском. Многие, знавшие его — в Советском Союзе и за рубежом, — еще осмысливают, анализируют свои впечатления от встреч с ним.

Я благодарю всех, кто принял участие в настоящем издании. Воспоминания С. Флитвуд, С. Вольтера, С. Нюквиста и А. Эдваля опубликованы благодаря любезности Шведского института кино. Я выражаю также благодарность фотомастерам, чьи работы включены в сборник в качестве иллюстраций.

Мне кажется, что, несмотря на разницу во взглядах на творчество режиссера Тарковского, каждое представленное здесь свидетельство проливает свет на какую-то из граней его личности — яркой, неповторимой и для многих неизвестной.

Марина Тарковская

## ПАМЯТИ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

### I

Ностальгия по умершим от ностальгии,  
по тарковской погоде, по хлябям разверстым  
над пожарами —  
ярче горим под водой! —  
это — русское время, мои дорогие,  
это — русское действо и русское место,  
русский дух, испытываемый русской бедой.

Ностальгия по умершим от ностальгии,  
по тарковской свече, возжигаемой столько,  
сколько раз угасаема...  
Хлещет потоп —  
только Ной это знает, мои дорогие,  
он — ковчег, и ему одиноко и горько,  
а голубку не шлют... и не хочется в гроб.

Ностальгия по умершим от ностальгии,  
по тарковской тоске на московском бульваре,  
ностальгия по у-у-у-у!  
ностальгия по а-а-а-а!  
по беззвучному стону, мои дорогие,  
когда он выплывал, а его убивали,  
и по зеркалу кровь ностальгии текла.

## II

Горе стало воском,  
воском для свечи,  
прикипело к доскам  
и горит в ночи,  
ореол священный —  
над его столбом,  
бьется тень о стены —  
лбом, лбом, лбом!..

## III

... и горечь прежних пыток —  
лишь привкус лебеды  
под всхлипы у калиток  
заоблачной воды,  
в которой наши слезы  
прощальные текут  
и белизну березы  
из провидений ткут.

## IV

Однако же! это — как раз то немного,  
мглисто прозрачное, строгое,  
лиственно водяное,  
таинственное, родное,  
ноющее в потоке и в Ное,  
    независимое  
и звездно висимое,  
то возлюбленно невыносимое,  
на чьи дождевые всхлипы  
ноет в глухой берлоге,  
поскрипывает в дороге  
медвежья нога из липы.

## НАЧАЛО

”Похороны советского кинематографиста Андрея Тарковского, находившегося во Франции в изгнании с 1984 года, состоялись вчера на православном кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа после отпевания в русской церкви на улице Дарю”.

”Юманите”, вторник, 6 января 1987 года.

Примерно так десятки газет во всем мире отметили уход из жизни советского кинорежиссера Андрея Тарковского.

Как же начиналась жизнь Андрея, где он родился, как рос, каким был в детстве?

От мамы и бабушки мы много раз слышали историю рождения Андрея. После смерти мамы к этим воспоминаниям прибавились документы из ее архива.

Все оставленное мамой наследство умещается в простом деревянном ящике, который сделал году в 1946-м пленный немец по имени Герберт.

Давняя мамина подруга, Ирина Шигорина, получила комнату в квартире нового дома — неслыханное по тем временам счастье! Дом строили военнопленные. Один сектор дома зачислялся, остальные достраивались. По строительным лесам Герберт добирался до Иринино окна и таким образом ходил в гости. Его подкармливали как могли. Обогретый, покуривший, он вылезал в окно и возвращался на свое рабочее место. Был он плотником и в знак благодарности смастерил тете Ире табуретку, а ее дочке — кукольную мебель.

За полбуханки хлеба Герберт с немецкой аккуратностью сколотил маме довольно большой деревянный ящик с крышкой. Еле донесла она его с Плющихи, дома долго радовалась, какой ящик замечательный — красивый и вместительный. Ящику нашлось применение: мама сложила туда письма, телеграммы, записки, папины рукописи — много чего накопилось у нее за годы. Там лежат наши детские рисунки, записи расходов, долгов, платежные квитанции и даже талоны хлебных карточек за 1947 год, которые остались "неотоваренными", потому что в декабре их отменили.

Казалось бы, пустяки, мелочи, которые мы не ценим в настоящем, но которые со временем приобретают значение семейных и даже исторических документов.

При жизни мамы мы никогда не лазали в ящик, знали, что она этого не любит. Я смогла открыть его крышку — за годы ящик потемнел, обшарпался — спустя восемь лет после маминой смерти.



Мария Ивановна Вишнякова-Тарковская. 1936

Арсений Александрович Тарковский. 1943

Начну я с ранней весны 1932 года, с той самой весны, когда у Арсения и Маруси Тарковских родился сын – первенец Андрей.

В конце марта они отправились в рискованное путешествие – выехали из Москвы в село Завражье Юрьевоцкого района. Это было довольно большое село с пятиглавой церковью (в которой крестили Андрея). Стояло оно на левом берегу Волги недалеко от впадения в нее реки Нёмды. Там жили мамы мать и отчим – Вера Николаевна и Николай Матвеевич Петровы. Отчим был врачом и работал в местной больнице, а квартиру снимали в доме Кудряшовых на втором этаже. В Иваново-Вознесенской области Петровы оказались в самом начале двадцатых годов. Они уехали из Москвы по двум причинам – чтобы не умереть с голоду и чтобы Николай Матвеевич мог удовлетворять свою неудержимую страсть к охоте. Выбрали волжские места, потому что он родился в городе Шуе, тоже Ивановской области. Жили Петровы при больницах – цели купить собственный дом как-то не ставили – в Кинешме, в небольшом городке Юрьевце, в Завражье. А после Завражья – в поселке с загадочным названием “Красный Профинтерн”. “На Профинтерне”, – говорила бабушка. Мы много раз спрашивали, что такое “Профинтерн”. Мама и бабушка говорили что-то про профсоюзный интернационал, что вызывало еще большее недоумение в наших детских умах, потому что никак эти слова не увязывались с тихим заволжским поселком, с широкими волжскими плесами, с запахом мокрой древесины, воды и гудками пароходов. Поселки эти сохранились, их не затопила Большая Волга. А Юрьевоц оказался единственным приволжским городом, построившим дамбу и сохранившим таким образом свой облик: центральная улица, идущая параллельно Волге, и взбирающиеся на горы перпендикулярные улочки и переулки. Город, конечно, сильно изменился с довоенных и военных времен, когда мы там бывали, но то, что остался он незатопленным, я отношу к чудесам, как и то, что уцелел дом № 26 в 1-м Щиповском переулке в Москве, где прожил Андрей тридцать лет жизни...

В одном из писем мама написала о своем “положении”, и из Завражья посыпались письма с просьбами и мольбами



(бабушке был присущ высокий стиль) рожать у Николая Матвеевича в больнице.

А путь был неблизкий и трудный. Сначала — поездом до города Кинешмы, тогда поезда на паровозной тяге шли туда около суток. В Кинешме на привокзальной площади стояли ямщики с лошадьми, ждали пассажиров (лошади ели овес из мешков, надетых на морды, рядом ходили куры, прыгали воробьи — тоже питались). Родители сговорились с одним из ямщиков и поехали — километров тридцать на лошадях, в розвальнях. Дорога шла вдоль Волги, потом по замерзшей реке. Волга должна была того гляди вскрыться, и они боялись, что не успеют добраться до места.

Вот мамино письмо, которое так и не было отправлено. Адресовано оно в Москву, папиной сестре, с которой мама очень дружила. "29 марта. Милая Лёничка! Доехали мы хорошо, то есть я не родила. Ехали долго, с трех дня до пяти ночи, три часа кормили на постоялом дворе лошадь, а сами ходили и мучались, скоро ли она накормится. Дорога разбита ужасно..." Предполагалось, что мама родит числа двадцатого, но дорогой ее сильно растрясло, и роды начались раньше срока. Маму не успели отвезти в больницу. Рожать пришлось дома, на обеденном столе. Наша милая, бестолковая бабушка так разволновалась, что забыла, где находится дом акушерки, и они с папой с трудом ее разыскали. Принимали роды Николай Матвеевич и акушерка Анфиса Осиповна Маклашина. После того как все завершилось, отчим сказал маме: "Ну, Марусяка, следующего рожай где хочешь! Слишком уж нервно — принимать у своих".

Сохранилась тетрадь — дневник, который родители начали вести с первых дней появления Андрея на свет. Это листы бумаги, сложенные вдвое и прошитые нитками. Писали родители по очереди — у кого было время и силы. Иногда записи идут подряд, иногда несколько дней пропущено. В дневнике подробно рассказано о первых трех месяцах Андреевой жизни.

Дневник открывается папиной записью от 7 апреля 1932 года: "В Завражье в ночь на 4 апреля, с воскресенья на понедельник, родился сын... Пятого был зарегистрирован, назван Андреем и получил "паспорт".

Глаза темные, серовато-голубые, синевато-серые, серовато-зеленые, узкие; похож на татарчонка и на рысь. Смотрит сердито. Нос вроде моего, но понять трудно, в капочках. Рот красивый, хороший...”

Папа со свойственным ему нетерпением сразу же взял справку о рождении сына. Написана она рукой акушерки (орфография как в оригинале).

”Удостоверение.

Гражданка гор. Москвы Мария Ивановна Тарковская  
1932 года Апреля 4-го разрешилась живым сыном.  
1932 г. 4.IV.

Акушерка Завражной сов-больницы  
А. Маклашина.  
Врач Н. Петров.”

Мария Ивановна с Андрюшей. Завражье. 1932



Вот таким, несколько архаичным по стилю документом официально засвидетельствовано появление на свет будущего режиссера Андрея Тарковского.

А на следующий день папа поспешил в Завражский сельсовет (он никак не хотел ждать до Москвы) и на основе этого удостоверения получил на Андрея свидетельство о рождении. Бланк отпечатан на простой бумаге, за годы "Свидетельство о рождении" пожелтело, обветшало, оно тщательно подклеено мамой. На нем видна отметка "Паспорт выдан". Но тогда до этого было еще очень далеко — целых шестнадцать лет...

Во время войны в Юрьевец, где мы жили в эвакуации, Андрею пришло письмо. От папы, с фронта. На стороне, где пишется адрес, вверху напечатано: "Смерть немецким оккупантам!" Имеется штамп: "Просмотрено военной цензурой". На обратной стороне — текст, написанный химическим карандашом папиным красивым, аккуратным почерком:

"4. IV. 1943. Дорогой, родной мой Андрюша, поздравляю тебя с днем рождения. Я болен и лежу в госпитале, скоро уж меня выпишут. Я так хорошо помню, как ты родился, мой милый. Мы с мамой ехали до Кинешмы поездом, а оттуда на лошадях до Завражья. Волга должна была вот-вот тронуться. Мы ночевали на постоялом дворе, и я очень беспокоился за мамочку.

Потом родился ты, и я тебя увидел, а потом вышел и был один, а кругом трещало и шумело: шел лед на Нёмде. Вечерело, и небо было совсем чистое, и я увидел первую звезду. А издали была слышна гармошка, и это было одиннадцать лет назад..."

Вот так родился Андрей, и вот почему у него в графе "Место рождения" стояло "Село Завражье Ивановской области".

Странно и тяжело было увидеть на справке о его смерти, выданной нам в мэрии парижского пригорода Нейи-сюр-Сен (больница, где Андрей лечился и умер, находится в этом районе): "...Родился 4 апреля 1932 года в Ивановской". В какой-то непонятной Ивановской... "Что им Гекуба?"

Вернемся в 1932 год. Посылаются телеграммы в Москву. Бабушка Вера поздравляет папину мать, Марию Данилов-

Мария Ивановна. Завражье. 1932



ну, с рождением внука; она впервые подписывается своим новым званием — “бабуся”. Папа сообщает своему другу литератору Льву Горнунгу: “Четвертого родился сын, благополучно. Тарковский”. А вот — ответная телеграмма. Она еще лаконичнее, чтобы не расходовать зря слова, да и деньги, в которых у Льва Владимировича всегда была нужда: “Поздравляем всех. Горнунг”. Эмоции были позже, ближе к осени, когда Горнунг самолично приехал в Завражье.

Итак, в доме маленький ребенок. Нарушена размеренная, спокойная жизнь Петровых. Хотя какая спокойная жизнь могла быть у провинциального врача? Николай Матвеевич был специалистом по “всем болезням”. Утром он работал в стационаре, потом вел прием в поликлиническом отделении, на стареньком велосипеде объезжал больных на дому. По ночам часто раздавался стук в окно, приезжали за врачом из окрестных деревень. Уставал Николай Матвеевич и нуждался в отдыхе.

Андрюшка был беспокойным. Вот что пишет мама: “8 апреля, пятница, седьмой час вечера. Рыська (так прозвали малыша.— *М. Т.*) спит. И все спят после обеда. Я ночью не спала совсем... Вой стоял дикий. Он вообще имеет обыкновение днем спать, как пьяная кошка, а ночью часа два бодрствовать. Если бы не дедушка, то наплевать бы... 12 апреля, около 10 часов вечера. Ночь была кошмарная. Орет, и ничего нельзя сделать...”

Бедные Петровы были не в состоянии больше терпеть, и беспокойное семейство решили переселить в мезонин больничного флигеля: в две небольшие комнаты с балкончиком; внизу же помещалась лаборатория. Было это недалеко — несколько минут ходьбы. Папа привел жилье в порядок, побелил потолок и стены...

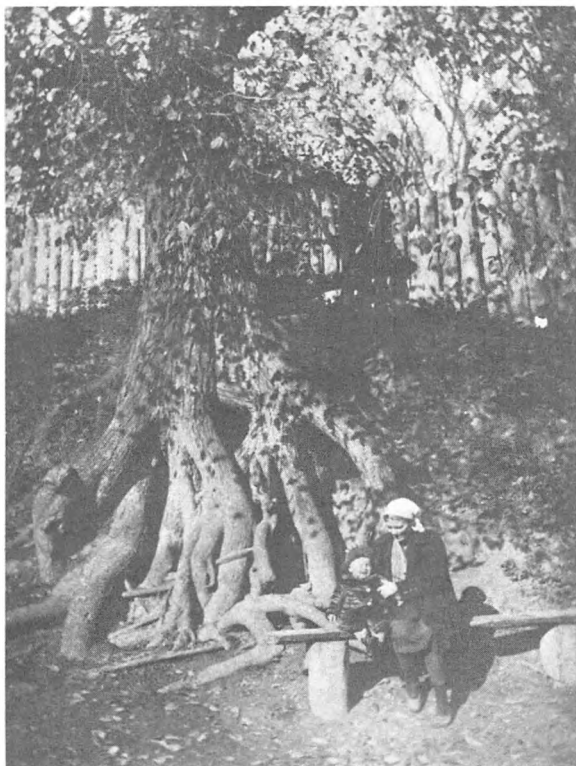
Вообще, судя по дневнику, отец принимает деятельное участие в заботах о сыне: стирает бесконечные пеленки, укачивает Дрилку (еще одно прозвище, от имени Андрей.— *М. Т.*), сочиняя при этом шуточные песенки. Вроде этой:

Расскажите, как живет  
Ваш любимый, милый кот.  
Рано утром он встает  
И, как водится, орет.

Вот, вот, как живет  
Наш любимый, милый кот...

В дневнике появляется хвалебная запись мамы: "...Папа Ася – замечательно хороший папа и очень хорошая няня".

Когда я читаю этот дневник, меня удивляет вот что: как мама, измученная бессонными ночами, кормлением, купанием и прочими заботами о ребенке, находила возможность вести подробные записи. Я объясняю это не только любовью к новорожденному, но и потребностью изложить на бумаге



Андрюша с мамой. Юрьево. 1933

происходящее. Эти безыскусные записки заменяли маме творчество. Стихи мама писала раньше, в студенческие годы. Она их уничтожила, считая недостойными для существования. Но дневники вела. Правда, не постоянно, но тем не менее отдельные куски жизни оказались записанными...

Папа легко загорался, был нетерпелив, спешил немедленно и до конца сделать то, что в данный момент его увлекало. Был он прекрасный ремесленник (Андрей унаследовал эту его черту) – мастерил, переплетал книги, чинил обувь, артистически штопал носки. Он хорошо рисовал, вырезал из



На хуторе Горчаковых. 1935

бумаги сложнейшие, "китайские" фигуры. Мог ночь напролет ремонтировать пишущую машинку, разобрав ее на миллион частей. Мог читать книги или писать стихи и днем и ночью, не замечая ничего вокруг. Но вовремя начать переводческую работу, нелюбимую, но необходимую для заработка, и делать ее систематически, изо дня в день, чтобы потом спокойно сдать, не мог. Никакие разумные доводы и увещания не могли заставить его сесть заранее за работу. Зато за несколько дней до срока начинался аврал. Папа не ел, не пил, почти не спал. Мама создавала обстановку "наибольшего благоприятствования". В результате работа сдавалась, но родители долго приходили в себя после стресса...

Вот так и с дневником. Пережилась первая радость после рождения сына, начались ежедневные заботы, накапливалась усталость. Плюс — постоянная внутренняя поэтическая работа. Поэтому большая часть "Андреевой хроники" написана маминым почерком.

"11 апреля, понедельник, 2 часа дня.

Замечательный день. Хорошо, что Дрилка живет первые дни в такую замечательную погоду. Днем стал "гулять" еще больше..."

А вот пишет папа: "Киска улыбается во сне... Сегодня ему исполнилось 10 дней. Папа встает по ночам смотреть, не закрыт ли у него нос одеялом. Мы очень любим Дрила".

Бурная весна 1932 года... Она тоже "героиня" этих записок. Почти каждый день отмечается в дневнике состояние природы. "Погода стоит очень хорошая, на небе луна очень ясная, больше одной четверти. Барометр стоит очень высоко. Шумят речки", "Погода дивная, все тает, ручьи журчат, всюду скворцы", "...Всю ночь шел дождь. Сейчас юго-юго-восточный ветер, очень тепло и пасмурно. Несколько дней идет Волга...", "Сегодня нарвали черемухи — за кузницей..."

В больничном мезонине живет "выселенная" семья. Трудно с ребенком, родители устают, не высыпаются. Колодец во дворе, воду греют внизу на дровяной плите. Хорошо еще, что не надо думать о еде. Обедать ходят к бабушке (у бабушки есть корова, знаменитая — конечно, только в нашей семье — Голубка, ярославской породы норовистая корова, о которой мы в детстве столько слышали).

"...Я совсем не выспалась, Ася тоже, он заснул в 11.30,



а встал вместе со мной в пять. Вчера папа Ася сказал, что Дрил пьет змеиное молоко". Что это, случайное раздражение? А может быть, накопление этого раздражения и приведет к концу их совместную жизнь?

Нет, до разрыва пока далеко, снова мир, и у мамы хорошее настроение: "8 мая, 8 часов утра... Погода чудесная, звонят к обедне, на балконе солнышко и птички. Насыпала хлебушка Дрилкиным воробьям. Сейчас вымоюсь и открою балкон, чтобы Дрилка подышал..."

Какой же воздух вливался в распахнутую балконную дверь! С одной стороны – Волга, рядом Нёмда, кругом леса, никаких заводов. Чистая, неиспорченная цивилизацией природа. Правда, мама, когда впервые попала в Завражье в 1930 году, была несколько разочарована. "Здесь гораздо хуже, чем я думала, – писала она в письме к другу, приглашая его приехать. – Но все-таки ничего. Волга в семи верстах, и против Юрьевца купаться нельзя. Около нас река – очень песчаная и мелкая. По ней плывут в Волгу "дрова". Большой лес в пяти верстах. Единственное, что хорошо, – большие горизонты..." Мама и природа... Простота и безыскусность единили ее с лесом, с рекой, с полем. Природа была для нее не фоном, а естественной средой. "Мы (то есть мама с Андрюшей на руках. Коляски еще не было. – М. Т.) ходили в лес. Сидели на пеньке на Дрилкиной поляне, потом по вновь открытой Муравьиной дорожке вошли в Сморчковую рощу и набрали массу сморчков. Пойдем туда завтра с папой Асей, а то с Дрилом трудно нагибаться за сморчками..."

А эти записи сделаны уже после отъезда папы. "21 июня, вторник, 10 вечера... Понесла Андрюшку гулять. Гуляли час. Нашли на опушке двух гусениц, кажется крапивниц". "Вчера отдохнула – Дрила устроила в саду под липой в ящике из-под картошки, и он там проспал три часа". "Ходили в елочки за церковь, а потом спустились на Попов луг... Ходили на Нёмду. Он лежал у меня на трех поленьях, в конверте, а я купалась. Рожь за церковью в мой рост, трава до колен. Цветов так много, что вся гора пестрая. Есть уже ночные фиалки. Много-много есть чего написать, но папа Ася не едет и не везет тетрадки для дневника. Окукливаются гусеницы"...

Это было их общим – и мамы и папы – любовь к природе и внимание ко всем ее проявлениям. Правда, папа больше

любил юг: он родился и вырос на Украине, в теперешнем Кировограде. Он всегда тосковал от затянувшихся северных зим, ему всегда не хватало тепла и солнца.



1933

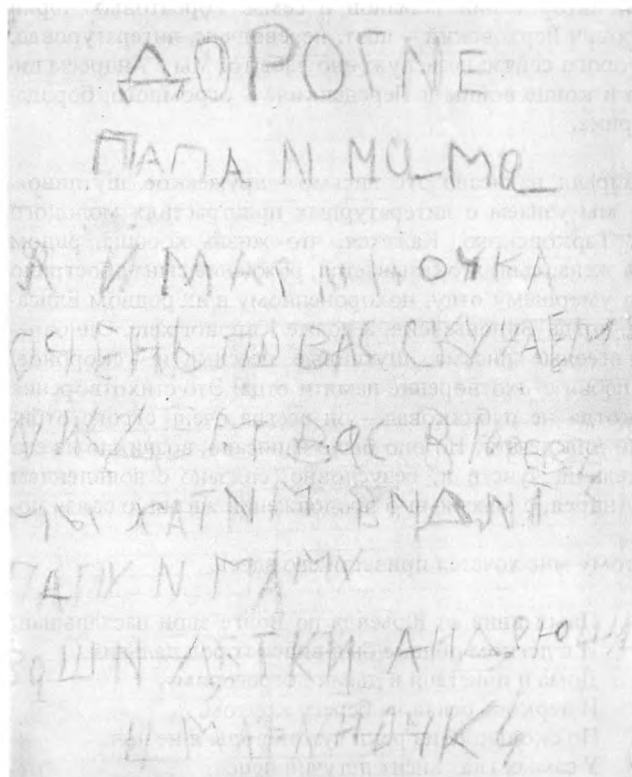
Наш папа... Каким он был тогда, в молодости? Разным — веселым, остроумным и задумчивым, пасмурным. Мог быть заботливым, нежным и равнодушно-остраненным. Чудесный юмор сопровождал его всю жизнь. Вот письмо в Москву. Первая страничка написана по спирали, в уголке пометка: "Читайте сие надо, начиная с центра". Вместо имени адресата "Лев",

нарисован лев-зверь. (Когда я читала это "спиральное" письмо, у меня действительно закружилась голова.) Итак, письмо Арсения Тарковского ко Льву Горнунгу: "26 апреля 1932 года. Дорогой многоуважаемый Лев! Вы напрасно думаете, что Маруся стирает и сушит Дрилово белье без всякого с моей стороны участия. Ваш покорный слуга также смывает с пеленок нечто и вешает сии пеленки на веревочки. Это отнимает не только время, но и жизненные силы. Вам, не имевшему (насколько мне известно) льяв, очень трудно себе представить, сколько сын мой возлюбленный вызывает любви и сколько требует времени. Дабы громкий и сильный его голос не нарушал покоя предающегося по ночам сну Николая Матвеевича, мы в полном составе переехали на мезонин в больнице (как сказал Пастернак: "...да так, что даже антресоль... от удивления(?) трясло"). Читая это письмо, Вы почувствуете, вероятно, то же головокружение, какое чувствую я, когда вижу разлившуюся Нёмду, слышу гудки пароходов и птичий гвалт. Нёмда все же разлилась несильно, только мост возле соловьевского дома (если помните) залила, хотя вода, вероятно, еще увеличится. У Вас под окнами, должно быть, уже настоящая Венеция. Если будете фотографировать наводнение — пришлите по наводнению нам с Марусей. Спасибо Вам (кстати, о фотографии) за Вячеслава Иванова, который доставляет мне большое удовольствие, напоминая не только о себе, но и о Вас. Как Вы живете, милый Левушка? Неужели сидите в Москве до середины лета? Прочли сей лабиринт? Это я Вас мучил за то, что Вы не хотели мне писать, за то, что считаетесь письмами. Очень нехорошо. Конечно, я виноват, что не писал Вам так долго, но это не от плохого характера, или лени, или нелюбви к Вам, а потому, что, как Вы поймете, сын отнимает массу внимания, массу времени.

Приезжайте, Лев, в Завражье. Дама, чье полное имя я из скромности не открываю, говорит, что снова бы с удовольствием поселила Вас у себя, не только на сеновале, но даже в комнате. Приезжайте, Лев. Будем рыбу ловить, ходить босиком и кормить собой пчел!

Читаю я только Пушкина, Тютчева и Державина, жалею, что не взял гржебинского Баратынского. Кроме этого, еще читаю небезызвестного Всеволода Соловьева. Этот последний автор — суший дурак. Сей Соловьев, который дурак и безда-

рен и еще пошляк, принадлежит даме, которая готова пустить Вас не только на сеновал, а даже в комнату. Приезжайте, Лев. Будем костры жечь, печь картошку в золе. Ладно? Жду письма о Вашем (возможен ли?) приезде, обо всем, что в Москве. Приехал ли Верховский? Целую Вас, не сердитесь на меня ни за что. Ваш Арсений”.



Письмо родителям. 1936

Это письмо нуждается в некоторых пояснениях. “Соловьевский дом” — дом врача Соловьева, который работал в местной больнице с Николаем Матвеевичем. Если вспомнить “Зер-

кало”, то там говорится об этом враще в сцене продажи серег. В фильме мать с сыном подходят к этому дому уже в 1942 году.

Л. В. Горнунг жил в Москве на Садовнической набережной. Окна его комнаты выходили на обводной канал. Отсюда упоминание о Венеции. ”Гржебинский Баратынский” — Баратынский издательства Гржебина. Всеволод Соловьев — писатель, автор серии романов о семье Горбатовых. Юрий Никандрович Верховский — поэт, переводчик, литературовед, имя которого сейчас незаслуженно забыто. Мы с Андреем видели его в конце войны в Переделкине — огромного, борода-того старика.

26 апреля написано это письмо — дружеское, шутовливое. Из него мы узнаем о литературных пристрастиях молодого Арсения Тарковского. Кажется, что жизнь хороша, рядом любимая жена, сын. А оказывается, рождение сына обострило тоску по умершему отцу, похороненному в их родном Елисаветграде, тогда Зиновьевске, а позже Кировограде. Одновременно — веселые письма, шутовливые песенки и — скорбное, полное любви стихотворение памяти отца. Это стихотворение папа никогда не публиковал — он всегда очень строго отбирал стихи для печати. Но оно было написано, возникло из его воспоминаний, чувств и, безусловно, связано с появлением на свет Андрея, с мыслями о продолжении жизни, о связи поколений.

Поэтому мне хочется привести его здесь.

Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный,  
И в легком облаке был виден город дальний,  
Дома и пристани в дымке береговом,  
И церковь белая на берегу крутом.  
Но сколько б из реки чужой воды я не пил,  
У самых глаз висит летучий пепел,  
Какая б на глаза ни оседала мгла,  
Но в городе моем молчат колокола  
Освобожденные... И жило в них дыханье,  
И сизых голубей глухое воркованье,  
Предчувствие мое, и жили в них, шурша,  
Как стебли ломкие сухого камыша, —

Те иглы ломкие, смятенье в каждом слове,  
Плеск голубиных крыл и юный шелест крови  
Испуганной... Но мне колоколов не жаль,—  
Светлеют города, поля уходят вдаль,  
Крапивой заросли могилы на погосте,  
Седые голуби к ним прилетают в гости...  
В играющей траве, на кладбище глухом,  
С крестом без надписи есть в городе моем  
Могила тихая.— А все-таки он дышит,  
А все-таки и там он шорох ветра слышит  
И бронзы гул в своей земле родной.  
Незастылаемы летучей пеленой,  
Открыты глубине, глаза его слепые  
Глядят перед собой в провалы голубые...

*3 мая 1932. Завражье.*

Удивительна и непостижима жизнь поэта. Он вынужденно живет как бы в двух измерениях — в реальном и в "потустороннем", поэтическом. И все драмы, а подчас и трагедии происходят от этой раздвоенности, от невозможности соединить эти два мира, от невозможности остаться в одном из этих миров. Погружение в творчество желанно, необходимо, животно-ворно. Драматичен и болезнен выход из творческого состояния, из "небытия" в жизнь реальную, требующую своего — забот, деятельности, общения с окружающими. Думаю, это тоже сыграло свою роль в том, что через четыре года после рождения Андрея и через два года после моего рождения распалась наша семья.

...А пока — мама: "5 мая, четверг, днем. Вчера Дрилке исполнился месяц. Он очень изменился на личико, на рыську больше не похож и становится все больше похож на папу Асю. Дедушка говорит, что от меня он не унаследовал ничего — все отцовское..."

Второго июня папа уехал в Москву улаживать свои рабочие дела — надо было зарабатывать на жизнь. В Завражье он больше приехать не сможет (родители увидятся осенью в Москве), бумаги не привезет. Поэтому "Дрилкин дневник" обрывается. Последняя запись сделана в нем мамой 21 июня 1932 года.

## ВЕЧЕРА ОДНОГО ЛЕТА

Родителей Андрея Тарковского я знала с юности — мы учились на Высших литературных курсах с Марией Ивановной, Марусей Вишняковой, на одном курсе, Арсений Тарковский был курсом старше. Маруся, с косой цвета спелой ржи, сероглазая, круглолицая, спокойно-медлительная, была русская красавица. В Арсении, бледном, с восточным разрезом черных глаз, нам виделся какой-то изыск или излом, нечто демоническое. Оба писали стихи, совершенно несхожие, были резко контрастны. Это обещало любовь необычную, может счастливую, но, наверное, трудную. Родились двое детей — сын и дочь. Они были еще малы, когда любовь кончилась — отец ушел. А через несколько лет — война. Общие беды, общее горе.

Трудную любовь Андрей Тарковский показал в фильме "Зеркало", фильме размышлений и воспоминаний. В этом фильме оставил он нам образ матери и облик живой своей матери Марии Ивановны, уже постаревшей.

Война разлучила нас, подруг-однокурсниц, надолго, возобновилась наша дружба, как бы по-новому окрепла после войны. Я осталась с двумя детьми на руках, муж погиб, и Маруся была одна со своими двумя. Жили мы трудно, бедно, но все же тянулись снять летом что-нибудь за городом для детей. Тем более что наши старшие — у нее сын, у меня дочь — были не совсем здоровы. В 1948 году оказались мы вместе в одной деревушке под Звенигородом, близ Поречья.

Маруся с Андреем и Мариной в небольшой комнатке, а мы — в так называемом сельнике, летней комнатешке, отгороженной от сеней, с маленьким окошком-продухом без рамы. Здесь, на чистом, добела отмытом дощаном полу, на

двух сенниках, сложенных под бревенчатой стеной, устраивали мы вечерние посиделки – рассказывали необыкновенные или просто занимательные случаи из жизни, больше страшное, это особенно нравилось, и, конечно, расцвечивали и выдумывали. Андрей, ему было тогда шестнадцать, рассказывал мало, но слушал охотно, пристально вглядываясь в лица не только рассказчиков, но и слушателей. Казалось, ему нравится все это: запахи сена и дерева, свет, меркнувший за окошком, рассказы и разговоры. Он был красивый мальчик – худой, ловкий и легкий в движениях, в походке. В общении был су-



Лето 1948

ховат и сдержан. Мы с большими корзинами ходили в лес собирать грибы, грибов было много, для нас это было существенным подспорьем. Андрей это занятие не любил, в лес уходил один и пропадал надолго. Матери он доставлял немало огорчений – был ершистым, несговорчивым.



Все мы, матери, хотим понимать своих детей и часто не можем в них разобраться, хотим, чтобы нас слушали, и огорчаемся, что они закрывают уши. Андрей для матери был трудным. Он все как-то не определялся, а ей хотелось, чтобы встал твердо на ноги. И не просто хотелось, а было крайне необходимо при такой тяжелой жизни. Маруся работала корректором в типографии, старалась подработать сверхурочными, брала на дом, но все это были гроши. Она жаловалась на сына: занялся музыкой — бросил, принялся за живопись — оставил. И вот наконец радость: поступил в Институт востоко-



Рисунок Андрея Тарковского. 1950

ведения, выбрал сам и отлично сдал экзамены. Не многим доставалось такое счастье — определенный путь, интересная работа, путешествия на Восток. Но хватило Андрея только на первый год — со второго курса он ушел. Маруся была в отчаянии. Дочь Марина утешала: "А ты всерьез думала, что он будет там учиться?"

Был у меня тогда примечательный разговор с Марусей. На мой вопрос, что же теперь будет с Андреем, она ответила:

”Устроила его в геологическую партию, в тайгу...” Спрашиваю, куда, с кем, как одет, как обут... Говорит сердито:

– Как обут? Обыкновенно, в ботинках.

– Надо бы сапоги...

– Откуда я их возьму?!

– Так он же простудится.

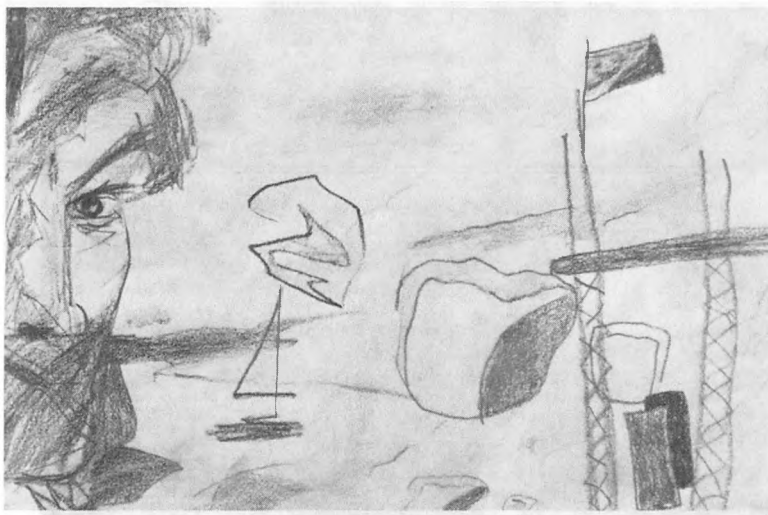
– Пусть.

– Так у него же легкие не в порядке.

– Пусть.

Вздых. Молчание, долгое молчание. Затем о другом.

Довел!



Автопортрет с завязанным ртом. Рисунок Андрея Тарковского. 1950

А через год Андрей поступил во ВГИК, где был большой конкурс – и музыка, и живопись пригодились. Все, что копил в себе молча, долго, пригodiлось. Может и экспедиция в тайгу, и даже наши посиделки в деревне Сальково.

Можно ли представить себе Андрея Тарковского ученым-востоковедом? Нет, никаким ”ведом” он не мог быть, был рожден художником и нашел свой единственный путь. С ка-



1948

кой широтой виденья вышел он в мир, с какой прозорливостью предостерегал человека, человечество от ошибок, какие пропасти и высоты человеческого духа открыл нам в своих фильмах. Удивительная колдовская сила заложена в них, поэтому их можно смотреть много раз и опять остается что-то неугаданное.

Андрей Тарковский прожил короткую жизнь. Жизнь, укороченную тяжелой борьбой за право говорить своим голосом.

А фильмы Тарковского будут жить долго, как все создания истинного искусства.

*Январь 1988*

+

*Я озаглавил свою новую работу крестиком – именно так я помечал страницы рукописи, выбранные к публикации, так сказать, "места и главы жизни целой отчеркивая на полях".*

*Это перекрещение линии жизни автора и другой судьбы. Или это "минус на минус дает плюс"? Или это – на чем мы крест поставили? Или это точка, где вектор вертикального творческого поколения пересекает слой горизонтального поколения – возрастного? Или это пересечение вектора факта и вдохновения, начала жизни и гибели, скрещенные в живущем, прозы и стихов, публицистики и поэзии, иронии и печали? Или это крестик внутри оптического прицела? Или это крестики первых перечеркнутых ракет? Некоторые стихи цикла написаны сегодня, другие ранее. Но так или иначе, все это – перекресток судеб и времен.*

## БЕЛЫЙ СВИТЕР

К нам в 9 "Б" 554-й школы пришел странный новенький: Тарковский, Андрей Арсеньевич. Рассеянный. Волос крепкий, как конский, обрамлял бледные скулы. Он отстал на год из-за туберкулеза. Голос у него был высокий, будто пел, растягивая гласные. Был он азартен, отнюдь не пайныкка. Я пару раз видел его ранее во дворе, мы даже однажды играли в футбол, но познакомились мы лишь в школе.

Мы с ним в классе были ближе других. Жил он в деревянном домишке, еле сводя концы с концами, на материнскую зарплату корректора. Из школы нам было по дороге. Вся грязь и поэзия наших подворотен, угрюмость недетского детства, выстраданность так называемой эпохи культа, отпеча-

тавшись в сетчатке его, стала "Зеркалом" времени, мутным и непонятным для непосвященных. Это и сделало его великим кинорежиссером века.

Эрнст Неизвестный показывал мне в своей мастерской отлитое ему надгробие в виде разорванной крестообразной фигуры...

Так вот однажды мы во дворе стукали в одни ворота. Воротами была бетонная стенка. На асфальте стояли лужи. Скучая по проходящей вечности, с нами играл Шка — взрослый лоб, блатной из 3-го корпуса. Во рту у него поблескивала фикса. Он уже воровал, вышел из колонии.

Его боялись. И постоянно отдавали ему мяч. Около нас остановился чужой бледный мальчик, комплексуя своей авоськой с хлебом. Именно его я потом узнал в странном новеньком нашего класса. Чужой был одет в белый свитер крупной, грубой, наверное домашней, вязки. "Становись на ворота", — добродушно бросил ему Шка. Фикса его вспыхнула усмешкой, он загорелся предстоящей забавой.

А  
н  
д  
Тарковский  
е  
й

*Стоит белый свитер в воротах.  
Тринадцатилетний Андрей.  
Бей урка дворовый,  
бутцей ворованной,  
по белому свитеру  
бей —*

*по интеллигентской породе!*

*В одни ворота игра.  
За то, что напаялся  
белой вороной  
в мазутную грязь двора.*

*Бей белые свитера!*

*Мазила!*

*За то, что мазила, бей!*

*Пускай стирает*

*Джульетта Мазина.*

*Сдай свитер в абстрактный музей.*

*Бей, детство двора,  
за домашнюю рвотину,  
что с детства твой свет погорел,  
за то, что ты знаешь  
широкую родину  
по ласкам блатных лагерей.*

*Бей щеткой, бей пыром,  
бей хором, бей миром  
всех "хоров" и "отлов" зубрил,  
бей по непонятному ориентиру.*

*Не гол — человека забил,  
за то, что дороги в стране  
развезло,  
что в пьяном зачат грехе,  
что, мяч ожидая, вратарь назло  
стоит к тебе буквой "х".*

*С великою тьмью смешон поединок.  
Но белое пятнышко, муть,  
бросается в ноги,  
с усталых ботинок  
всю грязь принимая на грудь.*

Передо мной блеснуло азартной фиксой потное лицо Шки.  
Дело шло к финалу.

*Подожвы двор вытер о белый свитер.  
— Андрюха! Борьба за тебя.  
— Ты был к нам жестокий,*

*не стал шестеркой,  
не дал нам забить себя.*

*Да вы же убьете его, суки!*

*Темнеет, темнеет окрест.  
И бывшие белые ноги и руки  
летят, как андреевский крест.*

Да они и правда убьют его! Я переглянулся с корешом — тот понимает меня, и мы, как бы нечаянно, выбиваем мяч на проезжую часть переулка под грузовики. Мячик испускает дух. Совсем стемнело.

*Когда уходил он, зажавши кашель,  
двор понял, какой он больной.  
Он шел,  
обернувшись к темени нашей  
незапятнанной белой спиной.*

.....

*Андрюша,  
в Париже ты вспомнишь ту жижу,  
в поспешной могиле чужой,  
Ты вспомнишь не урок —  
Щипок-переулок.*

*А вдруг прилетишь домой?*

*Прости, если поздно. Лежи, если рано.  
Не знаем твоих тревог.  
Пока ж над страной трепещут экраны,  
как распятый  
твой свитерок.*



## СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ

Жизнь сводит людей и разводит по своим непостижимым законам. Когда я встретился с Андреем Тарковским, я и предположить не мог, что буду дружить с ним многие годы, вместе работать над студенческими фильмами, не знал, что женюсь на его сестре, что буду двадцать лет жить рядом с его матерью, которой он посвятит свои фильмы. Тем более не знал, что буду хоронить его на чужбине...

В послевоенные трудные годы мой отчим настоял, чтобы я ушел в военное училище — там я буду сыт, одет-обут. Так оно и случилось. Однако казарменный дух не каждому нравится. Мне не нравился. Когда умер Сталин, в армии началось какое-то неясное брожение, что-то стало меняться. К тому времени я был лейтенантом в горной артиллерии. Я подал рапорт об увольнении — не отпустили. Но помогло несчастье — во время учений я сломал ногу. Пока оформлялись документы, я готовился к новой жизни. Сшил у мукачевского портного, чудом уцелевшего во время войны, серый костюм, купил модную темно-синюю велюровую шляпу. Прощай, Закарпатье, Венгерская долина! Здравствуй, новая жизнь! Она началась сразу же в поезде Ужгород — Москва. Веселая компания виноделов, шампанское лилось рекой, спирт тоже... За ночь вместе со спиртными парами улетучился мой новый костюм, а вместе с ним и велюровая шляпа. Но какая это беда, когда тебе двадцать два года...

Мой отец погиб в самом начале войны, а до войны работал на "Мосфильме". Видно, подсознательно меня влекло по стопам отца. Я надел армейский китель, как снайпер надевает пуленепробиваемый жилет, и поехал поступать во ВГИК.

К тому времени я уже знал, что для актера стар, понял, что самая интересная профессия – режиссерская. В кителе было жарко, на душе тревожно – год был уже не сорок шестой, и надежд на пресловутый китель, который откроет мне двери во ВГИК, было мало.

...Август пятьдесят четвертого. Михаил Ильич Ромм набирает режиссерский курс во ВГИКе.

Среди суеты, мелькания лиц, лестничных маршей, хлопающих дверей, пропускающих на экзамен бледных абитуриентов, выделялся молодой человек в желтом пиджаке с толстой книгой под мышкой. Пиджак был явно из комиссии, книга называлась "Война и мир". Абитуриента звали Андрей Тарковский. Я видел, как сильно он волновался, когда открывал дверь, однако, выходя с экзамена, не кидался, как многие, в группу сопереживающих делиться впечатлениями, а если отвечал на вопросы, то кратко и неопределенно.

И вот новый курс собран перед своими мастерами. Руководитель курса Михаил Ильич Ромм, педагоги-ассистенты Ирина Александровна Жигалко, Нина Станиславовна Сухоцкая, Анатолий Умбертович Стабилини. Знакомимся по алфавитному списку. Студент встает – пауза, – садится. Слышим новые, порой необычные для слуха фамилии. Адлер – из Эстонии, рядом ее землячка Валерия Андерсон. Мария Бейку – гречанка-политэмигрантка. Хельмут Дзюба – немец из Берлина, его вроде бы украинская фамилия скоро перестала нас удивлять. Володя Китайский – хрупкий юноша восточного типа. Он родом из бывшей столицы Войска Донского – Новочеркаска, а бабушка у него якутка. Жизнь Володи трагически оборвется в конце студенческих лет. Василий Шукшин (его фамилия произносилась с ударением на "у") – из Сибири, одет в темно-синий китель с черными штатскими пуговицами. Говорят, недавний учитель и по совместительству директор той же школы, да еще одновременно и ее ученик. Чудеса!

Москвичей пятеро: Виноградов, Гордон, Мусатова, Тарковский, Файт. Юлию Файту семнадцать лет, он самый младший на курсе. Большие серые глаза, длинные пушистые ресницы. Он сын известного актера Андрея Андреевича Файта, исполнителя ролей отъявленных кинонегодяев – белогвардейцев, шпионов, вредителей.

Андрею Тарковскому 22 года, сейчас он спокоен, даже улыбочив. Его отца, Арсения Тарковского, знают в литературных кругах как поэта и переводчика. Его стихи не издают, до известности еще далеко. Она придет к отцу и сыну одновременно: в 1962 году выйдет первая книга стихов Арсения Тарковского, а его сын получит Гран-при в Венеции за свой первый полнометражный фильм...

Уже потом М. И. Ромм написал: "...Вот собирается мастерская — 15 человек студентов, из которых выходят режиссеры или актеры. И хороший педагог, опытный педагог всегда знает, что, если в этой мастерской два-три очень ярких, талантливых человека, мастерская в порядке. По существу говоря, он может сам и не учить. Они сами будут друг друга учить, они сами будут учиться. Группа сильных ребят, которая формирует направление мастерской, ее запал, так сказать, систему мышления. Тогда в мастерской весь уровень необыкновенно повышается... Шукшин и Тарковский, которые были прямой противоположностью один другому и не очень любили друг друга, работали рядом, и это было очень полезно для мастерской. Это было очень ярко и противоположно. И вокруг них группировалось очень много одаренных людей. Не вокруг них, а благодаря, скажем, их присутствию"\*.

Я не могу согласиться со словами Михаила Ильича относительно взаимного недолюбливания Тарковского и Шукшина в годы учебы. Андрей с первых же дней пленился личностью Шукшина, необычной и очень талантливой. Вася с интересом присматривался к Андрюхе (как он его называл), молча изучал московского интеллигента Тарковского. А вообще была студенческая дружба, было взаимное тяготение и симпатия, хотя действительно были они полярно противоположны — каждый воплощал свой художественный мир.

Летом 1957 года Шукшин, Тарковский и его жена, наша однокурсница Ирма Рауш (Тарковская), проходили практику на Одесской киностудии. Очень скоро там узнали про Васин актерский талант, и ему посыпались предложения. Василий растерялся, выбирал мучительно и долго, где сниматься — то ли в кинооперетте "Белая акация", то ли в "Улице моло-

\* Ромм М.И. Избранные произведения в 3-х томах. М., "Искусство", т. 2, с. 110.

дости”. Андрей и Ирма не хотели, чтобы он промахнулся, и, успокоились, лишь когда он был утвержден на главную роль в фильме Марлена Хуциева “Два Федора”. Письма Андрея осени 1957 года подробно рассказывают об этих перипетиях, о его ревностном отношении к Васиным делам и вообще об их практике. “Познакомились с Хуциевым, это сказка, не человек. У него сценарий — просто великолепный.... Вася прочел сценарий. И застонал. Захотел сыграть героя, а Хуциев обещал попробовать”. Через несколько строк Андрей как бы вскользь напишет знаменательные слова: “Ты же понимаешь, Сашка, где нет искусства — нам там не место...”

С первых же занятий мы не переставали удивляться Ромму. Для начала он огорошил нас заявлением, что нельзя научить студента быть режиссером! Можно научить строить мизансцену, монтировать, научить кинематографу вообще, то есть его основным законам и приемам, но это, оказывается, не главное. Ромм сказал, что его задача — помочь нам думать или хотя бы не мешать этому. Надо было видеть в этот момент лицо Андрея — на нем было написано самое глубокое удовлетворение...

Как-то само собой в институте, в общежитии, по дороге домой завязывались разговоры на серьезные темы: что есть искусство, для кого оно — для широких масс или в первую очередь оно важно для самого творца?.. Вопросы ставились вечные, обсуждались, может быть, наивно, но горячо. От абстрактных споров переходили к тогдашнему кино. Мы отличались нетерпимостью, беспощадностью. Еще на вступительных экзаменах раскритиковали выходящие тогда фильмы — “Верные друзья” Калатозова и “Анну на шее” Анненского. Фильм Ромма “Убийство на улице Данте” в 56-м году в присутствии автора разнесли в пух и прах, что, казалось, понравилось Михаилу Ильичу. (На самом деле М. И. Ромм в тот период переживал глубочайший творческий кризис, из которого он с честью вышел, сделав фильм “Девять дней одного года”.)

Когда я задумываюсь над той нашей нетерпимостью, то вижу ее корни в стремлении уйти от официального фальшивого искусства, от того лакировочного вранья, которым был заполнен эфир, экран, театральные подмостки. Выступление

Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС всколыхнуло всю страну, но многим было не по нраву разоблачение культа Сталина. А вскоре обстановка осложнилась венгерскими событиями осени 1956 года. Вспыхнули стихийные митинги во многих вузах. Во ВГИКе в актовом зале два дня шли дебаты, начальство было испугано. Люди не знали, как реагировать на такие крупные политические события. Раздавались требования перемен, перемен во всем. А к таким переменам никто не был готов. Дирекция хотела все сохранить по-прежнему, по крайней мере внешне, призывала дебатировать "в рамках приличия", "без выкриков и демагогии". Комитет комсомола объявил строгий выговор студенту Б. Медовому за антипартийную статью в институтской стенгазете, хотя, как оказалось, она вся была составлена из фрагментов работ А. В. Луначарского. Разгорались споры и дискуссии. На одной из них обсуждался новый роман В. Дудинцева "Не хлебом единым". Нас, студентов, поразило то, что ярим его врагом оказался оператор А. Д. Головня, один из создателей революционного кино двадцатых годов.

Что же Тарковский и Шукшин? Были ли они на баррикадах? Нет, не были. Это не значит, что их не волновало происходящее. Просто Шукшина никакими силами нельзя было затащить на трибуну, а Тарковский хоть и готов был выступить в защиту обновления, но все было так бестолково, так постыдно бездарно, что он быстро остыл.

В те, пятидесятые годы в Москве было много интересно. Мы выстаивали многочасовые очереди на Дрезденскую галерею, позже — на Пикассо. Приезжал Пол Скофилд с "Гамлетом", "Берлинер ансамбль", театр Жана Вилара. Был настоящий культурный прорыв, и мы к нему приобщались. Не пропускали интересных театральных постановок, часто ходили в консерваторию. На одном из концертов я встретил Андрея. Мы слушали Седьмую симфонию Бетховена. По дороге домой разговорились. Андрей, оказывается, прекрасно знал музыку. Седьмая симфония — его любимая, особенно ему нравится вторая часть. И он стал напевать бетховенский отрывок. Потом сказал, что Кароян это место трактует лучше, чем Костя Иванов, а что сам он, если бы был дирижером, исполнил бы это место так — и он опять стал напевать. Я с некоторым удивлением и невольным уважением слушал.

Потом мне стало ясно, почему Андрей так фамильярно назвал дирижера — у них в семье много говорилось про Константина Иванова. Дядя Марии Ивановны преподавал консерваторцам литературу и рассказывал про бывшего беспризорника Костю Иванова, а Мария Ивановна эти истории передавала детям...

Мы оказались почти соседями. Я жил на Таганке, Андрей на Серпуховке, в 1-м Щиповском переулке. Теперь дорога в институт стала веселее. Обычно мы встречались в метро на "Павелецкой" у второго вагона...

Вскоре я впервые попал на Щипок в семью Андрея. Двухэтажный замоскворецкий дом — низ каменный, верх деревянный — напоминал отчасти барак из-за длинного коридора, делящего его на две части. Дом стоял как бы в тихой середине, в отдалении от шумной Серпуховки, от Садового кольца и от Дубининской улицы с трамвайной линией. Постройки двадцатых годов — кирпичные блоки эпохи конструктивизма — зажали в неумолимое кольцо тихий переулок. От былых времен здесь оставались тополь в три охвата и колонка, питавшая водой жителей одноэтажных домиков 2-го Щиповского переулка, идеально тихого места для выгуливания младенцев. Когда-то в XVIII веке вблизи Зацепского вала за таможенной цепью стояла изба сторожа. Он длинным железным прутком — щупом — проверял въезжавшие в город возы с сеном, чтобы не пропустить беспошлинного товара. Это место получило название "Щупок", а позже — "Щипок". В прошлом веке к переулку приблизились корпуса завода Михельсона, где в июле 1918 года эсеркой Каплан был ранен В. И. Ленин. Рядом с заводом — Свято-Даниловский монастырь, в котором в те годы были детский приемник и фабрика зонтов. В этом самом монастыре, возвращенном церкви, отмечалось Тысячелетие крещения Руси.

В ожидании застолья, которое готовит Марина, сестра Андрея, играем с ним в "пристеночек" по мелочи на заднем дворе у брандмауэра. Азартная игра — любимое занятие ребят недавнего прошлого. Я впервые у него в гостях, это 4 апреля 1955 года, день рождения Андрея. Тарковские живут в "коммуналке". На кухне с окошком, выходящим в коридор, постоянно горит лампочка; во время стирок она еле видна. Горит газовая плита, воздух спертый, а от полов дует.

Зимой длинный металлический крюк в тамбуре покрыва-

ется инеем. "Заложить дверь на крюк" — значит обрести покой, защититься. Живут они в двух смежных комнатках вчетвером — мать, бабушка, брат, сестра. Помещение как бы полуподвальное, небольшие окна выходят во двор всего в полуметре от земли. Дом заселен в основном рабочим людом — выходцами из подмосковных деревень. В правой части длинного коридора — общежитие. Оттуда по праздникам слышатся звуки песен, патефона. Иногда туда навевывается милиция. Наверху живет семья Гоппиусов — совсем другой мир: тишина, уют, в столовой пианино. Маленький Андрей ходил к ним на уроки музыки.

Мать Андрея и Марины зовут Мария Ивановна. Она невысокая, стройная, с мягкими манерами, тихим голосом и с железным характером. Курит только на кухне, дешевые папиросы, одновременно делая несколько домашних дел.

В доме царил негласный культ Андрея. Он проявлялся не в баловстве любимого сына (Мария Ивановна была, пожалуй, слишком строгим воспитателем), а в каком-то особом отношении к Андрею, к его делам, знакомым. Это началось, видимо, с рождения первенца — явно талантливого мальчика, с абсолютным слухом. Подростком Андрей заболел туберкулезом. Мария Ивановна работала в две смены, чтобы носить в больницу масло, клюквенный кисель, сметану. Мальчик был непростым, трудным. Музыку бросил — дома инструмента не было, а ходить к соседям не хотел; поступил в художественную школу, проучился несколько месяцев, тоже бросил. Блестяще сдал экзамены в Институт востоковедения, хотя в школе учился кое-как, больше увлекался театральной самодеятельностью. В институте проучился всего полтора года — тоже бросил. Дружил не всегда с теми, с кем следовало дружить интеллигентному юноше. После ухода из Института востоковедения был "сослан" матерью на Курейку с геологической партией, подальше от сомнительных друзей. Каждое его увлечение сотрясало домашних, и относительный покой начался только после его поступления во ВГИК.

...Видимо, с этого дня рождения между нами завязалась дружба, возникла близость. Заканчивался первый курс, приближались экзамены по мастерству. До глубокой ночи репетировались отрывки из Л. Толстого и Чехова, Шолохова и Серафимовича. Вскоре на экзаменах мы были поражены актер-

ским дарованием Васи Шукшина. Вообще многие студенты режиссерского факультета оказались интересными актерами.

В отрывке из "Войны и мира" Андрей играл старого князя Болконского. Это был эпизод сватовства Анатолия Курагина к княжне Марье. Гневливый князь, нежно любящий дочь, оскорблен за нее, да и расставаться с ней не хочет. Отец поставил дочери силки — дал ей возможность самой решать свою судьбу. Сцену эту Тарковский играл, стоя у станка за точением табакерки.

"Мне сделали пропозицию насчет вас, — растягивая слова, почти нараспев, едко улыбаясь, начинал Тарковский. — Вы, я думаю, догадались, что князь Василий приехал сюда и привез с собой своего воспитанника не для моих прекрасных глаз. Мне вчера сделали пропозицию насчет вас. А так как вы знаете мои правила, я отнесся к вам". — "Как мне понимать, топ рёте," — продолжала княжна, бледнея и краснея. (Княжну Марью играла будущая актриса Ариадна Шенгелая.) — "Как понимать! Князь Василий находит тебя по своему вкусу для невестки и делает тебе пропозицию за своего воспитанника. Вот как понимать. Как понимать?!. А я у тебя спрашиваю". — "Я не знаю, как вы, топ рёте", — шепотом проговорила княжна.

Дальше в сцене Андрей не шел за ремарками Толстого, не сердился, не кричал, а продолжал ее в том же сдержанно-едком, кротко-ироничном ключе. Иногда голос у него дрожал, он приподнимал голову от станка. Отправив дочь думать, он остался со своей болью. Во время сватовства, слушая отказ княжны Марьи, старый Болконский — двадцатитрехлетний Тарковский — был все время как бы в тени, на втором плане, по-прежнему склонившись над станком. И лишь в кульминации сцены, после слов дочери: "Мое желание, топ рёте, никогда не покидать вас, никогда не разделять своей жизни с вашей. Я не хочу выходить замуж", — Андрей поднимал голос. "Вздор, глупости! Вздор, вздор, вздор!" — почти кричал он, и мы чувствовали, как отошла от его сердца тревога, видели, как заблестели и увлажнились глаза. Он пригнул к себе дочь, поцеловал ее в лоб, оттолкнул ее и прямо без перехода, без паузы подошел к князю Василию, обнял его и так же нараспев продолжал: "Очень рад тебя видеть, очень рад тебя видеть". Оба "старых князя" — и Болконский, и Курагин — были очень молоды и играли без грима. Роль старика-



крепости была точно выстроена Андреем. Убедительность состояла в том, что его личные черты — категоричность, повышенная щепетильность, закрытость чувств — абсолютно ложились на характер старого князя. Эти старомодные качества неожиданно сочетались в роли Тарковского с легкостью и неподражаемой самоуверенностью. Казалось, какие-то древние гены незримо управляли его поведением...

Наступило лето. Мария Ивановна по заведенному с довоенных времен правилу снимала дачу — часть дома в деревне, подальше от Москвы, где воздух чище и цена поменьше. В том году дом сняли в деревне за Тарусой, в Калужской области. Едем с Андреем электричкой до Серпухова, где на вокзальной площади голосуем на попутку до пристани и на речном катере плывем вниз по Оке. Дорога замечательная, хоть и долгая. С цивилизацией покончено. Над нами высоченное небо с кучевыми облаками, чистые, дивные калужские пейзажи открываются за каждым изгибом реки, и в буфете, пожалуйста, плавленые сырки с лимонадом. Да, с цивилизацией покончено — мы, босые, нагруженные скарбом, поднимаемся через лес по короткой дороге в деревню. В деревне, у хозяйки бабы Акули — допотопный быт, керосиновая лампа, но житье прекрасное.

По вечерам бакенщик, живущий в домике на высоком берегу Оки, садится в лодку, скрывается в тумане. Скрипят уключины... С берега нам видно, как зажигаются бакены. Тихо. Слышим в темноте, как фыркает могучий лось, переплывая реку. На рассвете под звуки пионерского горна (куда-то давно исчезли идиллические пастушьи рожки) пастух выгоняет стадо. Впереди длинный жаркий день — сбор земляники, купание, а в самое пекло валяемся на сенниках в полутемной прохладной избе. Живо обсуждаем события деревни. Пастух подстрелил лису. На вопрос, зачем он это сделал летом, таинственно молчит. Днем приглашает ловить раков, а ночью на рыбалку с сетью. "Не бойсь!" — с хитрецей тянет он, это про рыбнадзор. Пастух под хмельком, за стадом приглядывает его белобрысый сынишка. Первую неделю мы дальше реки и ближнего леса — никуда. Наездом, по выходным, приезжает Марина, привозит сумки с провизией и уезжает — ей надо на работу. Мы тоже снимаемся с места, в семи километрах Та-

руса – небольшой городок на берегу Оки. Дорога идет через два глубоких оврага, через деревню Пачёво. Андрей рассказывает о Тарусе, о своих знакомых в городе, о могиле художника Борисова-Мусатова.

Таруса – городок писателей, поэтов и художников. Одни купили здесь дома и живут, как Паустовский, круглый год, другие приезжают только на лето. Третьи вынуждены жить в Тарусе постоянно на снятых квартирах, их не пускают в Москву. За какие грехи, мы не знаем, для нас это просто суровая реальность, действует закон "сто первого километра". Летом в Тарусе хорошо. Загорелые писатели ходят в шляпах с дырочками, с палками в руках, строго соблюдают ритуал утренних и вечерних купаний. У многих – моторные лодки... Моторная лодка – вот из-за чего мы пришли в Тарусу. Договорились с обладателем и через неделю небольшой компанией отправились вниз к Алексину с ночевкой. Когда стало темно, выгрузились на поросший орешником берег. Долго сидели у огня, пекли картошку, разговаривали. Андрей ловко управлялся с костром, нарубил лапника для постелей. Спать легли поздно, в полной темноте. Марина была трусиха, ей мерещились всякие ужасы. И действительно, как-то жутко было – место незнакомое, ветер воет, деревья скрипят, шорохи, хруст веток. Мистика какая-то! А утром смеемся над своими ночными страхами... Андрей рассказывает нам случай, бывший с ним в геологической экспедиции на Курейке в 53-м году. Лежит он в охотничьей избушке один, ночью. Так же воет ветер, как этой ночью, деревья скрипят, надвигается буря. И вот вдруг слышит он голос: "Уходи отсюда!" Такой вот отчетливый тихий голос. Андрей не шевельнулся. Голос снова: "Уходи отсюда!" Андрей выбежал из избушки, то ли повинувшись этому голосу, то ли от испуга, то ли вследствие третьей, неизвестной ему причины. И тут же огромная листовенница, сломанная, как спичка, могучим порывом ветра, упала на избушку по диагонали, как раз на тот угол, где минутой раньше лежал Андрей... Мы хоть и сами пережили неспокойную ночь, отнеслись, в общем, с недоверием к такому рассказу. Андрей снова и еще серьезнее уверил нас, что все это было на самом деле лично с ним. У него хватило ума не спорить с нами, убежденными материалистами, и разговор перешел на другую тему.

Тарковский любил все таинственное и необъяснимое. У него с детства набралось много историй о знамениях, гаданиях и пророчествах. Начав с семейных, деревенских и таежных чудес, Андрей и потом серьезно интересовался непознанной, таинственной стороной жизни. Со временем тайна стала важнейшим компонентом его творчества.

К так называемым простым, деревенским людям Андрей относился без всякой идеализации, на манер XIX века. Он был умным, наблюдательным человеком и никогда не задавался риторическими вопросами, почему это подвыпивший пастух подстрелил летом лису или почему он ночью браконьерствует на реке. Условия жизни того времени, история страны были ему ясны во всей сложной и жестокой очевидности. С людьми он разговаривал просто, серьезно, на равных, но каждого видел насквозь. В могучем "Андрее Рублеве" Тарковский скажет свое слово о народе, о его душе и страданиях, о его таланте и стремлении к красоте.

И снова институт, снова лекции, репетиции. Главная страсть студентов-вгиковцев — просмотры кинофильмов. Порой вокруг этого возникал нездоровый ажиотаж, убегали с лекций на "запрещенные" фильмы, выламывали двери кинозала. Запретительство возбуждало. Если говорить о нас, то мы влюблялись в кино все больше и больше. В Москву приехали итальянцы, и мы с десятилетним опозданием смотрели "Пайзу" Росселлини, "Без жалости" Латтуады, "Трагическую охоту" и "Горький рис" Де Сантиса. Эти фильмы не шли в прокате. Они не укладывались в традиционное представление о прогрессивном итальянском кинематографе. Мы были в восторге от итальянского неореализма, еще бы! Он был для нас откровением, чем-то революционным — ведь ничего общего с нашим пресным кино. Но Андрей занял, на наш взгляд, странную позицию. Он сказал, что неореализм — это пройденный этап, что он уже не срабатывает, повторяется, с ним покончено. Должно прийти что-то новое, надо его искать. Он не знает, что Феллини уже снял "Дорогу", "Мошеников", "Ночи Кабирии". Мы увидим их только через пять-шесть лет...

Из-за бедности учебной студии студенты должны были снимать фильмы, объединившись по два-три человека. Нас

было двое, третьей мы пригласили сокурсницу Марику Бейку — за ее доброту и покладистость. История постановки "Убийц" по Э. Хемингуэю проста. Еще весной Ромм объявил условия работы: съемка только в павильоне, небольшой состав действующих лиц, в основе — драматическое событие.



На съемках кинофильма "Убийцы". 1956

Ставить "Убийц" предложил Тарковский. После большого перерыва студентам в 1956 году разрешили ставить современных американских авторов. Анализируя рассказ, мы понимали, что снимать будем маленькую психологическую драму. Зрелищности, любимой Роммом, здесь не будет, но ясность сюжета, психологическое напряжение налицо. Роли распределили среди студентов мастерской: Ник Адамс — Юлий Файт, Оле Андресон, затравленный боксер, обреченно ожида-

ющий своего конца,— конечно же, Василий Шукшин. В ролях убийц были Валентин Виноградов с нашего режиссерского курса и Борис Новиков с параллельного актерского. Хозяина закусочной играл я. Реквизит в институте был нищенский. Все несли из домов — своих, родственников и знакомых.



На съемках кинофильма "Убийцы". Слева — А. Гордон

Помню, Андрей принес круглые настенные часы и бабушкин саквояж для Шукшина. Устроить в павильоне американский бар (а в те времена бар был чуть ли не олицетворением разврата), уставленный бутылками с иностранными наклейками, было событием в институте; к нам ходили на экскурсии.

Мы разделили рассказ на три части. Мне досталась сцена с боксером — Шукшиным.

Главная сцена — в закусочной, где убийцы в черных паль-

то и шляпах, не снимая перчаток, ждали свою жертву,— была частью Андрея и Марики, но царил в ней безраздельно Андрей. Тарковский работал серьезно и весело одновременно, давал время операторам-студентам — А. Альваресу и А. Рыбину — на тщательную работу со светом. Он создавал большие паузы, рождал в них напряжение, требовал естественности и простоты в актерском поведении. В маленьком фильме не было музыки, только речь да насвистывание одного из посетителей бара, которого играл сам Андрей. Ромм похвалил работу, сокурсникам тоже понравилось...

За годы учебы, почти ежедневного общения я хорошо узнал Андрея. Узнал, каким он может быть надежным другом, как безоглядно и по-рыцарски предан женщине, которую любит, какой он деликатный и все понимающий товарищ. Узнал, каким жестким, негибким становится, если речь идет о творчестве, даже на том, студенческом уровне.

С каждым прожитым днем он все сильнее ощущал свое призвание. Мир освоенный, известный и многожды повторенные истины не интересовали его. Иногда его буквально трясло от заглядывания в будущее, вообще в неизведанное. Оно его интуитивно влекло, притягивало...

В мелочи, в незначительном проявлении бытия он способен был видеть что-то интересное, глубинное. Однажды поздно вечером мы шли к нему домой. Шли по тротуару, мимо деревьев, и фонари вели свою игру теней и света. Тени от ветвей и от наших фигур появлялись перед нами, каруселью уходили под ноги, исчезали за спиной и снова сразу же возникали впереди. Упоение молодостью, самой жизнью, завораживающая экспрессия момента взволновали Андрея. Неожиданно он остановился, немного помолчал и сказал: "Знаешь, я все это сделаю, сниму! Эти шаги, эти тени... Это все возможно, это все будет, будет!" На всю жизнь я запомнил его таким — взволнованным и счастливым.

В жизненной борьбе, в ее драмах и конфликтах, он поневоле становился раздражительным, а временами и подавленным, отчаявшимся. Но именно из доброты и чистоты его души, из ее стремления к гармонии, к идеалу выросли картины Андрея Тарковского, его подлинные шедевры.

Накануне отъезда в Италию он устроил вечер. Пригласил друзей, родных, но мыслями был далеко. Прощание

прошло в озабоченности. И через четыре года девять месяцев — смерть... Сейчас на наш экран в массовом прокате выходят оба его последних фильма — "Ностальгия" и "Жертвоприношение". Мне довелось их дублировать. Мы прибегли к новой у нас форме дубляжа — озвучиванию закадровым голосом. Этот прием позволяет максимально бережно сохранить звучание оригинала, зритель слышит голоса актеров с их индивидуальной, неповторимой интонацией и манерой. В неприкосновенности и со скрупулезной точностью мы сохранили всю сложную партитуру шумов, такую важную в фильмах Тарковского, и тонкое переплетение различных музыкальных материалов.

Технически процесс озвучивания состоит из многократного повторения одного и того же кадра или небольшой сцены. В результате множества повторений картину смотришь двадцать, а то и более раз. И ты, зная каждый кадр, открываешь еще и еще его смысл, его значение, связь слов и действий, изображения, молчания и звука. В какой-то момент ты поражаешься — тебе открывается громадный мир, такой знакомый уже и тем не менее постоянно углубляющийся до бездонности. И этот мир переселяется в тебя, живет в тебе постоянно, даже ночью, во сне. И в какой-то момент кажется, что ты слышишь живой голос Андрея.

Люди должны преодолеть свою разобщенность, должны сделать усилия, объединиться, пойти на жертвы. И тогда мир станет лучше, "мир изменится, не может не измениться".

**”НА КРОВИ, КУЛЬТУРЕ И ИСТОРИИ...”**

Мне трудно говорить об Андрее, трудно поверить, что его нет — я не привык к этой мысли, для меня он — жив...

Мы знакомы с 1964 года. В последний раз я видел его в 1982 году.

У нас разница в годах — он старше меня на 7 лет, и поначалу это была дружба старшего с младшим. 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. Мы любили и знали живопись, музыку, литературу и могли часами, сутками говорить, обсуждать что-то сильно нам понравившееся. Однажды мы сидели на ступенях закрывшегося метро ”Курская” и перебирали на память всю экспозицию Третьяковской галереи, угадывали, где и какая висит картина. ”Вотходишь в первый зал, что висит по правой стороне?” — ”Рокотов, Левицкий, Боровиковский, Брюллов, Крамской, Серов, Мясоедов...” Я задал последний, но очень каверзный вопрос: ”Хорошо, а вот тыходишь в зал Врубеля, слева от входа — ”Демон”, справа — ”Пан”, а в углу, слева, в простенке? Ну, что там висит?” Я победно улыбнулся, уверенный, что он не вспомнит. ”Жемчужина”, — ответил он... Мы расстались в тот вечер, страшно довольные друг другом.

В тот период мы никогда не говорили о работе, просто дружили, хотя Андрей был режиссером ”Иванова детства”, а я писал, печатался и ставился в театрах, но интереса у Андрея это не вызывало. Но однажды, протянув свой опус,



я сказал: "Написал повесть, почитай, пожалуйста". Это была моя повесть "Путеводитель по разрушенному городу". Зная его строгий литературный вкус, я, конечно, отдавал ее не без трепета. Когда я пришел к нему в следующий раз, на мой немой вопрос: "Ну как?" — он воскликнул: "Почему мы раньше не работали вместе!" От него ожидать можно было все что угодно. Он был прямолинеен и говорил что думает, и я был готов услышать: "Что за глупости ты написал!.." Его реакция значила, что он принял мою манеру, мой стиль, мое мироощущение, мои мысли... Я был рад.

Я познакомился с Андреем, когда он после "Иванова детства" отказывался от всего — даже от очень выгодных и престижных предложений, к примеру от совместной постановки с США. Он насмерть стоял на своем, на "Андрее Рублеве", но повсюду был отказ. Был даже вызов к Л. Ф. Ильичеву, в то время секретарю ЦК КПСС, который спрашивал Андрея про его планы. Узнав, что фильм "Рублев" по срокам выйдет нескоро, он спокойно разрешил постановку фильма.

Андрей снимал "Рублева", а я на правах друга наезжал на съемки. Однажды он засадил меня в гостиничном номере, сунул мне сценарий и запер со словами: "Надо убрать четырех метров. Трудись!" Я долго мучился, искал, но выход нашел, сняв сцену голода. Не знаю, принес ли я пользу или нет, но этой сцены в фильме нет.

Но вот Андрей закончил "Рублева"... Как-то мы провели целый день на Измайловских прудах. Было солнечно, жарко, мы много гуляли, говорили и думали, как сделать картину о современной России, о ее сегодняшнем дне, о реалиях нашей действительности. Предполагаемая сценарная история во многом совпадала с его реальной жизнью — с уходом из семьи. Это было особенно для него трудно, потому что сам он в свое время болезненно переживал уход отца. Андрея и его сестру воспитывала их мать Мария Ивановна, которая всю жизнь проработала в Первой Образцовой типографии. Сложные отношения с отцом и непростые с матерью вели его к осмыслению прошлого. Это совпадало с его теоретическими посылками, ведь он считал, что кино — это "запечатленное время" и художник только монтирует его. Естественно, что для него раньше, чем для меня, — он был старше — наступил

момент осмысления своего юношества, детского опыта. Нашу совместную работу определило и то, что я знал Марию Ивановну, она хорошо ко мне относилась, а Андрей знал мою семью. Обычно мы собирались либо у него, либо у меня; судьбы наших матерей были исторически общие. И для меня идея автобиографического сценария не являлась неожиданной.

Сценарий писали сказочно быстро. В самом начале 68-го года мы взяли две путевки на два месяца в Дом творчества кинематографистов "Репино". Первый месяц мы занимались чем угодно, общались с разными людьми, но только не писали. Потом друзья разъехались, мы остались вдвоем. Была ранняя весна, в феврале пошла капель, солнце такое, что можно было открывать окна... С самого утра Андрей приходил ко мне в номер, мы обговаривали эпизоды. Это могли быть эпизоды его жизни или моей или просто рассказанные кем-то и когда-то... Главное, что поражало меня всегда, — каждый рассказанный им эпизод был на пределе отточенности формы. Не просто: "Мы напишем об этом". Нет, мы знали, как это выглядит, как решается, какой это образ, какая последняя фраза. И мы ничего не записывали, все было на словах, в нашей памяти. Каждый раз отправная точка для его построений была разная. Мы могли начать вспоминать "Детство", "Отрочество", "Юность" Толстого, Карла Ивановича, а потом вспоминали сцены разрушения церквей, мы оба видели это — и тут же рождался эпизод. Это было какое-то вулканическое извержение идей, образов. Наконец наступил момент, когда нужно было сесть и систематизировать все, что мы придумали. Мы начали вспоминать по очереди, у нас получилось примерно 36 эпизодов. Это было многовато, мы обсуждали каждый, выстраивали его в общем ряду и дошли до 28 эпизодов, которые и должны были составлять наш будущий сценарий. С легкостью гениев и легкомыслием молодости мы посчитали, что на это уйдет 14 дней. Утром каждый из нас пишет по эпизоду, мы сходимся, читаем, обсуждаем, и так каждый из 14 дней. Утром мы расходились по комнатам, в 5 часов собирались, читали вслух, правили. Мы заранее обговаривали, какой эпизод пишет каждый из нас, и дали друг другу слово, что никто в жизни не узнает, кто какой эпизод писал. Вообще писалось очень быстро, невероятно быстро,

без переделок и помарок. Но все-таки был один конфликтный случай с самым, на мой взгляд, сложным эпизодом, который достался мне. Андрей волновался за этот эпизод, а у него был сравнительно легкий кусок. Он прибежал ко мне в час дня, прочитал написанное мной, и я понял, что он недоволен. Я раздраженно спросил его: "Ну что?! Что тебя не устраивает?! Мы ведь все обсуждали, обговаривали, я так и написал, даже больше..." Он сказал совершенно замечательную фразу: "Знаешь, немного поталантливее бы". Меня это так оскорбило, что я разорвал все написанное на куски, "к чертовой матери", обозвал его всякими словами. За обедом мы фыркали друг на друга, не разговаривали, после обеда я лег спать, заснуть не мог, встал и к ужину переписал все заново. Андрей несколько раз открывал дверь, я оборачивался, рычал на него. Он чувствовал, что я "в заводе", и не мешал. Позже он пришел, прочитал, расцеловал меня — он был человек крайних оценок. Это был единственный раз, когда в чем-то мы не совпали, и единственный эпизод, когда что-то переписывалось. После этого мы собрали 28 эпизодов, разложили, и нам показалось, что все нормально. Появилась бутылка водки, которую мы припасли на этот случай, открыли... Тут мы решили ставить эпизодам оценки: вот этот — пять, этот — четыре, этот три... Получилось две тройки, две четверки, остальные пятерки...

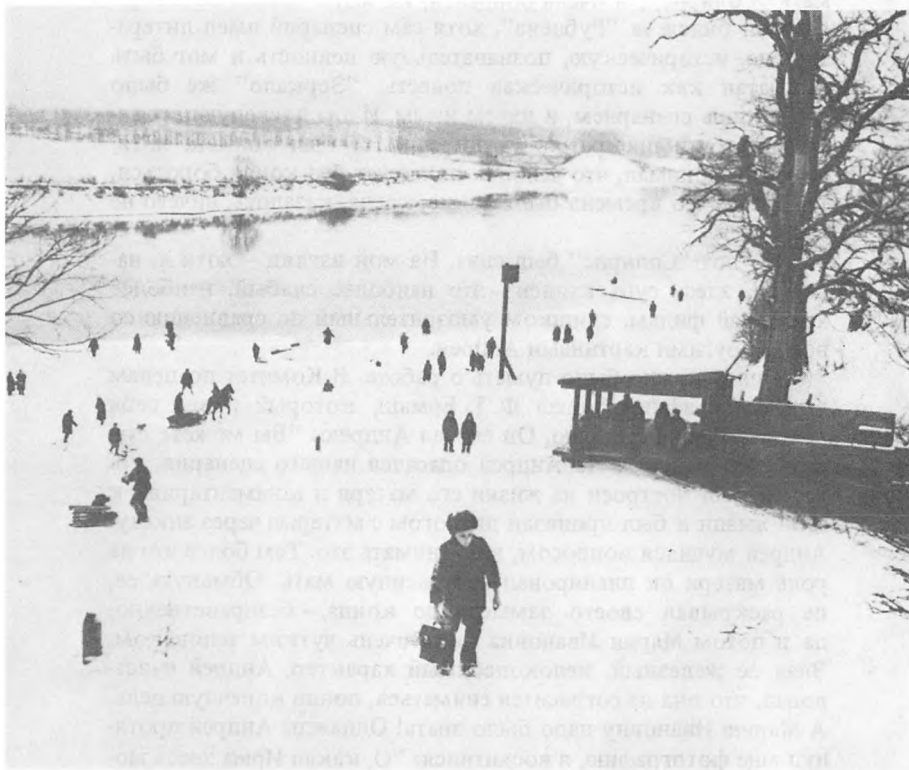
Андрей обладал удивительным чувством редактора. Я в жизни много имел дел с редакторами, но никогда не встречал столь тонкого и музыкального. Он всегда говорил, что проза — это как ткань. Вот Гоголь — это бостон, а Писемский — трико... Я вспомнил, Паустовский писал, что он, читая Шеллера-Михайлова, вдруг вздрогнул, почувствовав, что читает что-то совершенно другое. Позже он понял, что в книгу было вклеено несколько листов Гоголя. Такая разница "тканей" произвела на него шоковое впечатление. Литературно Андрей был одарен абсолютно, и, работая с ним, я не чувствовал себя введущим, но и ведомым не ощущал. Наверное, поэтому так легко и естественно, в одной манере, одной рукой и в столь короткое время была написана наша история. Андрей был счастлив скоростью и результатом и улетел на две недели раньше в Москву с готовым сценарием. Тогда он работал в экспериментальном объединении Григория Чухрая,

где можно было быстро "запустить" и быстро снять фильм. На студии все были единодушно "за", априорно приняв наш сценарий. Зато в Комитете по делам кинематографии сценарий был отвергнут категорически самим А. В. Романовым, тогдашним Председателем Госкино... Наступил тяжелый период — перспектив на работу не было, и Андрей стал снимать "Солярис". Я очень обиделся. На моих глазах почти три года он бился за "Рублева", хотя сам сценарий имел литературную, историческую, познавательную ценность и мог быть напечатан как историческая повесть. "Зеркало" же было всего лишь сценарием, и ничем иным. И два последующих года мы почти прекратили отношения. Я был обижен, хотя, конечно, понимал, что человек не может без конца бороться, тем более что времена были такие, когда, казалось, ничего не сдвинется...

Но вот "Солярис" был снят. На мой взгляд — хотя я, наверное, здесь субъективен — это наиболее слабый, наиболее холодный фильм, слишком умозрительный по сравнению со всеми другими картинами Андрея.

Опять нужно было думать о работе. В Комитет по делам кинематографии пришел Ф. Т. Ермаш, который повел себя довольно демократично. Он сказал Андрею: "Вы можете ставить, что хотите". Но Андрей опасался нашего сценария, который был построен на жизни его матери и комментариях к этой жизни и был пронизан диалогом с матерью через анкету. Андрей мучился вопросом, как снимать это. Тем более что на роль матери он планировал собственную мать. Обмануть ее, не раскрывая своего замысла до конца, — безнравственно, да и потом Мария Ивановна была очень чутким человеком. Зная ее железный, непоколебимый характер, Андрей чувствовал, что она не согласится сниматься, поняв конечную цель. А Марию Ивановну надо было знать! Однажды Андрей протянул мне фотографию, я восхитился: "О, какая Ирма здесь молодая!" (имея в виду его первую жену). Он ответил: "Нет, это моя мать". Это был сложный, очень интересный человек, она была способна пожертвовать многим ради своих принципов. Она должна была жить так, и не иначе. Поступиться своими принципами — никогда! Помните сцену в фильме — ее разговор с врачом. Она ждет мужа, который, по ее собственному предчувствию, не придет ни сегодня и уже, видимо, никог-

да. Но вот так просто завести роман, начать новую жизнь с хорошим человеком — нет, она не могла. Сурова и непреклонна была эта удивительная женщина!.. Андрея также смущало, что сценарий слишком личный и он в нем сильно обнажается, как бы саморекламируется. Сколько было у нас с



Кадр из кинофильма "Зеркало"

Андреем в тот период посиделок, разговоров. Такое бывает только в молодости — бурные, долгие, переходящие в ночные бдения, обостренные обсуждения...

Над "Зеркалом" мы работали в идеальных условиях.

Нас запустили с тем сценарием, который был когда-то нами написан, мы переделывали его в процессе работы все время и как хотели. И все это делалось на листочках, на обрывках. Андрей приезжал утром, группа еще не знала, что будет снимать. Мы запирались с ним в комнате, придумывали сцену,



Кинофильм "Зеркало"

обсуждали, что и как будем снимать сегодня, и работа шла. Бедная редактор Нина Скуйбина, которая была служащей на студии, а не вольным художником, как мы! Она ходила за мной, просила: "Ну хоть какие-нибудь листочки!" А я отве-

чал: "У меня их просто нет". Андрей с этими лоскутками убежал на съемочную площадку — по ним он снимал. У него было замечательное творческое окружение, люди, которые работали с ним,— оператор Рерберг, художник Двигубский, композитор Артемьев. Приведу только один пример того, как мы работали. Вот такая сцена. Дети пьют молоко, а тут загорелось сено, сарай горит, пожар... Мы сидим, помню, в мастерской Двигубского в период написания режиссерского сценария и рассуждаем: "А что же у нас за окном? Вон там, вдали, стог сена, на переднем плане — окно, а здесь огород... Что в огороде?" И четыре взрослых человека совершенно серьезно думают — а что же там, в огороде? Застряли на двое суток, думаем, дальше не двигаемся. Вдруг Коля Двигубский говорит: "Там цветет картошка". Вот этот цветочек белофиолетовый — цветочек картофеля! У нас наступил приступ ясности. Подобные находки дают ту плотность, которой насыщена вся картина, понимаешь, почему она так переуплотнена. В ней нет ничего случайного, потому что все обдумывалось до мелочей.

К концу картины все разбрелось, художник был занят своими делами, оператор — тоже. Заканчивали картину мы с Андреем, сидя в монтажной, режиссер со сценаристом думали, как ее сложить. Положение у нас было сложное, даже трагическое, потому что все было отснято, просрочены сроки, группа не получала премии, а картина не складывалась. Но вот Андрей придумал такую вещь — он был педант,— как в школе делается касса для букв, он сделал тканевую кассу с кармашками и разложил по кармашкам карточки — 32 названия эпизодов — "типография", "продажа сережек", "испанцы", "сеанс гипноза" и т.д. Мы занимались пасьянсом, раскладывая и перекладывая эти карточки, и каждый раз два-три эпизода оказывались лишними. Естественная последовательность не складывалась, образная цепочка каждый раз выкидывала несколько эпизодов, одно не вытекало из другого, не соединялось с другим. И так мы провели месяц — 20 дней уж точно. Периодически у нас были озарения, но... становилось ясно, что это не то, путь не находился. И вдруг, загоревшись от идеи, по-моему, вынести эпизод в пролог, мы кинулись к нашей кассе и, вырывая друг у друга карточки с названием эпизодов, стали судорожно, нервно рассовывать их

по кармашкам — и картина вся легла. Откинувшись на спинки кресел, сказали: "Ну все, получилось". Я никогда так явно не ощущал, что форма действительно существует. Попробуй переставить эпизоды иначе — фильма не было бы.

К нашей картине не знали, как относиться. Мы показали ее В. Шкловскому, П. Капице, П. Нилину, Ю. Бондареву, Ч. Айтматову. И наконец, Д. Шостаковичу. Он не мог уже ходить, мы организовали просмотр в таком зале, куда можно было почти въехать на машине и только пройти несколько шагов. Этим людям картина нравилась. Реакция Госкино была неожиданная, даже смешная. После просмотра у Ф. Т. Ермаша наступила тишина, была длинная пауза. Киноминистр громко хлопнул себя по ноге и сказал: "У нас, конечно, есть свобода творчества! Но не до такой же степени!" Поправок не было. Но слова Ермаша решили судьбу картины. Ее показывали только в нескольких кинотеатрах, на Таганке, на Юго-Западе и еще где-то. Там была всегда огромная очередь. С "Зеркалом" произошла интересная история. Ермаш обещал послать его в Канн, дал слово, но не послал, не послал в первый раз, не послал во второй раз. Потом был Московский фестиваль, и его снова не выставили. Но государство заработало солидное количество денег. Когда, по слухам, спросили Ермаша: "Что делать с этой картиной?", — он ответил: "Ну заломите какую-нибудь цену, на которую не согласятся, в два-три раза большую, чем обычно". "Западники" согласились на назначенную цену. Купили ее так хитро, что она обошла большое количество стран. Помню, Андрей ездил во Францию и был поражен, увидев бесконечную очередь на Елисейских полях на фильм "Зеркало"... Чтобы в течение двух недель на Елисейских полях стояла очередь — невероятно! Она получила Национальную премию Италии как лучший иностранный фильм года, премию Донателло в 1980 году...

Ну а дальше мы пытались экранизировать многое, но на все был отказ — и на Томаса Манна, "Мастера и Маргариту", "Смерть Ивана Ильича".

Тарковский выходил на "Сталкера"...

...У меня с Андреем было три незабываемых дня в Италии, в Риме. Это была последняя наша встреча. С утра я приходил к нему, мы ездили к разным итальянским кинемато-



графистам, общались, говорили, но не это было интересно Андрею. Ему было важно, что мы будем делать дальше. Вот это ощущение, что мы будем делать дальше, все время оставалось в нем. И незабываемый день на всю мою оставшуюся жизнь — шесть часов в соборе св. Петра. Мы не смотрим на стены, на богатые украшения, все это пышная оперная живопись, нас она не волнует, мы говорим и говорим, о чем будем писать дальше, обмениваемся мыслями — их так много накопилось у нас за годы разлуки. Сидим в кафе на Вилла Боргезе, солнечный день, белые стулья, ходим, гуляем и говорим только о том, что писать дальше... И теперь, когда я смотрю "Жертвоприношение" — мне очень трудно смотреть этот фильм! — я вижу, вспоминаю все то, о чем мы говорили, чем он делился со мной, а я в свою очередь с ним тогда в Риме. Это дневник Андрея, дневник его мыслей, будто с того света он отвечает мне...

Я задавался вопросом, в чем для меня и для советского искусства его значение. Наверное, в том, что он попытался вернуть советскому искусству, искусству нашего времени достоинство подлинной культуры. Он всегда говорил: "Хорошую вещь могу сделать только на трех вещах — на крови, культуре и истории". Кровь, культура и история — это было разорвано временем Пролеткульта, когда ушла одна и пришла другая интеллигенция, пришло новое кино, построенное на других принципах. Андрей был одним из первых, кто попытался преодолеть разрыв, и он сумел возвести мост. Ему, может быть, было легче сделать это, потому что отец его — большой поэт, выросший с такими, как Марина Цветаева, а Марина Цветаева — из времени XIX века... Это было реальностью их жизни, их воспитующей средой. И не случайно в "Зеркале" рядом — стихи Арсения Тарковского, письмо Александра Пушкина Петру Чаадаеву о судьбе России, о ее великом предназначении, фрагмент Куликовской битвы... И конечно, война — в большей степени для него, в меньшей для меня, — которая гнала его всю жизнь и нагнала его все-таки: он умер от рака легких. Он болел туберкулезом после войны, лежал в больнице...

Как он говорил про время — "запечатлеть его, отрезать, смонтировать..."

Он всегда добивался крайне точного зрительного образа

и безумно радовался, когда это получалось. Я помню, как мы не могли найти один эпизод в "Зеркале". Он приехал ко мне в Голицыно, в Дом творчества писателей. Мы ходили, думали, искали, и никак ничего не приходило на ум. "Бездарно, бездарно, бездарно, оба бездарны..." – повторяли мы. И я вдруг сказал: "Ты знаешь, вот мне в детстве птица на голову села". И он, как пружина, взвился – все, эпизод был увиден.

Андрей – классический тип художника, который пишет одну и ту же книгу. В своей жизни я имел счастье видеть трех гениальных людей. Это Ахматова, Шостакович и – Тарковский. Очень многому я научился, узнал от Андрея благодаря нашей 18-летней дружбе, и то, что я был младше, очень помогло мне. Я так свободно все это воспринимал, что у меня никогда не было и тени мысли о соперничестве, я был свободен рядом с ним, и это мне много дало. И повторяю – все, что я умею, и то, что я надеюсь еще что-то сделать, все связано с ним.

Андрей по своему складу был не только русский художник и не просто национальный, а наднациональный. Но он, как никто другой, прекрасно понимал наше искусство, русскую культуру. Само создание "Рублева" говорит, откуда он вышел, насколько глубоки его связи. И в картине "Зеркало" он возвращается в те места, где он рос, где его корни. И всегда это делал с таким достоинством. Он был умным человеком, но того размаха ума, который серьезно относился к своему творчеству. Правда, о нем говорили, что он настолько умен, что ироничен даже к своему творчеству. Это не так, Андрей очень серьезно относился к творчеству. В этом я вижу какое-то внутреннее ощущение – ну если не мессианства, то большой ответственности. Потому что никто из наших крупных художников, никто не сделал так много для подъема советского кинематографа...

И как никто из кинорежиссеров современного поколения, Андрей Тарковский создал наше кино, нашего зрителя, создал его восприятие, определил значение для России кино как самостоятельного искусства, такого же вечного, как вечны Театр, Литература, Живопись. И в другом великое предназначение – восстановить связь времен, наполнить культуру кинематографа высотой Вечного. Эта идея была в нем постоянно. Поэтому, как никто другой, он жил так трудно,

как очень немногие в истории искусства, и у себя в России, и там, на Западе. А его порой воспринимали у нас как шуток, говорили: "А! Это – на Запад". А на Западе с некоторым отстранением: "А! Это русский гений!" А он не на Запад, а на русскую культуру работал. И как никто другой, Андрей Тарковский сделал свою мощную инъекцию не только русской, хотя ей в первую очередь, но и мировой культуре.

1988

## СЛОВО О ДРУГЕ

Андрей Тарковский успел поставить семь с половиной картин (половиной я называю короткометражку "Каток и скрипка"), три с половиной снимал я, причем это были его первые фильмы. Так что я не просто прожил с ним вместе большой кусок жизни, а видел, как все у него начиналось.

Видел? Да нет, я был участником всего этого, частью этой жизни, я сам варился в том же котле. Тарковский сыграл огромную роль в моей творческой судьбе, да и по-человечески дал мне много.

— Дайте мне камеру и пленку — и я удивлю мир!

Это было в Болшеве, в шумной и пестрой компании. Андрей задумался и после паузы, заполненной чужими разговорами, сказал тихо:

— Нет, не удивлю. Не надо ничего...

По-моему, и удивил мир, и потряс, и научил чему-то...

В повседневных жизненных поворотах и наворотах на первый план часто вылезает заурядность, суетность нашего поведения — и нужно подняться над обыденностью, чтобы проступило главное. Это Андрей Тарковский и делал в искусстве, для этого пришел, это отстаивал.

Когда наступает необходимость вспомнить того, кто... теперь уже не обратится к тебе даже мысленно, в такие моменты возвращаешься к началу, к первой встрече: здесь человек не только появляется перед тобой впервые, но и является тебе. Может, не всегда это, не со всеми, но у меня с Андреем было так.

Помню отчетливо узкий "предбанник" одного из мос-

фильмовских объединений и вписанного в эту тесноту элегантно одетого молодого человека: серый, холодноватого тона костюм в мелкую клеточку, аккуратно завязанный галстук, короткая стрижка ежиком... Он был ежистый: свою ранимость защищал подчеркнутой элегантностью, холодноватой, педантичной аккуратностью.

Потом я видел его бесконечное количество раз на съемках в какой-нибудь промасленной телогрейке и сапогах, в брезентовом дождевике или вытертом до лоска тулупе, по колени в грязи или по макушку мокрого, но облик его проявляется в памяти тем, первоявленным — продуманно строгим, демонстративно подтянутым. На него наплывает характерная деталь, которая бросилась мне в глаза во время последней нашей встречи в Милане в 1983 году. Среди заграничной его экипировки, по-прежнему отлично прилаженной, я узнал хорошо мне знакомый пиджак, который он носил в Москве. В его гардеробе не было случайных вещей, значит, при возможности все поменять не считал нужным... Он был педантом в этом вопросе, быть может, наивным, но последовательным. Всем своим видом он показывал, что предпочитает держаться на некоторой дистанции, не быстро и не просто это пространство уступал, зато потом обнаруживалось, что Андрей очень доверчив и, что еще более странно, легко подвергается влиянию. Не раз он от этого страдал. К несчастью, находились люди, которым было и лестно, и выгодно ощущать его зависимость от них: как же, сам Тарковский, легендарно неуступчивый, упрямый, бескомпромиссный!

Впрочем, в творческих, а не в житейских вопросах он был именно таким — принципиальным, непримиримым. Это помогло ему оставаться самим собой в самые трудные моменты. Часто ведь у нас бывает: уступишь немного в одном, потом в другом, потом тебе дали меньше денег на съемки, потом сказали, что снимать надо не того актера, а этого и не там, а вот здесь и не так, а этак. Андрей никогда не шел на такое в самом малом, если эта малость была для него принципиальной.

Но прямолинейным упрямым не был. К примеру, по "Андрею Рублеву" нам предписали 22 поправки — и 17 мы выполнили. Правда, пять осталось. Но Тарковского здесь сломить было уже невозможно.

Возвращаюсь к первой нашей встрече. Она оказалась неслучайной: Андрей искал меня, чтобы предложить сотрудничество. Позже выяснилось, что до меня он с тем же обращался к самому Сергею Павловичу Урусевскому! Никому не известный, даже еще не режиссер (ему предстояло снять дип-



На съемках кинофильма "Каток и скрипка"

ломную картину) обращается к самому знаменитому в то время оператору. Что это — отчаянная смелость (если не назвать другим словом), преувеличенное самомнение? Я вскоре понял — это была ответственность за свое дело: он искал в искусстве что-то жизненно важное и хотел, чтобы поиск обязательно стал находкой.

Андрей жил тогда в Замоскворечье, на Щипке, в цокольном этаже (пол был ниже уровня земли), в тесноте. А я в





На съемках кинофильма "Андрей Рублев"



Троицком, в избушке на курьих ножках, но все же вместительной. Собирались то у Андрея, то — чаще — у меня, и вот там рождалась наша первая картина и гораздо большее, чем она.

Наш первый — маленький и, наверное, наивный теперь — фильм "Каток и скрипка" дал мне огромную радость открытия: то, о чем смутно мечталось в студенческие годы — не просто накручивать на кассеты некое более или менее подходящее изображение, а что-то понять в жизни и понятное выразить, — оказалось возможным, осуществимым! Эту надежду на счастье дал мне Андрей. И возможность осуществить ее в наших фильмах.

"Иваново детство"... "Андрей Рублев"... "Солярис"... Вместе с каждым названием катится ком воспоминаний — и радостно, и теперь больно распутывать их клубок...

Помню, как ехал к Андрею с известием: есть работа для него (на "Мосфильме" закрыли начатую картину, предлагают снять фильм на оставшиеся средства) — и вез ему рассказ В. Богомолова... Какое упорство проявил Андрей, отстаивая свое видение перед не менее упорным автором "Ивана"... Как привез мне показать знаменитого венецианского "Золотого льва", которым наградили "Иваново детство", и даже великодушно оставил его на время у меня. Как до головных болей и охрипших связок мы тужились мысленно охватить и поднять громадину "Андрея Рублева". Как сломил он своей убежденностью скептически отнесшегося к экранизации "Соляриса" Станислава Лема.

Режиссура не профессия, а судьба, но до нее надо доработаться. И Тарковский истово, самозабвенно, изнурительно трудился. Нет, не готовым пророком явился он в кино. Надо было ему учиться у Михаила Ильича Ромма искусству, а потом на студии ремеслу. Он остро нуждался в товарищах и друзьях — и среди них были самые разные, очень непохожие на него самого люди. Такие, скажем, как Василий Шукшин, как Владимир Высоцкий... Нужно было впитать в себя само время, а оно было замечательное и очень не простое: 60-е годы, когда мы все начинали... Необходимо было переварить все то, что в нас было, вывернуться не раз и не два наизнанку, чтобы это вошло в кадр, пришло к зрителю.

Мы выходили на съемку настолько готовыми, что иногда Андрей мог позволить себе не стоять рядом с камерой. Он был уверен в актерах, в операторе, во втором режиссере "Андрея Рублева" Игоре Дмитриевиче Петрове и, кроме того, умел отделить главное, принципиальное от того, что можно передоверить товарищам.

Так, он практически никогда не смотрел в аппарат, разве что я его настойчиво попрошу. Знаю, что позднее он изменил это правило, но у нас было заведено так. Причем я не помню случая, чтобы он при просмотре материала на экране был разочарован, он часто оценивал снятое выше, чем я, или относился к материалу чисто по-деловому: в монтаже это будет выглядеть нормально. А ведь к восторженным людям его не отнесешь. Тут не во мне дело, а в том, что у нас с ним были выработаны деловые критерии оценки замысла и воплощения. Критерии эти даже в процентах выражались. Захлест фантазии у Андрея — величина бесконечная. Я опускал его в реальность жизни и производства: "Андрей, это снять невозможно. Давай искать наши сто процентов". Ищем, находим — вот это и есть наш критерий-максимум.

Главным и самым трудным был этот поиск критерия. Андрей ставил задачи максимальные и отстаивал их яростно. Здесь между нами могли быть и споры, и ссоры, похожие на скандалы с переходом на личности, — все бывало. Но надо отдать должное Андрею: его можно было переубедить. Спустившись с высот фантазии на реальную почву, он становился рационалистом, точным и расчетливым. И мы могли уверенно выходить на площадку.

Это не значит, что на съемке ничего не менялось. Менялось. Но у нас было проиграно столько вариантов, что на площадке мог практически возникнуть только один из них.

Андрей никогда не вдавался в детали. У него были свои заботы и дела, свои функции, своя сфера. И может быть, как раз это умение определить свой круг, нести собственный крест и было сутью режиссерского таланта Тарковского? И еще — чувство, ощущение, сознание главного, что растерять или заменить нельзя.

В "Андрее Рублеве", например, мы ощущали насущную необходимость прорваться сквозь время, увидеть ту далекую жизнь без пелены и завесы веков, увлечь туда зрителя. С этим

работали, за это дрались, это упрямо отстаивал Тарковский. Причем говорю ответственно за обоих: фильм, как мы его сделали, не был в наших глазах верхом совершенства. Так же, как и другие наши картины. Кстати, Андрей, насколько я помню, к "Иванову детству" позднее относился очень



На съемках кинофильма "Андрей Рублев". Справа – В. Юсов

критически. Абсолютизация результата ему была чужда. Всегда. Процесс поиска реального максимума, о котором я говорил, был практически бесконечен, изнурителен, мучителен подчас. Но и прекрасен!

Это были лучшие годы нашей жизни, лучшие дни и часы.

И сейчас, когда память об Андрюше отдает болью утраты, светлое чувство не покидает меня...

Хотя в нем было немало такого, чего я не принимал. И

скрывать этого не нужно: и сейчас хочу быть честным перед ним, как и при жизни.

Мы потому и остались добрыми товарищами до самого конца, хотя уже нас немало разделяло: фильмы, интересы, во многом мироощущение и миропонимание...

После "Соляриса" мы уже не работали вместе. Тому было много причин. И только одной не было среди них — той, которая, вероятно, первой приходила, а может быть, и сейчас еще приходит в голову людям неосведомленным: раздора. Все же, поскольку вспоминаю я не только для себя, надо, наверное, объяснить главное.

Я внутренне не принял сценарий "Белый, белый день" ("Зеркало"). Мне не нравилось, что, хотя речь в нем идет о самом Андрее Тарковском, на самом деле в жизни все было не так: я знал его отца, знал маму... Поклонники "Зеркала", наверное, возразят мне, что художественный образ и не должен во всем совпадать с реальным. Это я понимаю, согласен, не должен. Но я видел иное: непонятное мне стремление встать на небольшие котурны, — и это не вязалось у меня с Андреем. Я говорил ему об этом и почувствовал, что он моих поправок-требований на этот раз не примет и что мне будет трудно и я только помешаю ему...

Кстати, многое из того, о чем я предупреждал Андрея, позже ушло из картины или смягчилось, но это произошло уже без меня.

Я не стал снимать "Зеркало". Но у нас было так много общего, что его хватило надолго...

В 1983 году я был приглашен выступить с сообщением на коллоквиуме ФИПРЕССИ в Милане. И вдруг узнаю, что в Милан на встречу со зрителями приезжает из Рима Тарковский. Встреча была организована с участием нашего посольства, которое представило и фильм "Солярис". Конечно, я немедленно поехал. Андрей очень обрадовался, увидев меня (он тоже не знал, что я в Милане), заставил меня выйти с ним на сцену, отвечать на вопросы. После окончания встречи он сказал мне: "Я улетаю сегодня, но, если ты сможешь освободиться, я останусь". Мы провели вместе почти два дня. Ездили по окрестностям Милана, были в гостях у почитателей Тарковского — молодых итальянских кинематографистов. Стояла весна, солнце пригревало, распрямилась и начинала

цвести благодатная итальянская природа... Будто мы, как много лет назад, ездили на выбор натуры...

Андрей был спокоен, но задумчив, слегка печален: может быть, встреча со мной напомнила ему о прошлом и о тех проблемах, которые беспокоили его теперь...

Он звал меня в Рим, хотел показать только что законченную "Ностальгию". Но я не мог задерживаться. "Ностальгию" тогда я так и не посмотрел, а самого Андрея видел последний раз, когда он уходил, оглядываясь, на посадку в римский самолет...

Несколько месяцев спустя в Риме мне удалось поговорить с ним по телефону. Снова я почувствовал и искреннюю его расположенность, и интерес, понял, что и теперь, в сущности, ничего между нами не переменялось.

Я спросил, что он собирается снимать.

— "Бориса Годунова", — ответил Тарковский.

Так удивительно совпали и не сошлись наши интересы. Конечно, он создал бы своего "Бориса", ничем не похожего на того, которого довелось снимать мне.

..."Андрей Рублев". Мы снимаем кадры набега татар. Заказан рапид: движения на экране будут замедленны, передавая ошеломленный взгляд князя-предателя, который привел врагов на родную землю... Вдруг вижу, Андрей несет откуда-то гусей и собирается бросать их перед камерой. Зачем, почему, как появились эти гуси? Не по правилам: ничего мы такого не оговаривали, не планировали. И все во мне протестует: я ведь знаю, что эта домашняя птица не полетит, будет только суетливо хлопать крыльями, создаст в кадре суету и сумятицу. Но не в наших правилах спорить на площадке. Снимаю, а Андрей бросает этих гусей... На экране они поразили неловкостью и беспомощностью, подчеркнутыми рапидной съемкой, — трогательный, щемящий образ.

Почему вспомнился мне этот вроде не очень важный момент из тысяч эпизодов? Не знаю. Как и Андрей тогда не мог объяснить, зачем эти гуси, и только повторял: "Нужны, ну, нужны..." Но вот стоят перед глазами, а вернее, падают, замедленно падают, беспомощные, реальные, но искусством преображенные. Такими теперь и останутся.

## ОДИН ИЗ ВСЕХ – ЗА ВСЕХ – ПРОТИВУ ВСЕХ!

Я грудью шел вперед, я жертвовал собой.

*М. Ю. Лермонтов*

Не только цветаевскую и лермонтовскую цитаты можно привести для определения личности и судьбы Андрея Тарковского. К Тарковскому приемлемы изречения многих выдающихся людей России. Ибо сам Тарковский – выдающийся художник. Это при жизни осознали окружающие. Уверен, что это было известно и ему самому.

Пишу это и вижу ироническую улыбку Андрея: "Ну ты даешь, старик! И ты в воспоминания ударился?.."

Да, дорогой Андрей Арсеньевич, пришло время воспоминаний... канонизации... творческого бессмертия...

Обещаю тебе, Андрей, что постараюсь быть предельно искренним.

История русской культуры богата именами великих художников. Так было, есть и будет. "Нет пророков в отечестве своем" – утверждение, верное лишь наполовину, касающаяся официального неприятия "пророков" власть имущими. История говорит о том, что есть пророки в отечестве, есть подвижники, есть нравственные, духовные маяки, есть люди, "грудью идущие вперед", жертвующие собой во имя истины.

Андрей Тарковский был пророком в кинематографе. Это было ясно нам, работавшим вместе с ним, это было ясно всему кинематографическому отряду страны, это было ясно и тем, кто тормозил его свободную творческую поступь.

Теперь – по порядку. 1960 год. ВГИК, учебная тонстудия.

Стоя в темном зальчике перед микрофоном и глядя на экран, озвучиваю первую в своей жизни роль в дипломном фильме Андрея Кончаловского "Мальчик и голубь". Дверь в коридор распахнута. Заходит какой-то человек, застывает на пороге. Лица не видно, только контуры, тень. Чувствую, что "тень" внимательно следит за моей работой. К "тени" подошел А. Кончаловский, они о чем-то недолго тихо побеседовали, и "тень" исчезла.

— Кто это? — спросил я Кончаловского.

— Это мой друг, Андрей Тарковский.

Имя мне ни о чем не говорило.

Спустя несколько месяцев мне позвонил Кончаловский и сказал:

— Читай рассказ Ю. Богомолова "Иван". Андрей Тарковский хочет попробовать тебя на главную роль.

Первая встреча. Любовь с первого взгляда. Красивый, сильный, эlegantный, твердо знающий, что хочет, строгий и добрый, легко снимающий напряжение легким юмором. Абсолютный центр всего коллектива, пользующийся всеобщим уважением. Тарковский показался мне очень солидным и взрослым благодаря своей внутренней, духовной мощи. А был он всего на четырнадцать лет старше меня: ему исполнилось 29 лет.

До Тарковского рассказ "Иван" экранизировал другой режиссер, который не справился с этой работой. Производство фильма было остановлено. Завалившего работу постановщика заменили выпускником ВГИКа Андреем Тарковским. Он начал с нуля — переписал заново сценарий, заменил всех актеров. В наследство от прежней картины осталось несколько толстенных альбомов с фотографиями сотен претендентов на роль Ивана. Видимо, чтобы укрепить во мне чувство ответственности, Тарковский дал мне посмотреть эти альбомы, после чего я крепко засомневался в том, что у меня есть шанс быть утвержденным на главную роль. Режиссер неотступно был рядом. Он сам выбирал для меня одежду в костюмерной: рвал на мне рубахи, дырявил ватники, пачкал о стенку, "фактурил" штаны. Он часами сидел подле меня в гримерной, отыскивая нужный облик: заставил

перекрасить волосы в пшеничный цвет, оттопырил уши, подтягивал вверх нос, заставлял рисовать на моем лице веснушки, ссадины, царапины...

Такого количества кинопроб у меня больше не было ни на одну роль. Тарковский пробовал меня в различных сценах с различными партнерами. Уже на пробах он объявил, что в картине у меня самая трудная сцена – "игра в войну".

– У Андрона в фильме ты плакал от лука... Здесь ты должен будешь заплакать по-настоящему, прямо перед камерой...

– К началу съемок ты обязательно должен похудеть...

– Актер должен уметь все! Должен разрыхлять свою душу... свои чувства...

Ассистенты Тарковского снабжали меня книгами об ужасах войны, явно по его указанию. Особенно врезалась в память страшная книга "СС в действии". Тарковский готовил меня, четырнадцатилетнего пацана, к роли, внушая предельно серьезное отношение к работе. Он рассказывал мне о том, как работают крупнейшие актеры...

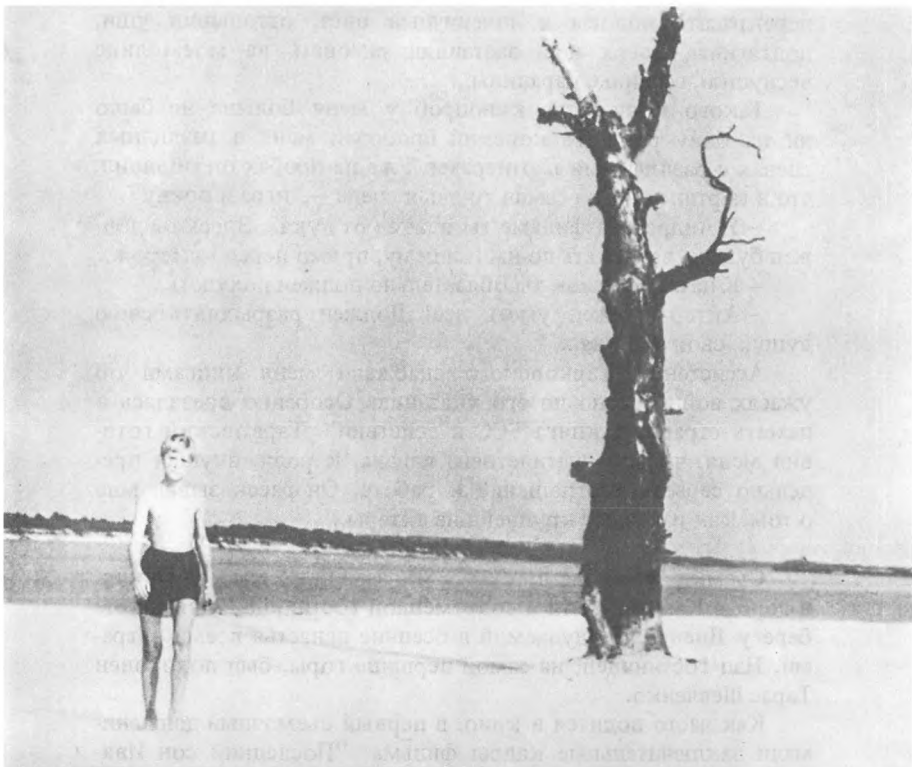
Съемки "Иванова детства" мы начали в киноэкспедиции в городе Каневе. Жили в современной гостинице на высоком берегу Днепра, продуваемой в осенние ненастья всеми ветрами. Над гостиницей, на самой вершине горы, был похоронен Тарас Шевченко.

Как часто водится в кино, в первый съемочный день снимали заключительные кадры фильма: "Последний сон Ивана", игру с детьми в прятки подле вкопанного в песчаную днепровскую косу уродливого, черного, обгорелого дерева. Был теплый, солнечный осенний день. И режиссер, и вся группа работали в купальных костюмах. Каждый, уловив свободное мгновение, с наслаждением плескался в ласковом Днепре. С юмором, весело, легко отсняли за день довольно большой метраж, в том числе сцену с матерью Ивана, роль которой исполняла обаятельная и нежная Ирма Тарковская, жена режиссера.

– Мама, там кукушка...

И запрокинутое лицо убитой матери... Медленно, как во сне, выплескивается вода на распластанное на песке тело. Тарковский сам зачерпывал из Днепра ведром воду, командовал оператору В. И. Юсову: "Мотор" – и с удовольствием,





Кадр из кинофильма "Иваново детство"

"художественно", окатывал жену водой, сопровождая этот важный процесс своими неизменными шутками, веселящими всю группу.

Так же легко и радостно, как начали, мы проработали всю картину, физически очень нелегкую. Никто из нас и не подозревал, что она будет увенчана десятками международных наград, станет киноклассикой, войдет в историю мирового кинематографа. Интересно, предчувствовал ли самый главный ее создатель грядущую судьбу своего первого фильма?..

Так же радостно, как работали, мы проводили свободное время. Особенно весело и празднично отмечали приезд из Москвы друга и соавтора Тарковского, Андрея Кончаловского, Андрона...

Он привез с собой новые песни друзей: Гены Шпаликова и Володи Высоцкого, известного тогда лишь узкому кругу приятелей. В уютном номере Тарковских при свечах допоздна звучали озорные песни: "Ах, утону ль я в Западной Двине...", "У лошади была грудная жаба...", "Что за жизнь с пиротехником...", "Там конфеты мятные, птичье молоко...", "А тот,

На съемках кинофильма "Иваново детство"



что раньше с нею был...". Ласковая, улыбающаяся хозяйка номера Ирина Тарковская, умиротворенный, домашний хозяин... Андрон и Андрей пели по очереди, дуэтом, озорно, с наслаждением. Им подпевали остальные.

...Из бизона я сошью себе штаны.

Мне штаны для путешествия нужны...

Светящаяся огнями наша каневская гостиница, словно корабль, плыла над засыпающим Днепром, под необозримым черным океаном. Тихие украинские ночи часто оглашались веселым пением, смехом, звуками гитары в номере Тарковских...

А наутро вся группа во главе с режиссером загружалась в старенький пузатый автобус, который, притормаживая, сползал с нашей Тарасовой горы и вез нас на различные точки близлежащей природы, выбранной Тарковским и Юсовым. Почти каждое утро в автобусе, глядя на меня, Андрей говорил:

— Ты худеть собираешься? Во будку отрастил... Разве скажешь, что мальчик из концлагеря?.. Умоляю, кормите его поменьше, — обращался он к моей матери.

Потом на протяжении всего дня шла напряженная работа. Режиссер требовал абсолютной собранности, настроенности на каждый кадр, полной самоотдачи. Он объяснял мне, как произнести тот или иной текст, не позволял фальшивить, шлифовал интонации, показывал пластический рисунок поведения в кадре. Редко хвалил за результат, поэтому, когда он, довольный, улыбался и говорил "молодец", "отличник", "то, что доктор прописал!" — я был на седьмом небе. Я любил своего режиссера преданной детской любовью, можно сказать, боготворил как старшего брата, как идеал сильного, красивого, мудрого и остроумного, всё могущего человека.

Думаю, не одному мне было физически трудно в картинах Тарковского. Он добивался полной правды, а не игры. У него приходилось играть сцены, лежа в ледящей мартовской грязи, ползать в холодных осенних болотах, иногда проваливаясь по горло, в одежде и ботинках переплывать студёный ноябрьский Днепр... И все же работа с Тарковским вспоминается как увлекательнейшие счастливые путешествия под руководством озорного, остроумного человека. Его юмор снимал напряжение, завораживал окружающих, облег-

чал физические трудности. Все существо Тарковского говорило о том, что он сотворен из особого теста. Между ним и остальными сохранялась невольная дистанция, хотя в нем не было высокомерия, он был контактен и находил общий язык с любым членом группы. Как ни в ком другом, в нем ощущалась громадная амплитуда эмоциональных колебаний, психическая подвижность, многогранность высокоодаренной природы. Отдельные грани его личности были подчас жестки, остры, могли ранить ближнего. Его мировоззренческая независимость, бескомпромиссность, безоглядная уверенность в своей правоте подчас воспринимались окружающими как крайняя степень эгоцентризма. Он безжалостно ниспровергал общепринятые художественные авторитеты, критиковал то, что считалось достижениями искусства. Казалось, ничего не удовлетворяло его в современном советском кинематографе. Помню его положительные, иногда восхищенные суждения лишь о Довженко и Барнете. Среди европейских кинорежиссеров он с уважением говорил о Бергмане, Брессоне, Бунюэле, Феллини, Виго.

Замкнутость, медитативное самоуглубление, как бы отсутствие в данном измерении резко сменялись радостным приятием всей окружающей жизни, искрометным острым юмором. Иногда на глазах всей группы он мило озорничал, проказничал, словно ребенок, что, я уверен, лишь усиливало его авторитет, уравновешивая отчужденность художника человеческой простотой и доступностью.

Однажды оператор В. Юсов, второй непререкаемый авторитет в группе, коварно подшутил надо мною. Для предохранения от болотной воды, кажется по его же совету, актерам изготовили полиэтиленовые костюмы, защищавшие ноги и грудь. Через пять минут после погружения в болото эти "предохранительные" костюмы наполнялись холодной водой, и всю оставшуюся часть рабочего дня приходилось терпеть болотный дискомфорт. К концу съемки актеры от холода стучали зубами. Видя, что работа идет к концу, оператор посоветовал мне:

— А ты пописай в штаны — будет теплее. Мы так в армии согревались.

Абсолютно доверяя серьезному и уважаемому Вадиму Ивановичу, я исполнил его совет.

— Ну как? — через некоторое время спросил оператор.— Теплее?

— Да нет... Вроде так же холодно...

Узнав о проделке оператора, Тарковский прореагировал двояко: он и посмеялся над трагикомической ситуацией, правда сдержанно, не афишируя происшествия, но и с состраданием глядел на меня — копошась в болотной жиже, стуча зубами от холода, я сам смеялся над своим положением и над шуткой любимого оператора. Тарковский приказал извлечь меня на берег, переодеть и закончил съемку.

Как говорилось выше, Тарковский с самого начала, с кинопроб, стал морально подготавливать меня к "самой трудной сцене в фильме", к "игре в войну", когда Иван, глядя на шинель, висящую на стене, и представляя, будто это фашист, убивший его мать, начинает плакать и сквозь слезы говорить, судить "убийцу". Тарковский рассказал мне, что Жан Габен, входя в роль, иногда даже живет в декорации фильма. Жить в декорации я не имел возможности, но в долгожданный день съемки "игры в войну" пришел в павильон за несколько часов до всей группы. Настраиваясь на предстоящую сцену, сосредоточенно оделся, заgrimировался, стараясь ни с кем не вступать в контакт. Пока никого не было, бегал по пустой декорации, "накачивал" состояние. Когда незаметно появились члены группы, бегал по отдаленным от них закуткам. И вот уже все готово к съемке, ждут только меня... Чувствую это и прихожу в панику, потому что плакать мне не хочется совершенно. "Актер должен уметь все!" А я не умею... не могу заплакать... Злюсь на себя. Обессиленный, мечусь по декорации. Нахожусь на грани потери сознания, истерики... но "сухой", бесслезной...

А Тарковский не подходит ко мне, издали наблюдая за моими действиями. И вот, когда струна натянулась до предела, он внезапно направился ко мне и... начал утешать: "Коленька, миленький, да что ж ты так мучаешься? Ну хочешь, я отменю эту съемку? Бедный ты мой..."

От его утешения, от благодарности к нему и жалости к себе меня словно прорвало, слезы потекли сами собой.

Тонкий психолог, Андрей Тарковский добился своей цели. Он немедленно привел меня к камере и снял сцену.

Все шло своим чередом: время создания "Иванова детства" протекло. Кажется, у картины были трудности с прохождением киноинстанций; мы стали видеться с Тарковским лишь на премьерах фильма. Зрительский прием был самым добрым. А потом, осенью 1962 года, "Иваново детство" и его создатель были посланы на Международный кинофестиваль в Венецию. Спустя несколько дней после отъезда Тарковского в Италию, проходя по улице, я остановился у газетного стенда. Под фотографией, запечатлевшей счастливых, элегантных, в черных смокингах Андрона Кончаловского (А. Кончаловский получил главную награду за лучший короткометражный фильм "Мальчик и голубь") и Андрея Тарковского, прижимавших к груди призы (крылатые Венецианские львы бронзового и золотого достоинства), красовалась эффектная надпись: "Венецианские львы едут в Москву".

Так начиналось всемирное признание "Иванова детства" и его создателя, что, впрочем, не облегчило дальнейшей судьбы режиссера.

Возвратившись из Венеции, Тарковский позвонил мне, поздравил с успехом (я снимался в главной роли и у Кончаловского), сказал:

— Итальянские газеты называли тебя именинником фестивала. Два льва... Можешь зверинец открывать.

На вопрос, что он думает снимать, ответил:

— Пишем с Андроном сценарий об иконописце Андрее Рублеве. Есть роль для тебя...

Спустя четверть века, в 1987 году, через несколько месяцев после ухода Тарковского из жизни, актриса Валентина Малявина рассказала мне то, что утаил от меня он: "Когда нам в Венеции объявили о победе фильма, Андрей от счастья целовал твою фотографию..."

Как жаль, что о подлинных проявлениях сердечности наших ближних мы узнаем иногда слишком поздно. Как жаль, что эта добрая деталь была скрыта от меня четверть века назад. Тогда, осенью 1962 года, мой любимый режиссер с характерной для него сдержанностью в общих чертах описал венецианские новости, и... мы простились почти на два года.

В 1964 году, когда мне казалось, что Тарковский уже совсем забыл обо мне, раздался телефонный звонок.

— Говорит ассистент режиссера из группы "Андрей Рублев". Андрей Арсеньевич хочет, чтобы вы сыграли роль Фомы. Когда вам передать сценарий?

Сценарий я проглотил на едином дыхании. Ученик Андрея Рублева, Фома, мне не понравился совершенно, проскользнул мимо глаз бледной тенью, не затронул сердца. Зато последняя новелла "Колокол" ошеломила простотой и мощью финального аккорда, гимном непобедимой духовной мощи России. Образ колокольного литейщика Бориски вышел для меня на первый план, затмив все остальное. Вот бы кого сыграть! Но Тарковский целенаправленно ориентировал меня на Фому.

Я через силу, думаю, что бледно, попробовался и наконец решился заговорить с режиссером о Бориске.

— Нет,— ответил Тарковский,— ты молод для этой роли. Бориску будет играть тридцатилетний человек, поэт...

— Но ведь гораздо интереснее, когда колокол по интуиции отольет юный отрок, чем поживший тридцатилетний человек...

— Ты ничего не понимаешь,— отрезал Тарковский.— Тебе что, не нравится Фома?

— Не нравится.

На Бориску пробовать меня Тарковский категорически отказался. На том и закончился наш разговор. Но я не хотел отступать. Начал искать пути воздействия на него. Не послушал меня, может быть, слушает других. Попробовал убедить оператора В. И. Юсова, консультанта картины С. В. Ямщикова, которым Тарковский вполне доверял. Они встали на мою сторону, и режиссер сдался, устроил мне кинопробу, "только бы отвязаться...". В процессе этой пробы, на глазах, Тарковский все более увлекался идеей омоложения Бориски, становился все заинтересованнее, увлеченнее и в конце концов утвердил меня на эту роль.

Случилось так, что параллельно с "Рублевым" я был утвержден на главную роль в фильме "Мальчик и девочка". Скрепя сердце Тарковский согласился на мое "раздвоение" и только потому, что снимал ту картину его друг-однокурсник Юлий Файт. И все же он был постоянно недоволен моими отлучками — его актеры должны были целиком и полностью





принадлежать только его картине, чтобы никто не выходил из магического круга, из таинства творческого процесса.

...Согласно жестким производственным планам, работа над "Рублевым" неостановимо шла своим чередом. Стиль работы режиссера оставался неизменным: на площадке царил его легкий юмор, не отменявший предельной требовательности к каждому члену группы. Помню, как каждодневно он "школил", воспитывал новичка в кино, худенького помощника режиссера А. Мстиславского, на глазах превращая его в профессионала. Сложнейшая работа по воссозданию правды бытия XV века ладилась неторопливо и размеренно благодаря внутреннему покою, некоей фундаментальности неизменного оператора Тарковского Вадима Юсова, уравновешивавшего взрывную импульсивность режиссера. Мне казалось, что Тарковский совершенно не работает со мной, не объясняет, не репетирует, довольствуясь тем, что "само собой" получается перед камерой.

Он частенько шутил и ребячился на площадке. Например, играл с маленькой резиновой клизмочкой, которой операторы удаляли пыль из кинокамеры, и то одному, то другому вдвухвал в ухо воздушную струю. И при этом очень веселился. Подошел и ко мне, сказал что-то очень серьезное: мол, "ты послушай, какой интересный шум...". Сначала я, было, "купился" на его важный, режиссерский вид, но когда понял, что Андрей снова разыгрывает меня, сделал ему публично выговор:

— Кончай хохмить!.. Лучше помоги мне. Расскажи что-нибудь... Мне же играть трудный кусок. Давай работай со мной...

Продолжая игру, Тарковский сказал:

— А ты знаешь, что ответил известный французский режиссер на вопрос "Как вы работаете с актерами?". Он сказал: "Я с ними не работаю. Я им плачу деньги". Ты артист? Тебе платят твои сто рублей, вот и давай играй...

И мгновенно сменив шуточный тон на серьезный, Тарковский подошел ко мне вплотную и тихо, почти на ухо, начал что-то говорить, помогая войти в нужное состояние.

Кое-кто из снимавшихся у Тарковского актеров утверж-



дал, что он не работает с актерами. Было время, когда и я так считал. Но теперь, просматривая "Иваново детство" и "Андрея Рублева", в каждом кадре, в каждом движении Ивана и Бориски, в том, как они говорят, смотрят, двигаются, во многих моих интонациях и жестах я вижу Андрея Тарковского. Ибо личность его была настолько сильной, глобальной, что даже, если он молча смотрел на тебя и ничего не произносил, само его существо диктовало русло, по которому актеру следовало плыть.

Он с увлечением, азартом рассказывал о своих придумках:

— Князь рубанет саблей, человек упадет, и вот отсюда, из шеи, у него будет пульсировать кровь... Я придумал, как это снять... Это — сыр, рокфор! ("Сыр, рокфор" на шутовском языке означало у него высшую степень качества.)

В картинах Тарковского довольно много кровавых, жестоких сцен. Многие упрекали его за это. Я сам не мог долго простить ему лошади, взятой с живодерни и погибшей прямо в кадре. Однако жестокость никогда не была для Тарковского самоцелью, а являлась необходимым средством для выражения высоких духовных, мировоззренческих, философских задач. Над житейской жестокостью и злом в картинах Тарковского всегда воспаряет душа его героев, душа автора, неустанно искавшего истину и гармонический идеал. В отличие от эпигонов Тарковского его творчество всегда позитивно.

И на "Рублеве" не обошлось без физически мучительных для исполнителей сцен. Поздняя осень, время ночных заморозков и первого снежка. Тарковский и вся группа утеплились добротными овчинными полушубками. Режиссер командует: "Мотор, начали!" Под холодным проливным дождем, полосующим из нескольких брандспойтов, Бориска понуро идет вдоль обрыва, поддевает ногой камень. Вместе с камнем с обрыва падает и его лапоть. Бориска хочет его достать, но оступается и летит с обрыва вниз. Снимали, естественно, без репетиции. Прямо в дубле, своей шкурой я пересчитал все бугорки, камни, корни, пни, пролетел сквозь огромный куст. В глазах темно от боли и холода, сквозь драный рукав сочится кровь, но надо доиграть сцену и, пока Тарковский не крикнет "стоп", барахтаться в грязи и радостно кричать: "Глина!!! Нашел!!!"

Наконец режиссер кричит: "Стоп! Хорошо, Коленька! Милый, еще дубль!" Холодно, грязно, мокро, больно — проклиная все на свете, в том числе и Тарковского: вон, расхаживает надо мною в овчине... Ему бы так!.. Однако "актер должен уметь и мочь все". Об отказе не может быть и речи. Дубль — значит, дубль. Хоть умри.



На съемках "Андрея Рублева"

Но тут оказалось, что костюмеры оставили на базе сменную одежду. Стаскивают с меня глиняную рубаху и портки, прополаскивают тут же в речке, отжимают, подогревают на

осветительном приборе, потом облачают меня в дымящиеся одежды, бросают сверху канат, вытягивают на исходную позицию. Подходит виноватый Андрей:

— Ну как ты, живой?.. Еще разок сможешь?

— Конечно, смогу,— отвечаю я бодро.

В коем-то веке Тарковский просит так умоляюще, да и глаза всей группы обращены на тебя — невольно чувствуешь себя героем.

И вот еще дубль, и еще и еще...

После съемки в избе, натопленной по приказу Тарковского, он лично готов был мыть мне ноги, обтирать спиртом... Да, ради того, чтобы увидеть дорогого моего Андрея таким нежным, добрым, заботливым, стоило пострадать. Анатолий Солоницын пересчитал раны и ссадины на моем теле — более двадцати. Как тепло было в тот вечер в деревянной избе, среди дорогих сердцу людей. Уверен, скажи Андрей: "Старичок, нужно еще разок", я, не раздумывая, полетел бы с обрыва.

После "Рублева" наши отношения значительно окрепли. Он неизменно приглашал меня на все премьеры.

Каждую новую встречу с Тарковским я принимал как подарок судьбы.

Из дневника:

*7 февраля 1967 года.*

Вчера на студии встретил Андрея. Он был уставший, и я больной... Я сказал, что хочу с ним поговорить, он с радостью согласился. Отправились в творческий буфет, взяли пива. Я сказал Андрею, что он должен работать со мной, снимать меня. Он принял это хорошо.

— Если дадут ставить "Подростка", главная роль — твоя... А потом, может быть, и "Идиота" удастся пробить...

Увез Андрея к себе домой, "на часик". Этот "часик" длился с часу дня до семи вечера. Андрей много говорил о том, что "художник должен быть нищим"... Говорил обо мне, о том, чтобы я с ним всегда советовался, что я ему очень дорог и т.д. Говорил о том, что сейчас он хочет снимать фильм о матери... Сказал, что "уровень современного кинематографа настолько низок, что очень просто подняться над ним не только у нас, но и в мире". Говорил, что "стоит только уразуметь", что ты из всех профессионалов самый одаренный, по-

чувствовать это, и ты будешь делать большие вещи...

— А я знаю, что я таков, и ты это знай! — говорил Андрей.

Приехал Савелий Ямщиков и пригласил нас к себе.

У Савелия, кроме прочих, были люди, к которым я испытываю нежные чувства: Юсов, Маша Вертинская...

Одна из гостей спросила меня:

— А ты безумно влюблен в Тарковского, да?

— А это заметно? — спросил я.

— Очень.

— Да,— ответил я.

Да, я люблю Андрея. Вижу все его "ужасные" черты характера и люблю его, иногда мне кажется, что самозабвенно (т.е. забывая о себе). Я хочу все время делать ему приятное, видаться с ним чаще, обнять его крепко, по-мужски.

Андрей много говорил со мной вчера за эти 15 часов, проведенных вместе. Показывал приказ Госкино с требованием вырезать семь сцен — гордость картины. Андрей этого не сделает. Он просил присутствующих писать как можно больше писем — "спасать фильм".

Перед поездкой к Савелию Андрей пригласил меня с собой в дом человека, который в силу своего положения, видимо, может защитить "Рублева". Два часа прошли во взаимных любезностях... Едва мы вышли на улицу, Андрей сказал:

— Он же все врет... Он же палец о палец не ударит...

Мы долго молчали. Видя душевное состояние Андрея, я не решился заговорить первым. Он сам прервал молчание, сказал, что у него много друзей, но "ты мне самый дорогой, самый близкий человек".

И не раз потом на протяжении всего вечера он то и дело говорил мне об этом. Это было впервые за всю историю наших отношений и потому так дорого для меня.

Когда мы ехали в такси, Андрей спал у меня на коленях, и я левой рукой "освобождал" его наэлектризованную, уставшую, постаревшую голову. Скоро ему — 35. От этой встречи сохранилась у меня написанная Тарковским "характеристика", пожелавшим мне помочь в одном житейском вопросе. Не считая себя достойным этих лестных слов, приведу их как свидетельство щедрого и сердечного отклика Андрея на помощь ближнему: "Я не знаю среди молодых наших актеров человека более талантливого и профессионального,

чем он, более преданного и работоспособного в группах, где он трудится. Мое глубокое убеждение, что Н. П. Бурляев является настоящей звездой советского кинематографа и ... создаст еще много прекрасных ролей, которыми мы будем гордиться”.

*19 февраля 1969 года.*

Вчера состоялась премьера “Андрея Рублева” в Доме кино. После почти трехлетнего забвения (неизвестно, за что?) фильм предстал перед ошарашенной московской аудиторией. Видел его в четвертый раз. Теперь фильм мне понравился меньше, и я сам от себя не в восторге. После картины — банкет вскладчину. Сидел почти отдельно, далеко от Андрея. Предложил тост за него, крикнул через весь зал: “Андрей!..” Он ту же оглянулся и встал. “За тебя!” — поднялся весь наш стол и крикнули: “Ура!” Через пять минут Андрей встал и, сложив руки рупором, крикнул: “Пьем за Толю Солоницына, Колю Бурляева!” Потом я пошел к столу Андрея и там, произнеся тост за него, сказал ему: “А теперь прощай еще на два года...”

*29 марта 1969 года.*

Сегодня возвратились из Ленинграда, куда ездили с Андреем и Т. Г. Огородниковой на премьеру “Рублева”.

Утром перед вылетом в Ленинград заехал за Андреем. Он еще делал зарядку — “тянул резину”. Я с радостью отметил тот факт, что тело он держит в хорошем, здоровом состоянии и не расслабляется от неудач, напротив, собирается. Накануне мы говорили с ним у него дома. Я читал ему свои стихи, он мне свои... Говорили о нем, обо мне, о наших отношениях друг к другу. Я сказал, что актерство меня не удовлетворяет, что хочу стать режиссером. Он, как всегда, стал разбивать эту мою идею, говоря: “Ты прекрасный актер и занимайся своим делом, а какой ты режиссер, это еще неизвестно. Да и потом это — не так просто... Я положил на это жизнь, сделал две картины, еще сделаю две... и все!.. И я это понимаю. Я шел на это...” Я надел у Андрея его пиджак, поскольку мой совсем стал плох. Несколько раз Андрей ставил одну и ту же вещь “Битлз” — “Желтую подводную лодку”, — то и дело с удовольствием подпевал: “та-та-та-та, елоу сабмарин, елоу сабмарин, елоу сабмарин...”

В Ленинграде поселили в “Европейской”. В Доме кино

нас представлял Козинцев. И в 17, и в 21 час залы были полны, столь же полным был успех. Люди поздравляли нас, говорили много хороших слов. После просмотра я поцеловал Андрея и сказал, что "на пятый раз я понял, что он сделал гениальный фильм". Многие лица, окружавшие нас, проплывавшие мимо, были словно после сильного шока, душевного потрясения. Многие, не решаясь подойти к нам, смотрели издали подавленно, молча, взволнованно.

Вчера перед обедом мы с Андреем, не торопясь, прогуливались по Невскому проспекту. Говорили, кажется, обо всем на свете. Он снова сказал, что обязательно поставит со мной два романа Достоевского — "Подросток" и "Идиот". Читал стихи Б. Пастернака, А. Ахматовой, своего отца А. Тарковского, которого боготворит вдвойне: как поэта и как отца. В 17 часов нас с Андреем пригласили на обсуждение "Рублева" с ленинградскими кинематографистами.

*10 ноября 1969 года*

Вчера с Ю. Файтом были у Андрея. Не виделись с ним семь месяцев. Посидели за ужином, с шутками, гитарой и разговорами до двух часов ночи. Могу петь песни свои кому угодно, но только не Андрею: зажимаюсь, чувствую убожество мысли, собственную бездарность. Андрей поинтересовался: "Почему ты такой грустный... подавленный?" Я рассказал ему о своей личной драме. Он начал поднимать мне настроение, шутить, с юмором развивать теорию одного нашего приятеля об отношении к женщине по принципу "кто тебя отвязал? Иди ляг на место!". Андрей почти такой же, как и прежде, разве что более худой и в глазах больше тоски.

Потом мы снова расстались на долгое время.

Однажды, будучи на "Мосфильме" и узнав, что Тарковский завершает работу над "Солярисом" и находится сейчас в павильоне, что там сейчас и Юсов, и Солоницын, я ринулся туда. Застал их в красивой космической декорации. Тарковский встретил меня холодно, едва кивнул головой, смотрел на меня недобрый взглядом. Не ожидая такой встречи, я прямо спросил Андрея, что произошло.

Он также прямо задал вопрос мне: "А что ты говорил обо мне в доме у ...?" (Он назвал какое-то имя.)

Выяснилось, что я не только не говорил ничего подоб-



ного, но никогда не бывал в названном доме и вовсе не знаком с тем человеком. Теперь обиделся я: "Как же ты мог в это поверить?"

Тарковский извинился. Мы "помирились", инцидент был исчерпан мгновенно.

Клевета... Сплетня... Кто из живущих избежал их ядовитого жала? Со временем клевета не помиловала и имени Тарковского, ибо с особым старанием она чернит имена звучные, ибо уши человеческие, как с грустью отмечал Н. Рерих, всегда открыты сплетням. Лично я с той поры стал относиться с осторожностью ко всем злым слухам. Тогда же написал я эти строки:

Вползает клевета — и в сердце бьет:  
Шипит и жалит, веру убивает,  
Смущает любящих, друзей разъединяет,  
Отец на сына, брат на брата восстает...

В последние годы наши встречи стали еще более редкими и случайными. На выставке древнерусской живописи, организованной нашим общим другом С. Ямщиковым, в компании общих знакомых, в коридорах "Мосфильма", в Доме кино...

Помню, как после премьеры дорогой для меня картины "Игрок" по роману Достоевского я увидел Тарковского среди потока зрителей, спускавшихся по лестнице. Он был угрюм, желваки играли на его скулах. Как мне хотелось, чтобы он отыскал меня глазами, подошел, поздравил с премьерой, высказал свое суждение о фильме, о моей работе... Но Тарковский молча брел, погруженный в себя. Мое праздничное настроение мгновенно испортилось. Я внутренне корил Андрея за черствость, равнодушие, высокомерное наплевательство на тех, кто его по-настоящему любил. Я был обижен, хотя абсолютно понимал Тарковского: он не любил бывать в Доме кино, считал его "элитарно-нечистым, лживым местом", где "тебе улыбнутся в глаза, а за глаза обольют грязью". Я понимал Тарковского, потому что и сам в этих стенах облачался в броню отчуждения. А может быть, ему просто не понравилась картина? Ему редко что нравилось... И все же мне так хотелось, чтобы он подошел ко мне, ибо его мнение, любое, хоть самое резкое, было для меня особенно важным.

Тарковский завершил работу над "Солярисом". Вместе с первыми зрителями я смотрел картину в переполненном мосфильмовском зале. Картина ошеломила, продержала в своей магической атмосфере от первого до последнего кадра. Мне казалось, что это самый лучший, самый человечный, сердечный, земной фильм космического Тарковского.

Последняя самая памятная встреча произошла незадолго до отъезда Тарковского в Италию на съемки "Ностальгии". Около "Мосфильма" мы неожиданно столкнулись с В. И. Юсовым. Мы давно не виделись и были рады встрече. Зашли в ближайшее кафе. В разговоре выяснилось, что и он и я не встречались с Тарковским одинаково долгий отрезок времени. У обоих появилось единое желание: немедленно, как снег на голову, нагрянуть к Андрею домой. Что мы немедленно и исполнили.

Тарковский был дома, сам открыл нам, не удивился нашему появлению, словно и не бывало прожитых отдельно лет. Мы провели несколько часов и расстались далеко за полночь. Сидели за столом под абажуром, говорили, стараясь соединить разорванные связи, преодолеть неизвестно как образовавшуюся между нами пропасть. Почему так случилось? Ведь нас объединяет то, что навсегда прилепило нас друг к другу,— дорогая для каждого совместная работа, наша искренняя любовь...

Никогда я не видел Тарковского таким, как в тот вечер. Казалось, жизнь довела его до последней степени терпения. Он ругал буквально все и вся вокруг. Досталось и нам с Юсовым: ему — за то, что он пишет сценарии, мне — за то, что я стал режиссером, что пишу стихи. Тарковский говорил, что только в его картинах мы могли по-настоящему творить: Юсов как оператор, а я как актер. Может быть, в его словах была абсолютная истина, но я не мог согласиться с ним и, кажется, впервые решился возразить ему: "Андрей, не нужно обрубать ближним крылья..."

Это был вечер откровений, наша последняя встреча. Мы простились, крепко обнявшись, сердечно и нежно. Я не знал, что прощаюсь с Тарковским навсегда.

...Некоторые обвиняют Андрея Арсеньевича Тарковского в том, что он не возвратился на Родину. Уверен, что в его невозвращении — не его вина. Никогда Тарковский не был

диссидентствующим человеком, носящим кукиш в кармане. Он никогда не играл в недостойные художника игры. Он шел вперед грудью, нес свой жизненный крест. Мужественно, стойко, бескомпромиссно исповедовался в своих картинах. Он пел свою песню, говорил свою правду, но не во имя своего благополучия, которого у него никогда не было, а во имя Истины и Искусства. Попробуйте прожить такую жизнь!..

Одной из главных тем, которой Тарковский непременно касался в общении с близкими, — это тема Родины. Он любил Россию и часто говорил: "Как бы тяжело ни было, нужно работать и жить именно здесь и только здесь — в России".

Один из наших общих знакомых встретил Тарковского в Италии незадолго до его трагического финала. И снова Тарковский говорил о том, что он хочет вернуться, мечтает о доме под Рязанью...

Уверен, что именно этот трагический надлом — плотью там, душой в России — и ускорил печальный исход.

Последняя картина Тарковского "Жертвоприношение", созданная за рубежом, — картина истинно русского художника. Она полна российского гуманизма, сострадания, целомудрия, веры...

1988

## ОН НЕ ПРОЩАЛ ФАЛЬШИ

Вначале хотелось бы кое-что объяснить... Я принимал участие в таких фильмах Андрея Тарковского, как "Иваново детство", "Андрей Рублев", "Солярис", "Зеркало", "Сталкер", – собственно, во всех фильмах, которые он снял у себя на Родине. И казалось бы, кому, как не мне, знать, кто такой Тарковский, как он работал вообще и с актерами в частности. Но, вспоминая прошлое, я понял, что, пожалуй, если я и знаю что-то, то этого недостаточно, чтобы точно ответить на эти вопросы. И все же попытаюсь...

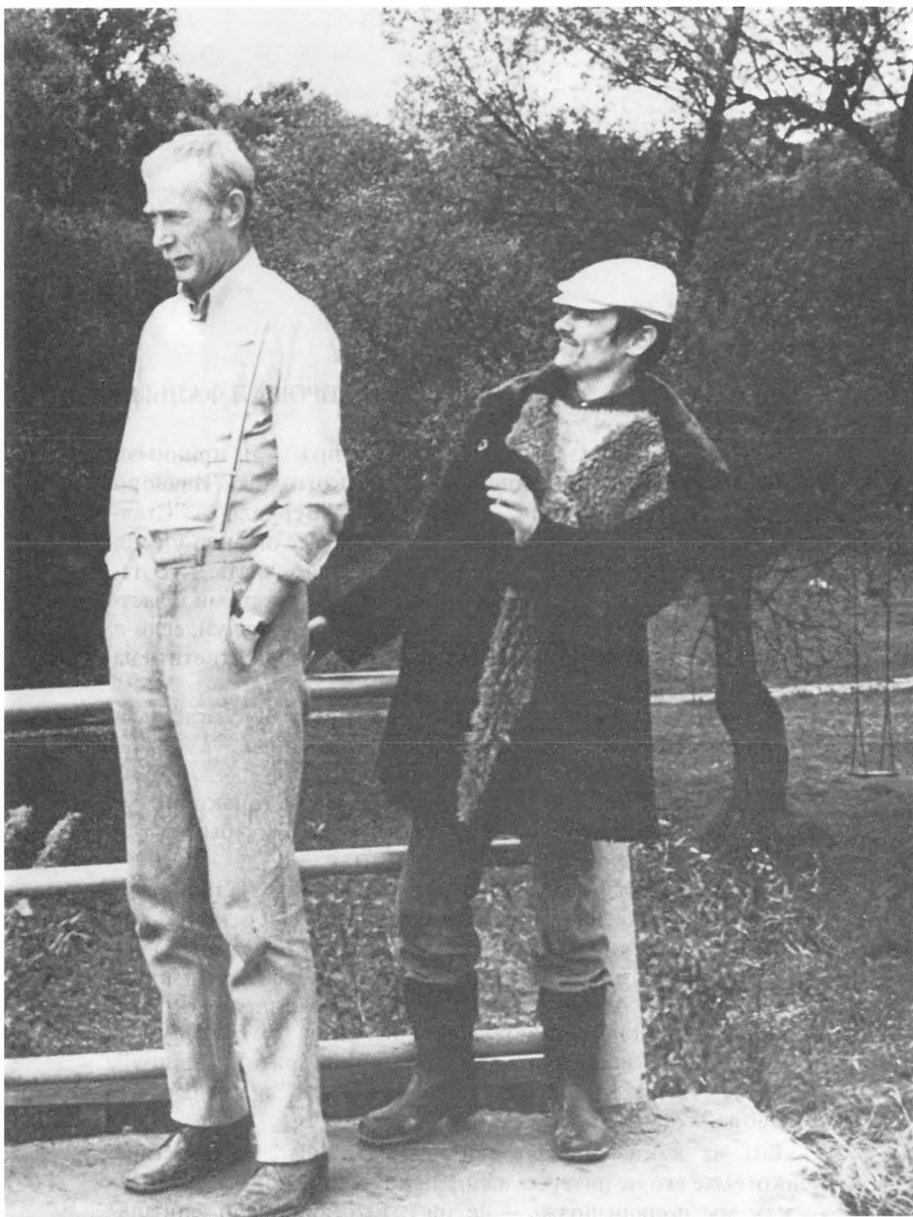
Я не критик, не искусствовед и потому буду касаться того, что доступно моему, актерскому, пониманию.

Кто же такой Андрей Тарковский?

Тарковский, бесспорно, большой мастер не только в рамках нашего, но и мирового кинематографа. Ему были подвластны произведения любого масштаба.

Помню, однажды он опоздал на озвучание "Сталкера", извинился и объяснил, что его задержали в Госкино, где предложили ему сценарий на весьма важную тему. Это было что-то новое – раньше притормаживали, а теперь сами предлагают. Андрей Арсеньевич отказался. Отказался от предложения Госкино, мотивировав свой отказ тем, что у него свои творческие планы – "Мастер и Маргарита", "Идиот", "Бесы"... "Да-а-а", – сказала чиновная "тетя" в заключение разговора.

Вот на какие произведения "замахнулся" Тарковский. Мелкотемье его не интересовало, он дорожил своим временем (и как мы поняли позже – не зря). Его волновали глобаль-



Н. Гринько и А. Тарковский на съемках кинофильма "Солярис"

ные вопросы, он пытался понять нравственную суть бытия человечества — сегодня и в будущем. Чистота рук строителей будущего и уроки истории прошлых столетий — вот одна из тем его творчества. Он не шарил по поверхности, глубина и масштабность — главная черта всех фильмов Тарковского.

Режиссер "Иванова детства" совсем не похож на создателя "Зеркала" и "Соляриса". Я имею в виду процесс мужания и обретения зрелости. Мне кажется, что в начале своей режиссерской деятельности он приходил на съемочную площадку с готовым и не один раз выверенным планом съемок. А вот в "Сталкере" все строилось на импровизации. Я имею в виду сцены в Зоне. Режиссер Тарковский выстраивал кадр, только глядя в глазок кинокамеры. Выстраивал и панораму, и движение актеров в кадре, а уж потом подпускал оператора и художника. Раньше я этого не замечал, и вообще я считаю, что тандем Тарковский — Юсов был на удивление слаженным и плодотворным.

Тарковский не был похож на тех режиссеров, которые грациозно восседают в парусиновом кресле с надписью "Режиссер" и оттуда повелевают своими помощниками и актерами, командуют, как и что должно быть в кадре. Андрей весь был в "гуще событий", и, когда все ладилось, в его глазах с хитрым прищуром прыгали чертики, появлялась затаенная усмешка в уголках губ и легкая раскачка в походке. Когда же не ладилось — уходил в сторону, очень по-русски чесал затылок и, видимо, по старой, детской привычке кусал ногти...

У Тарковского был свой, только ему присущий стиль, почерк. Его фильмы не спутать ни с какими другими, даже если опоздаешь на титры.

Как-то на озвучании мы, актеры, говорили между собой о том, что "Сталкер" не будет понятен широкому зрителю, и кто-то добавил: "Да как и все его фильмы". Андрей, сидевший в кабине звукооператора, видимо, услышал этот разговор, и... "К вашему сведению, я не делаю и не собираюсь делать таких фильмов", — прозвучало из динамиков ателье озвучания. Значит, Тарковский был глубоко убежден в том, что он делает свои фильмы не для элиты, не для избранных, хотя многие утверждали, что киноязык его картин слишком



Кадр из кинофильма "Солярис"

усложнен. Нас приучили, что все должно быть ясно и понятно в самом начале, понятно, кто есть кто, чем все кончится, а вот когда заставляют подумать, поразмыслить... Непонятно — значит, неинтересно. Фильмы Тарковского нужно смотреть не один раз, с первого раза многое дается трудно. Я сам не все беспрекословно принимал. Больше всего я противился так называемым длиннотам во многих его фильмах. Да еще если знаешь, что в "Сталкере" проезд на дрезине в Зону он составил из трех дублей! Поразмыслив, понимаешь — нет, вот именно это экранное время нужно на тот или иной эпизод, этим создается нужное настроение, именно так нужно выстраивать необходимый ритм в картине. Тарковский был музыкален в своем деле, был человеком с большим вкусом. Сам неплохо рисовал и был знатоком живописи.

Я, как и многие другие, очевидно, люблю общение с людьми обаятельными. Так вот, Андрей был предельно симпатичным и обаятельным человеком. У него образовался определенный круг людей, которым он доверял, а "проходным баллом" в эту компанию, по-моему, была обаятельная человеческая черта — порядочность. В общении он был прост и доступен, но присутствовала определенная дистанция, дальше которой пробиться было трудно. Был всегда честен, без малейшей доли фальши. Интеллигент до мозга костей. Мне всегда нравилась его стойкость и принципиальность в отстаивании своих картин. Он был настоящим бойцом — никогда не отступал и не сдавался, а врагов у Тарковского было много, и враждебность эта была прежде всего замешана на человеческой зависти. Это ведь так ясно!

Был ли он человеком религиозным? Пожалуй... Но об этом можно было только догадываться.

Мое знакомство с Андреем началось так. После работы в театре я перешел в эстраду, но на моем счету уже было пять фильмов, среди которых особо удачное участие в фильме "Мир входящему". Я считал себя заправским "киношником", а жизнь артиста эстрады сродни жизни "киношника". Вечные переезды, гостиницы, ежедневные концерты, иногда по два-три раза в день. Нагрузка предельная — отпуска ждешь



с особым нетерпением. И вдруг — вместо долгожданного отпуска предложение сниматься у молодого, начинающего режиссера. Предлагают настойчиво. Узнав, что я с другом собирался ловить рыбу на Днепре, пообещали и друга пристроить, и рыбалку организовать. Когда я узнал, что снимать собираются под Каневом на Днепре, я согласился, тем более что режиссером оказался совсем юноша. В ладной кепочке, надвинутой на глаза, и в потертых джинсах. Сценарий мне не понравился, но роль подполковника Грязного, "пятьдесят первого", была по душе. На войне я видел таких людей.

В киноэкспедиции обстановка была удивительно дружная, жили мы в очаровательной гостинице, окнами на Днепр. Работа ладилась, для рыбалки времени оставалось очень мало.

Может быть, и правы те, кто утверждал, что для Тарковского актеры — не главный фактор в создании фильмов, что к актерам он подходил сугубо функционально. Не знаю... Может быть... Он очень любил особую трогательность чисто человеческих качеств, актерскую фактуру, типажность. Он мог часами наблюдать за седовласым стариком, руки которого так искорежила жизнь... Но снимал-то он всегда профессионалов, не просто типажных, а хороших... Правда, если задуматься, то приходишь к мысли, что во всех картинах Тарковского нет ни одного актерского открытия (исключением был Анатолий Солоницын, но это — особая статья). Какое-то своеобразие в отношении к нашей актерской профессии у него было. Перед съемкой, в свободное время мы говорили о том, какие смотрели вчера фильмы по телевизору. Когда заходил разговор о наших старых, классических лентах, мы взхлеб восхищались нашими кумирами, а Тарковский глядел на нас и пытался понять — шутим мы или всерьез. "Да что вы, ребята, — говорил он, — это же типичное "не то". И говорил так категорично, что спорить было бесполезно. "Как же так, — думали мы, — почему у него такое мнение о великодушных актерах прошлого? Что же тогда он думает о нас, грешных?!" Такие вопросы мы ему не задавали — не решались...

Снимались у него, как правило, одни и те же актеры.

”Своих” он очень любил. И никак не мог с ними расстаться. К тому же ревниво относился к тому, что ”свои” снимались и у других режиссеров.

На озвучании Тарковский сидел обычно в кабинете звукооператора. Не глядя на экран, воспринимал на слух наши голоса и интонации, и, если слышалась маленькая фальш, неискренность, звучала команда ”Стоп!”. Он уходил из ателье в монтажную, бросив нам: ”Будете готовы — позовете”.

Обычно при озвучании что-то теряется от того состояния, которое было во время съемок. У Тарковского, наоборот, если и были какие-то просчеты, то все исправляется, направляется, достигается стопроцентная точность. Но это — ой, как тяжело для актеров!

Я не люблю актеров, играющих в каждом фильме себя в предлагаемых обстоятельствах. Видимо, они лишены дара перевоплощения и поэтому меняют только костюмы и грим. Я люблю актеров, которые стараются уйти подальше от собственного ”я” и войти глубоко в суть образа. Если образуется щель между ”я” и образом, то там всегда видна слабая профессиональная подготовка. Чем больше щель, тем хуже для актера. Впрочем, уйти от себя не всегда удается. Так вот, если твой герой, ну скажем, похож на тебя процентов на семьдесят, то тогда играй себя в этих предлагаемых...

Мне кажется, я уверовал в эти принципы, во всяком случае, в тот период, когда снимался в картинах Тарковского. К этому он еще добавлял требование исключительной искренности, экономного расходования эмоций — он не прощал ни малейшей фальши. У него все подчинялось той атмосфере, которую он создавал в кадре. И та точная соразмеренность актерского бытия и душевного настроения в данном эпизоде была главной заботой Тарковского. Ничего лишнего, мешающего, не работающего на общую задачу.

Есть режиссеры, которые любят много и долго говорить о своем будущем фильме, о роли, которую актер должен воплотить. И в своем многословии уходят так далеко, что порою трудно бывает уяснить, что же нужно играть. У

Тарковского — все коротко и ясно. Правда, иногда зависело от настроения. Иногда — с подковыркой, с шуткой, но всегда доходчиво и не обидно. Я не помню, чтобы Тарковский показывал актеру, как нужно играть. Он всегда говорил, чего бы хотелось. Кому — по-дружески, кому — с глубоким уважением.



Кадр из кинофильма "Зеркало"

Режиссерский сценарий у Тарковского скорее либретто, чем канон, которому надо строго следовать. Помните, я говорил, что сценарий "Иванова детства" не произвел на меня

никакого впечатления. Я привык видеть и даже был воспитан на том, что фильмы о войне — это атака, схватка, рейды и обязательно победа. А тут — не так! По-детски... мальчишка... какие-то сны... И вот картину привезли в ленинградский Дом кино (я тогда снимался на "Ленфильме"), перед показом фильма предложили мне выйти на сцену. Группа выглядела довольно уныло. Тарковский почему-то не приехал. Короткие слова перед началом, а потом фильм. Я стал смотреть его. Смотрел, смотрел... "Как же так, — думал я, — почему я всего этого не увидел, не прочувствовал, когда читал сценарий?" Я не мог себе этого простить еще долго, ведь считал себя уже опытным "киношником", а оказалось...

С тех пор я стал уже осторожнее относиться к оценке режиссерских сценариев, и особенно у начинающих режиссеров. Все зависит от таланта.

После "Иванова детства" я стал большим поклонником Андрея Тарковского. И как актер, и как зритель. Ждал с нетерпением его новых фильмов. Знал, что он собирается снимать "Страсти по Андрею". Я не рассчитывал, что он позовет меня к себе в картину. Но, к моему удивлению, меня вызвали, предложив роль Даниила Черного.

"Андрей Рублев"!.. Это, пожалуй, самая крупная победа Тарковского. Только, чтобы поднять такую тему, сколько нужно иметь творческих сил! Но на съемках все ладилось и давалось удивительно легко. Все без исключения работали с особым вдохновением, и уже по ходу съемок сердце переполняла радость. Такое я чувствовал впервые. (Подобное состояние повторилось, пожалуй, еще только раз, когда снимался фильм "Сюжет для небольшого рассказа" С.И. Юткевича.) Потом Тарковский будет часто вспоминать это время. "Помните, ребята, "Рублева"? Какая сложная картина была, а как мы лихо с ней справились!" Эту фразу я слышал много раз, когда снимали "Сталкера". На "Рублеве" мы жили одной семьей, расставались грустно, с большим волнением.

После "Рублева" Тарковский долго не снимал. Это было несправедливо и потому мучительно обидно. Но все же он выстоял. "Солярис", "Зеркало", "Сталкер"... Все это давалось с большим трудом. У него было много откровенных

врагов и завистников, которые твердили: "Иди в ногу со всеми, делай, как все..."

А он был Тарковским, и "делать, как все", не мог.

*1988*

## КИНО КАК ВОЛШЕБСТВО\*

Падал снег, ветра почти не было, и мы не торопясь шли по главной улице Свердловска. Вот почта, куда студентами мы бегали то на свидание, то с надеждой на письмо или перевод; вот Плотинка, давшая начало громадному городу, замерзший пруд, а там, за площадью – театр.

Прошло четыре года, как закончилась учеба, но, оказавшись снова здесь, в городе, который стал родным, вижу, что ничего как будто не изменилось. Но, разумеется, в жизни каждого из нас произошло немало перемен.

Неподалеку от театра Анатолий получил комнату, и я с интересом рассматриваю его жилище. Все здесь он сделал сам: расписал стены в разные цвета (такая появилась мода), смастерил до окна стеллаж – ”стенку”, как сказали бы сейчас, – и сразу нашлось место и посуде, и одежде, и, главное, книгам. В комнате светло, уютно, а желтые занавеси, отделывающие ”спальню”, такие же занавеси на окнах, создают даже некий ”шарм”.

– Молодец, – хвалю я его, – просто хоромы, а не комната!

– Ну да, вот только репетировать можно лишь вполголоса – соседи ворчат. А так ничего.

Толя улыбается и показывает мне книги – он сумел собрать хорошую библиотеку. Понятно, почему у него опять нет зимнего пальто и всего один приличный костюм.

Потом мы смотрим фотографии – сыграл Анатолий немало, но роли все больше случайные. ”Униженные и оскорбленные” уже не идут, роли, хотя бы близко приближающейся к Ивану Петровичу по значимости, – нет.

– Была, правда, одна ролька, – говорит Анатолий. – На телевидении, в короткометражке.

\* Фрагмент из повести ”Я всего лишь трубоч”. Опубл. в кн.: *Лыткин Н., Солоницын А. Незаконченные годы. Рассказы кинематографистов*. М., ”Современник”, 1988. – *Прим. сост.*

Короткометражка называлась "Дело Курта Клаузевица".

...Случай сводит двух раненых солдат — русского и немца, роль которого поручили Анатолию. Ситуация, в которой оказались герои картины, выявляет нравственные возможности каждого. Перед героем Анатолия открывается прекрасная душа русского солдата, и это переворачивает все его представления о жизни.

Легко увидеть в этом сюжете некую сконструированность. Но режиссура и актеры сумели преодолеть искусственность сюжета, напитать его жизнью.

Фамилия режиссера была запоминающаяся — Глеб Панфилов.

— Кино, — размышлял Толя, — такое странное искусство! Совсем не похоже на театр. Роль получается по каким-то своим законам. Кто их знает? Многие только притворяются, что знают. Поработать бы, разобраться... Но где и с кем? В театре ничего не предвидится. То, что делаю сам, — все же не то.

На столе лежал журнал "Искусство кино". Я раскрыл его — ну да, это тот самый номер, в котором я только что прочел сценарий "Андрея Рублева". Прочел одним махом — новая, доселе неведомая мне жизнь открылась во всей чистоте и трагизме.

— Ты читал? — спросил я брата.

Он странно улыбнулся.

Торопясь, я стал хвалить сценарий, а он продолжал тихо улыбаться и смотрел куда-то вбок.

Когда я умолк, он наконец взглянул на меня.

— А что бы ты сказал, если бы я взял и поехал в Москву? Заявился бы к ним, мол, так и так, сделайте хотя бы пробу. Может быть, я вам подойду... А?

Я сразу не нашелся, что ответить. Ехать в Москву к незнакомым людям, проситься на главную роль, да еще на такую! Не зная не только брода, но не ведая и самой реки...

— Это такая роль, за которую не жалко отдать жизнь... Не веришь!

Говорил он так, что я поверил.

— Но только кому я нужен! Это все мечты.

Он умолк, а за окном все летел снег, и, как в студенче-

На съемках "Андрея Рублева"





ские времена, было ясно, что ничего еще не сделано, что пора совершать поступки — пробовать осуществить мечту.

Раздался звонок, и Анатолий пошел открывать дверь. За одним гостем последовал второй, третий...

Через пару дней стало ясно, что Анатолий один почти не бывает — то и дело к нему на огонек заходили самые неожиданные люди. Приходили ученые мужи, приходили осветители, студенты, да кто только не приходил! И каждому он старался чем-то помочь, каждый считал его своим личным, единственным другом.

...Командировка моя заканчивалась, я улетаю из Свердловска. Мы прощались, не зная, когда снова увидимся. Толя бодрился:

— Ничего, в Москву я все-таки летаю. Будь что будет! Так он и сделал.

Не один раз мы говорили с братом о его поступке. Не один раз актеры, особенно молодые, спрашивали его, почему никому не ведомый провинциальный актер был утвержден на главную роль. Он и сам толком не знал, почему режиссер остановил выбор именно на нем.

Дело, разумеется, не в том, чтобы явиться незванным на "Мосфильм" и сказать: "Я хочу играть эту роль, она моя". Вся суть, видимо, во внутренней убежденности, которая выражается не словами, не жестами, а, может быть, одним только взглядом.

Фотопробы получились удачными, и через некоторое время Анатолия вызвали в Москву. Была первая, вторая, третья кинопробы — через длительные паузы, через мучительные ожидания. Позже он узнал, что играл слишком театрально — да и мог ли иначе? Но Андрей Тарковский увидел, что эту театральность можно убрать во время съемок. Важнее всего для него оказалось соответствие душевного склада актера и персонажа. Весь худсовет был против утверждения Анатолия на роль. Даже многоопытный Михаил Ромм уговаривал молодого режиссера отказаться от выбора актера из провинциального театра, предвещая картине неудачу. Тогда Андрей Тарковский, чтобы еще раз проверить себя, собрал все фотопробы на роль Андрея Рублева и поехал к реставраторам, специалистам по древнерусскому искусству. Он разложил перед ними фотопробы и спросил: "Который из них Рублев?"

Не сговариваясь, они указали на фото Анатолия.

Но все это брат узнал потом, много лет спустя, а пока он ходил в театр, играл никчемные роли и ждал, ждал, ждал.

В те дни мне позвонил из Свердловска студенческий друг — кто-то ему сказал, что брат утвержден. Я побежал на почту и дал радостную телеграмму.

Письмо Анатолия радость мою погасило:.

”Леша!

Получил поздравительную телеграмму — спасибо. Должен только огорчить. Твой восторженный друг принял желаемое за действительное. Меня не утвердили пока и, по симптомам, не утвердят.

Что всех взбудоражило? Мое желание играть.

Я три раза вызывался в Москву на пробы, стал таким претендентом номер один, не более. Сегодня приехал один оператор московский и сказал, что весь худсовет против меня.

Не беда! Подождем новых ролей — они будут.

В Свердловске (театральный мир болтлив) все поздравляют меня. Глупое положение. Я не утвержден, а все уверены, что буду сниматься.

Встряска была хорошая — измотал нервы и деньги, взбудоражил всех друзей, родных, знакомых, театр, а море не зажег.

Ну не беда! Пиши.

Крепко обнимаю, целую.

Толька.

24.1.1965 г.”.

Окончательно все стало ясно в апреле. Он мне рассказал: — Я хорошо помню, как однажды вдруг проснулся глубокой ночью. Какое-то беспокойство владело мной. Что-то тревожное, невыразимое... Я встал, вскипятил чай. Курил. Но странное чувство не проходило. С большим трудом дождался рассвета. Побрился, пошел в булочную. А когда возвращался домой, в подъезде столкнулся с почтальоном, пожилой женщиной маленького роста. Она вручила мне телеграмму. Я прочел, что вызываюсь на съемки.



Кадр из кинофильма "Андрей Рублев"

Вот его письма той памятной весны:

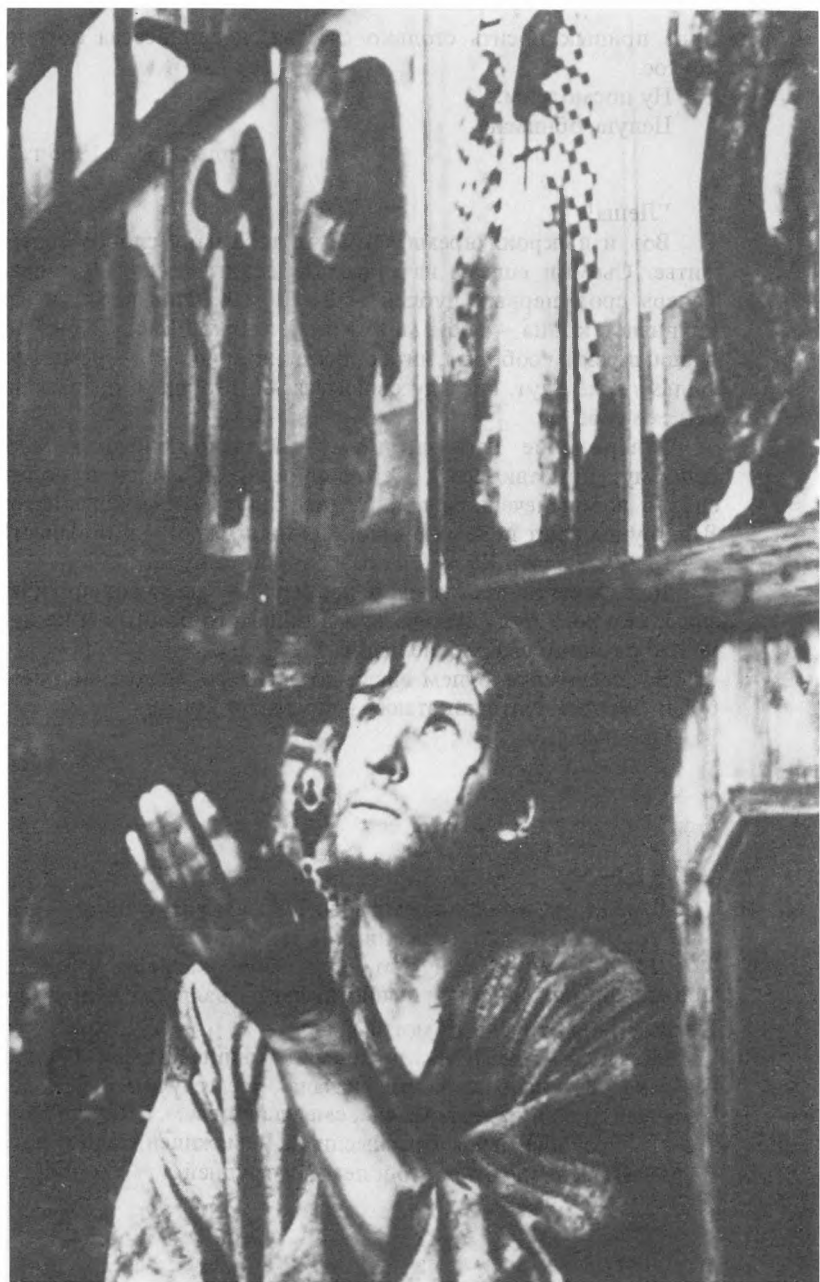
"Леша!

Я уже десять дней в Москве. Брожу по музеям, Кремлю, соборам, читаю замечательную литературу, встречаюсь с любопытными, талантливыми людьми.

Подготовка.

Съемки начнутся 24–26 апреля во Владимире. Как все будет — не знаю. Сейчас мне кажется, что я не умею ничего, ничего не смогу — я в растерянности. Меня так долго ломали в театре, так долго гнули — видимо, я уже треснул. Я отвык от настоящей работы, а в кино ко всему еще — особая манера.

Слишком много сразу навалилось на мои хилые плечи.



Я не привык носить столько счастья, носил всегда кое-что другое.

Ну посмотрим!  
Целую, обнимаю.

Толька. 20.4.1965 г.”.

”Леша!

Вот и выкроил время черкнуть тебе пару слов о своем житье. Съёмки еще не начались. Передвигают их без конца. Теперь срок первых дублей — 8—10 мая. Финальная сцена. Начинаю с конца — такое может быть только в кино! Хожу по владимирским соборам, читаю. Все заняты делом — съёмки-то фильма уже идут, а я жду своей участи. В общем, предоставлен сам себе.

Утверждение на роль шуму наделало много, а мне, бедному, прибавилось ответственности. По Москве ходит слух о новоиспеченном таланте, все ждут необыкновенного. Вся группа ждет первых съёмок со мной, ждет — вот выдаст! А я-то и не выдам. Ха-ха. Вот разговоров-то будет.

Денег мне по-прежнему не хватает — я так до сих пор и не знаю, сколько буду получать, а в общем-то об этом и не думаю — с голоду умереть не дадут.

Во Владимире будем числа до десятого. Потом, видимо, будет Суздаль. Хоть покатаюсь — посмотрю.

Обнимаю.

Толька.  
7.5.1965 г.”.

”Леша!

Что же ты меня совсем забыл? Я вам редко пишу — это мой порок, моя ахиллесова пята. А ты-то, писака?

До 4—5 июля буду во Владимире, можешь черкнуть прямо на гостиницу. А лучше всего — взял бы и приехал. Когда у тебя отпуск? Помог бы мне.

Мои дела похожи на... да ни на что они не похожи. Трудно безумно. Все надо начинать сначала. Всему учиться заново. Меня учили добиваться смысла, смысла во всем, а киноигра — это высшая, идеальная бессмыслица. Чем живей, тем лучше. Надо жить, а не играть — это и легче, и трудней.

Вчера смотрел весь отснятый мой материал. Сидел в просмотровом зале и был похож на комок нервов. Посмотрел и понял — идет внутренняя ломка. Есть уже терпимые кусочки, но еще идут они неуверенно, зыбко. Надо продолжать работать...

Ну обнимаю, целую.

Толька. 22.6.1965 г."

...И вот я во Владимире. Толя обнимает меня, улыбается. А лицо худющее, бледное — как после болезни. В кепке, волосы прячет под воротник пиджака.

— Зачем это? — удивляюсь я.

— Понимаешь, лысинку на макушке закрываю нашлепочкой, а остальные волосы, то есть их остатки, мои, — он смеется. — Так лучше, живые волосы получаются. На днях зашел в магазин, один парень говорит: "Гляди-ка, попы стали за булками ходить". Вот и купил кепку.

Мы заходим в гостиницу, и я сразу вижу, что стандартный номер вовсе и не номер, а рабочий кабинет: мебель переставлена по-своему, на столе книги, на стенках репродукции "Троицы", "Спаса", несколько великолепных фотографий со съемочной площадки — по привычке Толя уже успел обжить свое жилище. Маленький столик он быстро накрывает, и все, что нужно, у него под рукой.

— Ты как будто долго тут жить собираешься...

— Долго, — он смотрит на меня серьезно, — такой ролю нельзя заниматься между делом. Вот чего я решил — буду со съемочной группой все время, до последнего дня работы.

— А театр?

— Из театра я давно уволился.

— Как?

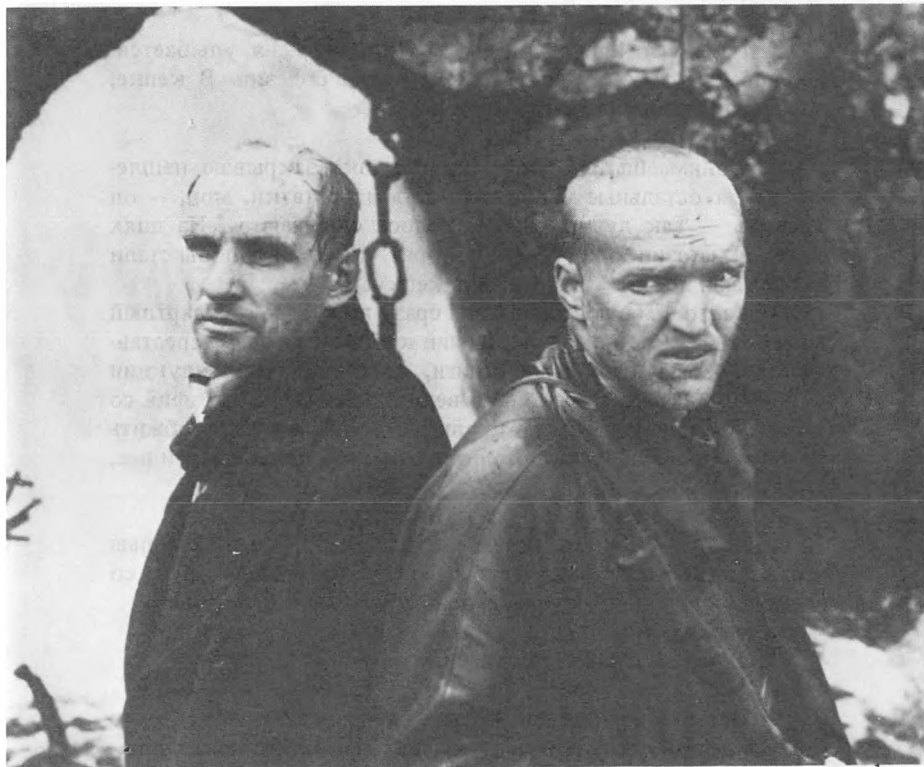
— Вот и в группе такой же вопрос задали. Мол, а что будешь делать после фильма? Знаешь, Леша, мне показалось, что этот мой шаг произвел впечатление на режиссера... Кажется, у нас начали складываться отношения — после того как он посмотрел материал финальной сцены. А то мне все казалось, вот сейчас позовет и скажет: "До свидания, вы нам не подошли". Да ты ешь. У тебя-то как?

Мои дела кажутся мне мелкими и неинтересными.

— Да что там про меня. Скажи, что он за человек?

— Сам увидишь. Сегодня вечером будем смотреть материал, я попросил, чтобы ты был со мной. Всячески тебя нахваливал. Он пригласил нас к себе. Потолкуем.

Поздно вечером, в кинотеатре, я впервые в жизни смотрел не фильм, а материал будущего фильма. Это была та

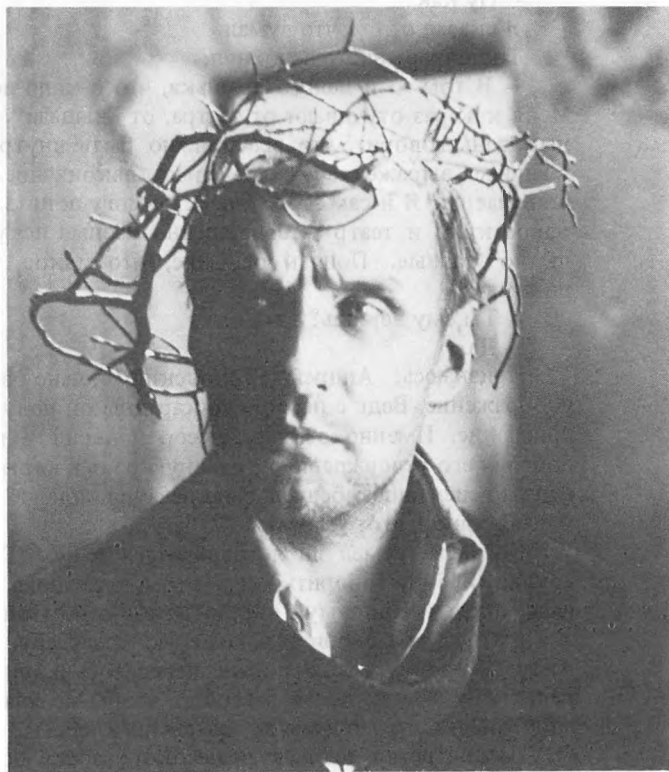


Кадр из кинофильма "Сталкер". Слева – А. Солоницын, справа – А. Кайдановский

сцена в гречишном поле, когда Даниил Черный уговаривает Рублева приступить к работе, а тот отказывается, потому что еще не решил, как и что надо писать. У Рублева еще не созрел

замысел, он даже предлагает Даниилу вообще отказаться от работы.

Склонившись ко мне, Анатолий тихонько шептал текст — я тогда не знал, что материал показывается немым, что озвучание происходит потом, на студии. Разобраться, как играют



А. Солоницын в роли Писателя

актеры, было трудно. Я понял лишь одно — сцена снята очень выразительно, ее пластика максимально приближена к живописной работе высокого класса. Но как эта сцена



будет взаимодействовать с другими? Надо ли актерам так житейски, так хроникально существовать в кадре? Я ждал открытых эмоций, взрыва чувств, то есть игры... А видел совсем иное.

Мы шли в гостиницу вдвоем, и брат задал сакраментальный вопрос:

— Ну как?

Я сказал о том, что думал.

Толя прерывисто вздохнул.

— В том-то и дело, Лешенька, что в кино нельзя играть. Меня как раз отучивают от театра, от "выдачи". Он мне каждый день говорит, что все должно быть внутри, в душе, а внешнее выражение — предельно лаконичное. Предельно, понимаешь? Я и сам этого никак не могу понять. Понял лишь одно: кино и театр — совершенно разные искусства. Абсолютно разные. Понять бы еще, что такое кино! Он-то понимает.

— Ты ему веришь?

— Да.

Признаюсь, Андрей Тарковский сильно занимал мое воображение. Ведь с первой же картины он получил мировое признание. Именно этот режиссер поверил в моего брата, добился его утверждения на главную роль в картине, которая, судя по сценарию, обещала быть незаурядной.

Каков он, этот человек?

Не знаю, сумел ли я разобраться в нем. Писать о нем трудно. Я буду говорить лишь о том, что запомнилось из личных встреч, что напрямую касалось работы Анатолия.

...Когда мы входили в номер к режиссеру, я видел, что Анатолий волнуется. Волнение передалось и мне. Про себя я решил: ну заведу такой разговор, чтобы не ударить в грязь лицом. Покажу, что и мы не лаптем щи хлебаем.

Нас встретил человек невысокого роста, по виду почти юноша. Жесткие темные волосы, жесткая щеточка усов. Темные, с блеском глаза.

Он заговорил о чем-то бытовом, житейском, но очень быстро разговор перекинулся на литературу, искусство.

Я только что прочел "По ком звонит колокол" и был в восторге от Хемингуэя. Спросил, нравится ли ему роман.

Он улыбнулся насмешливо:

— Это вестерн.

Кажется, от удивления у меня открылся рот.

— Вам не понравилось?

— Что значит "не понравилось"? Я же говорю — вестерн. Такая американская литература, где все ясно, как в аптеке.

Вот это да. Он рисуется или говорит искренне?

Свежи были впечатления от недавно прочитанной в журнале повести Стейнбека "О людях и мышах". Может, такая литература ему больше по душе?

— Это написано еще хуже. Игры в психологию, — он посмотрел на брата. — Понимаешь, Толя, интересно искусство, которое касается тайны. Например, Марсель Пруст.

Он стал пересказывать сцену из романа "В сторону Сва-на", где мальчик едет по вечерней дороге. Шпили трех колоколен в глубине долины по мере движения путника поворачиваются, расходятся, сливаются в одно. Мальчик ощущает странное беспокойство, оно томит его душу. Почему? Что его мучает? Мальчик приезжает домой, но беспокойство не проходит. Тогда он садится к столу, записывает свое впечатление. И душа его успокаивается.

— Понимаешь, Толя? — говорит режиссер, увлеченный рассказом. — Тут прикосновение к тому, что не передается словами. И в нашем фильме мы будем идти в ту же сторону. Труднее всего придется тебе, потому что твой герой примет обет молчания. Понимаешь?

Это его "понимаешь", эта категоричность, с какой он говорил, невольно меня насторожили.

Марсея Пруста я пробовал читать студентом. Застрял в самом начале романа — остановили меня бесконечные рассуждения и отсутствие даже намека на действие. Сцена, о которой я сейчас услышал, была не совсем ясна по смыслу. Ну волнение, ну беспокойство. И что?

Позже, прочитав Пруста, я понял, о чем шел разговор: творческий акт преодолевает смуту души. Шпили колоколен — метафора еще неосознанного, смутного, которое приобретает очертания в тот момент, когда художник фиксирует впечатление. Тогда рождается новый храм — литература, искусство.

Анатолий слушал режиссера с напряженным вниманием,

впитывая как губка все, что тот говорил.

Речь зашла о кино, и этот, по виду такой молодой человек, стал размышлять глубоко и сильно. Он развивал мысль о том, что фильм не должен пересказывать сюжет. У кино – свой язык. Надо отыскать свою пластику, ритмы и через них, а не через театральные диалоги открывать человека. Сейчас предстоит показать жизнь человека, который сгорает во имя своей идеи.

Слова были как будто хорошо знакомы и в то же время совершенно новы.

Да, он художник. Но почему он слушает только себя? Ему нравится Пруст. Но разве из этого следует, что Хемингуэй – барахло? Да, тайна привлекательна. Но чем хуже ясность, выраженность позиции?

Когда мы вернулись в комнату Анатолия, брат сказал:

– Он ставит такие задачи, что мозги плавятся. Не знаю, выдержу ли. Эх, кино... Помнишь у Бальмонта – ”Поэзия как волшебство”? Похожую формулу и мой режиссер внедряет – ”Кино как волшебство”, понимаешь? Он-то чувствует себя магом-чародеем. А я никогда так себя не чувствую.

– Вот и хорошо. Что мне в твоём метре не понравилось, так это его самоуверенность.

– Ну, бывают свойства и похуже... Спим, завтра съёмка.

Я поудобнее устроился на раскладушке и закрыл глаза. Но не спалось.

– Толя, он пижон? Что это за штаны на нем такие?

Анатолий засмеялся.

– Эх, темнота. Джинсы называются. В них вся Америка щеголяет.

Джинсы... Пруст...

Та смутная тревога, о которой мы толковали, возникла в моей душе, и я долго не мог заснуть...

## МНЕ ДОРОГ ТАРКОВСКИЙ-РЕАЛИСТ

Каждый, кому доводилось встречаться с Андреем Арсеньевичем, знает своего Тарковского. У меня тоже есть свой Тарковский. О нем я, возможно, со временем расскажу, если удастся написать книгу о моей актерской жизни.

Как-то мы с режиссером и актером Р. А. Быковым оказались в одном гостиничном номере. Разговор у нас зашел о фильме "Андрей Рублев". "Я не могу сказать, нравится мне фильм или не нравится, — сказал Быков. — Я живу с ним".

Так и я живу с фильмами Тарковского. Их нельзя отделить от нас, они стали частью нашего бытия, нашей культуры.

Мне очень близки и Тарковский и Шукшин, хотя, казалось бы, они также противоположные, чуть ли не полярно различные. Они, как и я, — дети войны. Тема войны занимает большое место в фильмах, где я снимался. К таким фильмам принадлежит и картина "Последние залпы" — мой дебют в кино. Там и заметил меня Андрей и пригласил попробоваться на роль капитана в "Ивановом детстве". Был я молод и для этой роли не подошел. Снялся у Тарковского в двух других фильмах — "Андрее Рублеве" и "Зеркале".

На одной встрече с польскими зрителями, а произошла она, когда там только-только улеглись волнения, связанные с "Солидарностью", мне задали вопрос о моем отношении к "Андрею Рублеву". Тарковский в это время работал за границей, имя его не упоминалось в нашей прессе, фильмы не шли. Я понимал, что вопрос был задан неспроста. Отвечал я тихо, медленно. Сказал, что считаю "Рублева" обыкновенным, заурядным гениальным фильмом, что в советском кинематографе он занимает, на мой взгляд, примерно то же мес-

то, что "Война и мир" в русской литературе...

"Андрей Рублев", как мне кажется, — самое цельное произведение режиссера. В нем он говорит еще в полный голос. Ведь наше становление пришлось на "оттепель". Мы стали студентами в 1954 году, после смерти Сталина. Но даже и в наше, "сталинское", пионерское и комсомольское, детство и отрочество я не помню, чтобы нас впрямую призывали становиться "винтиками". Нас призывали становиться активными строителями страны, общества, жизни. Заставить человека стать "винтиком", по-моему, нельзя. Это дело сугубо добровольное. Наше поколение дало Вампилова, Распутина, Тарковского, Шукшина. Кто не хотел, тот не становился "винтиком", а ощущал себя активным и мыслящим гражданином. Студентами мы горячо спорили, говорили открыто о проблемах войны и мира, о сталинизме, о фашизме. Обсуждали пути развития страны, наше поколение (или тех, кого я знал) как-то глубже волновали общественные цели, нежели личные и частные. И в фильме "Андрей Рублев" эти настроения очень сильны. Ведь сам Рублев — это одно из первых проявлений воскрешения русского духа. (Татарское иго почти погубило высочайшую культуру русского народа.)

Тарковский показал, что жизнь нации невозможна без высокого духовного устремления, иначе народ превращается в стадо. Монах-иконописец Рублев верит в народ, сочувствует ему и хочет, чтобы искусство пробудило в нем добро и веру в свои возможности. В спорах Андрея Рублева с Феофаном Греком сталкиваются две концепции назначения искусства. В творчестве Феофана Грека — запугивание, устрашение народа. (В религии ведь всегда иерархия: пастьерь и паства. Чем можно удержать паству в повиновении и послушании? Страхом!) Рублев же несет в своем искусстве *милосердие*, любовь к народу, а стало быть, и веру в него...

Среди насилия, мрака и грязи рождает народ таких светлых художников, как Рублев.

Часто возникает вопрос — не религиозны ли фильмы Тарковского? Он поднимался еще в связи с "Андреем Рублевым". Если под религиозностью подразумевать духовность и противопоставлять ее бездуховности, то, безусловно, фильмы Тарковского в высшей степени высокодуховны.

Я знаю, что на Западе, где есть высочайшего класса масте-

ражи и подтасовок, пытались навязать Тарковскому религиозность. "Андрей Рублев" был закончен в 1966 году. В 1967 году он был отправлен на Каннский, кажется, кинофестиваль, но потом наши киновласти чего-то испугались и срочной телеграммой вернули уже отправленный фильм с границы. Но как-то, по неофициальным каналам, фильм на фестиваль все-таки попал и был показан. Но те, кто его туда доставили, произвели над фильмом маленькую операцию. Как всегда кончался фильм? Рыдает у пыточного колеса колокольный мастер Бориска на руках у утешающего его Рублева, заговорившего наконец! Нарушившего свой обет молчания и возвращающегося к жизни, к людям, к творчеству. Камера опускается на догорающие головешки костра, которые вдруг расцветиваются (после двух серий черно-белой картины). Вступает цвет. Звучит и набирает силу хорал, камера скользит по деталям рублевской Троицы, написанной в самом конце его жизни, уже после времени, показанного в фильме. Медленно скользит камера по божественным рублевским краскам. Набирает силу хорал, достигает, кажется, апогея, вершины... и вдруг — тишина. И во весь экран Спас в Силах из Звенигорода, на сто лет раньше глянувший на человечество *милосердными* очами, чем рафаэлевская Сикстинская мадонна. Тишина... Потом где-то далеко — удар грома. Струйки воды побежали по лику. Шум дождя. И вот уже дождь заливает весь широкий экран. За завесой дождя не видно далее, а на переднем плане — луг, дождь, крестьянские лошаденки с проваленными от работы и старости спинами щиплют траву. И все заливает дождь... Концепция фильма абсолютно реалистическая: вот эта страшная, темная, грешная, несправедливая жизнь родила сказочное, дивное, великолепное искусство. Но сама жизнь как была, так и осталась темной, бедной, несчастной.

Что же сделали "мастера", из-под полы доставившие фильм на фестиваль? Они отрезали в конце лошадей под дождем. И весь реализм концепции летит! Получается сразу же религиозный фильм: через все страдания Рублев пришел к богу. А если кто этого не понял, то "Голос Америки" разъяснял, когда "Рублев" уже официально добрался до очередного международного кинофестиваля. Это в 1969 году я слышал собственными ушами: "Вы помните, дорогие друзья, какой

замечательный фильм показали нам в 1967 году организаторы фестиваля? Как Рублев через все страдания пришел наконец к богу. А что нам привезли сейчас, официально? Советские власти заставили Тарковского приделать фильму этот сусальный конец, так не идущий ему...”

Я снимался в “Рублеве”, знал историю создания фильма и всех его последующих мытарств. Причем, кажется, во всех деталях и подробностях. Но перед лицом такой рафинированной, квалифицированной лжи даже я дрогнул: “А кто его, Тарковского, знает! Может быть, действительно, в каких-то своих, мне неизвестных вариантах он и приводил Рублева к богу?”

При встрече с Андреем я сказал ему, в какие сомнения поверг меня “Голос Америки”, и спросил, не было ли оснований для таких выводов. “Ты что, обалдел?! — ответил Андрей. — Никогда в жизни такого не было”.

В творчестве Тарковского мне особенно дорога реалистическая сторона. Ведь даже его “странности” можно отнести к реализму. Каждый человек воспринимает мир через призму своей предыстории, своего понимания мира. Все зависит от того, какие ассоциации возникают у человека, когда он смотрит кинофильм. Индивидуальность восприятия мира у Тарковского действует так и на зрителя. У каждого свои сложности, каждый находит у автора что-то для себя и больше верит ему, а не “ортодоксальному” кино. Большинство подобных фильмов делалось на примитивном уровне, с мыслью, что мы — самые умные, что все, что мы говорим, так оно и есть.

Сам я — реалист по натуре, по душе, по идеологии. И для меня как для реалиста Тарковский давал очень много. Я особенно полно воспринимаю те его вещи, в которых он говорит на общие для всех нас темы.

По-моему, он был художником с широко открытым на мир взглядом, выросшим на русской художественной традиции, но не закрывавшим глаза на то, что происходит в мире и в мировом кинематографе. Ведь он был современником Курасавы и Феллини. Он все воспринял и говорил на современном киноязыке, в то время как у нас старались делать вид, что мы сами создаем свое кино.

Мне лично Тарковский дорог не как символист, а как художник-реалист, художник мирового уровня, но очень

русский, очень национальный. Как Пушкин в свое время вывел нашу литературу на мировой уровень, так и Тарковский сделал нечто подобное в нашем кино.

В народе всегда сохраняется самое светлое, что есть в духовной жизни нации. Интеллигенция порой забывает, откуда она взялась, откуда выросла. В "Андрее Рублеве" мысль эта подается не примитивно. Тарковский изучил массу произведений древнерусской литературы — Епифания Премудрого, Константина Костенчского и других. Герои фильма говорят на их языке, излагают их идеологию. В фильме отражена борьба идей того времени. Ведь иконописец Рублев первым повернул искусство в сторону милосердия, говоря, что народ не надо запугивать, считая его быдлом, чернью. У некоторых наших руководителей кино, которым был незнаком язык того времени, эти места вызывали особенные опасения — а вдруг тут что-то не так? А было именно так — самые светлые идеи, мощная любовь к народу. В этом фильме, на мой взгляд, и состоялась *перестройка*, которая произошла задолго до нынешней: не болтовней, не враньем, а только правдой можно поднять народ.

Тогда идеологией в ЦК руководил Л. Ф. Ильичев. Он вызвал к себе Тарковского и спросил, сколько времени ему понадобится, чтобы сделать фильм. "Года полтора, — ответил режиссер. — "Ну ладно, делай, к тому времени я уйду на пенсию. Принимать будут другие". То есть брать на себя ответственность за картину Л. Ф. Ильичев никак не хотел. Тарковский не понес сценарий на "Мосфильм". Сначала сценарий был напечатан в журнале "Искусство кино" и получил прекрасные отзывы — письма от историков, художников, критиков.

Съемки разрешили, но катастрофически урезали смету: дали 900 тысяч рублей, что следует рассматривать как провокацию, рассчитанную на то, чтобы Тарковский не делал фильм. Ни времени, ни денег не хватило, чтобы начать фильм, согласно сценарию, с Куликовской битвы, положившей начало возрождению русского самосознания. И еще две колоссальные массовки не были сняты по той же причине. Но Тарковский умел "скроить" фильм, и он сделал это. Я видел три варианта фильма. Один из них мне понравился больше, чем тот, который стал окончательным. Но в него не



входило все отснятое, а Тарковский непременно хотел использовать весь отснятый материал.

Трудности продолжались и при сдаче картины различным инстанциям и комиссиям. Составлялись длиннейшие списки поправок. Велели выкинуть сцену ослепления артели мастеров, без которой все рушилось. "Да, был жестокий век, но именно в этот век и творил Рублев!" — вот ведь что хотел сказать автор. Жестокость была характерна для средних веков и на Западе, и на Востоке. Для меня особенно досадны сокращение сцены со скomorохом, где Ролан Быков снят с разрисованным задом, и сокращение крупного плана в финале сцены ослепления мастера.

Великий и Малый князья, которых я сыграл... Точно таких в истории не было. Великим князем в то время был сын Дмитрия Донского Василий I Дмитриевич. Его младший брат Юрий Дмитриевич Звенигородский, может, и ненавидел старшего, Великого князя, но вел себя тихо, прилично. А дети Юрия Дмитриевича развязали жуткую междоусобную войну против своего двоюродного брата Василия Васильевича и ослепили его, отчего он известен в истории как Василий II Темный. Кстати, в фильме княжич, который бьет по морде сотника, и должен стать будущим князем Василием Темным. Тарковский обострил тему, сделав князей-врагов родными братьями, да еще и близнецами.

Анатолий Солоницын пересказал мне придуманную Андреем заключительную сцену их вражды. После набега татар и страшной, кровавой битвы Рублев, потрясенный и обессиленный, бредет по дороге и натывается на Малого князя с копьём промеж лопаток. Тот просит воды, Рублев подтаскивает умирающего к луже, и тот пьет из нее, как собака. Князь выпускает дух на руках у монаха, а перед смертью говорит: "Как бы я брата любил, если б не жажда власти!" И в это же самое время под Великим князем, возвращающимся из Литвы, спотыкается конь. Князь хватается за сердце: "Что-то сердце мне недоброе вещует! Кто-то из близких моих умер..." А умер его брат и его же злейший враг. Вот такое сплетение любви и ненависти, кровной близости и жестокости.

Многое еще, написанное в сценарии, не вошло в картину. Для восточных владык жизнь одного воина ничего не стоила ("Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы"). Когда один из воинов-татар

падает в воду на переправе и начинает тонуть, спасает его русский князь. Хан с усмешкой следит за ним: "Крепко же ты брата ненавидишь!.." И вот этот воин становится добровольным и негласным телохранителем русского князя и спасает ему жизнь. В фильме эта линия как-то затерялась.

Трудностей на съемках, о которых любит рассказывать наш брат-актер, на съемках "Андрея Рублева" было хоть отбавляй.

Узкая тропочка, по обе стороны — топь, болото. Мы все — конники, только вчера севшие на лошадей, — не умеем с ними обращаться. Лошадей на съемку доставили спортивных, они нервные, пугливые. На наш взгляд, в каждой из них не одна лошадиная сила. Нам надо ехать по топи, лошади вязнут, не хотят идти, шарахаются в испуге. Мы не знаем, как с ними справиться, сами напуганы. Некоторые просто опасаются за свою жизнь. А снимали по несколько дублей.

Из-за урезанной сметы мы все были в сапогах на картонной подошве. Когда я слезал с коня, костюмерши бросали мне под ноги тулуп, чтобы я не промочил их на сыром мартовском снегу, не заболел и не сорвал съемок.

Как всегда в кино, из-за плохой организации летние эпизоды снимались в предзимнюю стужу. Пруд, в который должен был падать актер Владимир Любомудров, изображавший татарина, был уже затянут толстым слоем льда. Лед разбивали, Любомудров выпивал "для профилактики" водки и валился в ледяную воду.

Мою сцену скачки и рубки во время набега снимали целую неделю. Спортивная лошадь никак не хотела скакать вровень с операторской машиной, она то вырывалась вперед, то отставала. Двумя руками я бы мог ее провести, но ведь я должен был держать саблю, рубить. Мое "княжеское" седло было обито жестью, какой обивали бабушкины сундуки, поэтому руки у меня были изодраны в клочья. Наконец приехал опытный конник, он придумал, как заставить коня правильно себя вести. Сцена была снята. После съемки еду я, измочаленный, еле живой, вдоль декорации, а навстречу мне — Андрей. Я поднял саблю и направил на него, своего "мучителя", коня. Он на всякий случай нырнул от меня под сруб...

Но когда я смотрю фильм, то вижу, что ни единой капли нашего пота и крови не было пролито зря. Все было нужно

для фильма. Тогда все эти трудности и воспоминания о них только усиливают ощущение и без того безграничного счастья. Вспоминается работа над образом контуженного военрука в "Зеркале". Его историю Тарковский рассказал, сидя у меня в гостях. По московскому обыкновению сидели на кухне. Он говорил о человеке, преподававшем военное дело в их школе. Это было в конце войны. Мальчишки бросили гранату, военрук кинулся и своим телом накрыл ее. Граната была боевая... Андрею гибель военрука казалась слишком любовным решением, он придумал "ложную тревогу". Образ контуженного стал глубже. Я этот замысел принял сразу. Надо было только сделать то, что он предложил.

Человек был ранен в голову. Теперь впаивают пластмассовые пластинки, закрывают мозг. Андрей со мной и гримером Верой Федоровной Рудиной едет в Институт им. Бурденко на консультацию. Да, подтверждают специалисты, именно такой должна быть пульсация на голове с отсутствующим куском черепа. Да, именно такие накладки носили раненые. Совещаемся с Верой Федоровной. С меня снимают гипсовую маску, по слепку черепа делают резиновую основу с полостью внутри, сверху — парик с дырой там, где рана. (Под мышкой у меня была груша, от нее шел шланг к резиновой основе парика.)

Всегда и во всем — серьезнейшая, глубочайшая работа, всегда и во всем — высочайшая ответственность за то, что Тарковский делал. А как надо было изучить древнюю металлургию, чтобы снять сцену отливки колокола в "Рублеве"! Да еще ухитриться отснять несколько дублей пуска расплавленного металла.

Андрей Тарковский успел сделать всего восемь фильмов... Повторю, мне ближе реалистическая сторона его творчества, поэтому самый дорогой для меня — "Андрей Рублев". Думаю, что и режиссер считал этот фильм своей главной лентой. С ним он не расставался. Не случайно в декорации квартиры героя "Зеркала" висит афиша "Андрея Рублева", да и на межпланетной станции в "Солярисе", где-то в бесчисленных ее переломах, мелькает что-то "рублевское".

Мне Тарковский бескрайне дорог именно российскими корнями, его глубочайшим пониманием того, откуда Россия пошла, как наша культура образовалась.

## ПРИОБЩЕНИЕ К НЕВЕДОМОМУ

Шло начало шестидесятых. Наиболее сильные кинопечатления до той поры у меня были связаны с западным кино: "У стен Малапаги", "Чайки умирают в гавани"... А тут вдруг поднялась сильнейшая, обновительная волна нашего, советского кино. В художественных кругах много говорилось о новых мастерах, особенно часто упоминалось имя Андрея Тарковского, до того мне незнакомое.

Появилось "Иваново детство". Появилось и потрясло своей необычностью, абсолютно новой образной системой. К тому времени я уже соприкасался с современной драматургией, во многом основывающейся на сферах подсознания, — на сцене Паневежского театра уже играл Вилли Ломена в "Смерти коммивояжера" А. Миллера. И все же впечатление от "Иванова детства" было удивительно сильным, а кое-какие авторские решения казались даже не до конца понятными. Впрочем, это судьба всех опережающих свое время произведений искусства: сегодня "Иваново детство", как, скажем, и "8<sup>1/2</sup>" Феллини, кажется прозрачно ясным по мысли и по языку, просто классическим.

Потом на долгие годы слух о Тарковском как-то смолк. В то время он тихо, без рекламы, работал над "Андреем Рублевым", я же снимался у Жалакявичюса, Кулиша, Козинцева, Вольфа, приобретал определенную известность. И вот, кажется, в 1970 году — приглашение сниматься в "Солярисе".

Сценарий мне не понравился: очевидно, я был не в силах перешагнуть через собственную версию любимого мною романа С. Лема. Но Тарковский, кроме сценария, прислал в



„СОЛЯРИС“

Н 552

1

Паневежис и копию тогда еще запретного "Андрея Рублева". Это все и решило. Высочайшую оценку фильму дал наш паневежский наставник Юозас Мильтинис. Все ходили под впечатлением ленты, а мне лично непревзойденной ее вершиной показалась новелла с язычниками, празднование ими Ивана Купалы, этот сон наяву, несущий в себе куда больше, чем можно высказать словами... Ехал к Тарковскому на пробы, ведомый большой верой в него.

Работа оказалась сложнейшей и для меня, актера психологической школы, как бы непривычной. Из того, что говорил режиссер, прямо скажем, я не все и понимал. Тарковский изъяснялся не обычными категориями причинности, а образами — иногда даже весьма отвлеченными от конкретного кадра, от всего фильма. В поисках духовного контакта с актером для него важнее была не традиционная психология, а жизнь ощущений: возможно, поэтому женщины-актрисы его лучше, нет, не понимали, а чувствовали. Я же для такой работы оказался слишком логичным, и это дает о себе знать на экране: в образе моего Криса Кельвина не все можно принять, встречаются пустоты...

Андрей отчаянно много репетировал, подготавливая любую сцену. До этого они с оператором В. Юсовым тщательно, до мелочей, оговаривали каждое решение. Ради визуальной композиции кадра (и конечно же, ради его места в общей архитектонике будущего фильма) делалось буквально все. Малейший производственный компромисс повергал Андрея в глубокую тоску.

Несколько дней все мы упорно работали со специально смонтированным краном — для сцены свободного парения Кельвина и Хари на космической станции, — но Андрей все же был недоволен. Иногда, правда, он умел обращать на пользу даже невозможность что-то снять. Грязнули холода, затянуло тонким льдом пруд, у которого разворачивается пролог "Соляриса", а снято было еще не все. И вот Тарковский с Юсовым добились того, что льда на экране не видно, видна лишь таинственно застывшая вода.

Разыскивая в кадре — с точностью до сантиметра — единственно необходимое место для малейшего аксессуара, Тарковский подобным же образом работал и с нами, исполнителями. Предлагал массу микродеталей: опрокинуть свечку,

завязать шнурок от ботинка. Ему нужны были такие "вздрагивания", и вскоре я перестал спрашивать о якобы скрытой их сути. Часто задачи перед съемкой ограничивались только абсолютной точностью физических действий. Повернуть лицо — лишь настолько, не больше! Положить руку — именно на том, определенном, месте! Особенно важно для него было направление взгляда — оно тоже измерялось сантиметрами. В сцене отправления Хари в космос я откатывался от ракеты на точно обозначенное место — не дальше и не ближе. Перед съемкой пролога он мне говорил: считая до пяти, медленно поверни лицо, потом, сосчитав до трех, переvedi взгляд, быстро перейди в другое место, чтобы в кадре прошла белая лошадь, а тебя в это время будем снимать со спины. Или же в сцене долгого наезда на лицо спящего Криса я мог открыть глаза только тогда, когда скажет режиссер. Усложняла ли актерское положение такая методика, без объяснения конкретных мотивов? Да, несомненно. Действия были простыми, я верил, что так и надо, но одновременно боялся некоей внутренней скованности.

Сегодня иногда слышны мнения, что Тарковский якобы не умел работать с актером. С точки зрения, скажем, "актерских фильмов" Сергея Герасимова его методика и впрямь кажется диковинной, но означает ли это неумение? Да, великих актерских открытий в фильмах Тарковского нет, зато есть великие фильмы, и меня, к примеру, не оскорбляет то обстоятельство, что я не солист, а лишь компонент такого произведения искусства.

Честно говоря, я отнюдь не полностью представлял себе эволюцию Криса Кельвина. Ни по сценарию, ни даже по самим съемкам. Беседы с Андреем иногда, увы, запутывали меня еще больше — возможно, из-за уже упомянутого мною его отказа от привычных, доступных форм. А может, он и не хотел опускаться до словесного разъяснения, заведомо суживающего, упрощающего суть? Сам же он, несомненно, знал все и о "Солярисе", и о Крисе Кельвине.

Увидев готовый фильм, думается, и я приблизился к его пониманию. Скорее почувствовал глубину его проблематики, увидел на экране стыковку крайностей: взгляд в человеческий мозг (сверхкрупное приближение к уху) и взгляд в космос.

Солярис в фильме — как бы всемирный ум. Человек рвется к нему, а Солярису глубоко безразлично, существует ли такое, как человек, или нет. Лишь после многочисленных попыток человека пробиться к нему Солярис наконец среагировал: что же, испытаем тебя.



А. Тарковский и Д. Банионис на съемках "Соляриса"

Испытание для Криса, поначалу холодного, "чистого" ученого, — присланное Солярисом клише его жены Хари, покончившей с собой. В Крисе пока нет подлинной любви к человеку, и Тарковский этому мотиву придавал очень боль-



шое значенне. Усе лічаць: гэта не чалавек (вспомнім хотя бы расавыя тэорыі), а ты ўсё-такі сумея разглядзець у ім чалавека. Усе мы счыраем большыя і малыя свае грахі, і к кожнаму прыходзяць "госці" савесці. Но Кельвін ў выніку ўжо не счырае плодў свайго праступлення, ён бярэ-



На здымках "Соляриса"

ся за тое, кабачы бачыць чалавека ў новай Хары, і тым самым атрымае сапраўдную чалавечнасць.

Не менш важна другая думка Таркоўскага: магчыма, ты, будучы чалавекам, аднюдзь не яўляешся божаствам,

возможно, что-то или кто-то (Солярис, природа, высший ум) экспериментирует над тобой, играет с тобой... Мне неизвестно, ходил ли Андрей в церковь, но то, что он верил в какую-то непознанную, стоящую за человеком силу, несомненно. Он умел видеть слегка мистическую подоплеку даже в житейских делах, скажем, в одной истории собственного детства, когда, едучи в поезде, он выиграл в карты кучу денег у своих полублатных спутников. Тарковский как бы сам притягивал мистику и в съёмочный павильон. Однажды, когда мы работали над сценой видений, по павильону прохаживался красавец дог, который поднял морду к бутафорскому бюсту Сократа и вдруг так и застыл перед ним в каком-то неизъяснимом глубочайшем изумлении...

Я не взялся бы судить, был ли Тарковский преимущественно лириком или философом, достигал ли он своих целей интуитивно или сугубо рационально. Он, наверное, был из тех великих, которые сами не в состоянии объяснить то, что совершили. Для выражения интуитивного, подсознательного ему требовался самый точный художественный образ, и он умом искал именно этого. Точнейшим образом организованы даже его пресловутые длинноты. Философская глубина мысли, поэтическая чистота эмоций, нюанс недосказанности, даже мистики... Не эта ли гармония взаимоисключающего привлекала и привлекает к его фильмам? Не это ли побудило одного из рецензентов написать, что "Солярис" — фильм для тех, кто может прослезиться, увидев звезду в темной глубине колодца?

Однако "Солярис", как, впрочем, и другие фильмы Тарковского, мог вызывать и крайнее неприятие. Вспоминаю respectable зал Каннского кинофестиваля 1972 года (после скандала в революционном 1968 году сюда не пускали без галстуков-бабочек). Потом, правда, "Солярис" получил Специальный приз жюри, но с конкурсного показа многие уходили, а в сцене города будущего раздавались даже смешки... В одной рецензии утверждалось, будто бы Тарковский — прекрасный моралист, но не подлинный кинематографист. Помню и спор в консульстве Западного Берлина, категорическое мнение местной дамы: король гол, а вы все просто прикидываетесь! Особенно обидной была позиция некоторых наших крупных мастеров кино. Зная про официаль-

ные гонения на Тарковского, они публично, правда, его не порицали, зато в кулуарах часто давали волю своему раздражению. Думается, оно было вызвано даже не их завистью, не враждебностью, а демонстративной независимостью Тарковского, задевающей их собственные комплексы: они были слабее, приспособливались, делали, что "нужно народу", внутренне в это не веря.

Вряд ли сам Тарковский располагал к дружбе — своей замкнутостью, своим специфическим общением с людьми, когда отнюдь не все панибратски выплескивалось, когда многое оставалось как бы "для себя". В съёмочной группе, правда, были люди, готовые работать даже без зарплаты, лишь бы исповедовать искусство Тарковского, были подлинные друзья среди актёров — Анатолий Солоницын, Николай Гринько. Это ему помогало, но друзей среди коллег было все же до обидного мало.

Невысокого роста, нервный, Андрей был, очевидно, не лишен некоторых комплексов, но что в нем полностью отсутствовало, так это комплекс неполноценности. У него не было ни малейшей внутренней дрожи перед любым авторитетом — ни перед мировыми знаменитостями, ни перед начальством любого ранга. Однажды пришлось наблюдать, как Андрей не подыграл слегка отеческой интонации самого Федерико Феллини. И уж тем более его не смущало наше киноначальство. Ни посты, ни имена, ни легенды — ничто на него не действовало. То, что он нес внутри себя, было для него куда важнее, и это не являлось бравадой.

Удивительная внутренняя организация! Столь концентрирована была его мысль, его нравственность, душа, наконец, что осилить это не могли никакие внешние обстоятельства. Андрей делал только то, что считал нужным, не подлаживаясь ни к зрителю, ни к критике, и это делало его, можно сказать, неуязвимым. Несмотря на его трудную творческую судьбу, никто не смог оказать на него влияния или давления. "Хоть однажды согласившись с указаниями, в которые не веришь, обязательно погрязнешь в конформизме", — изложил он как-то мне свое кредо. Но то была теория, а изначальноными для Тарковского были именно принципиальные поступки.

Чистая случайность определила то, что Андрей Тарковский в моей памяти остался все-таки живым человеком, а не

просто иконой. В 1974 году мы в связи с миланской премьерой "Соляриса" гостили в Италии, а на Капри с ним и с Натальей Бондарчук отмечали мое пятидесятилетие. И вдруг случился срыв, Андрей высокомерно обругал официанта. Это было удивительно на него не похоже. Возможно, виной было радостное возбуждение, возможно, наоборот, нервы сдали из-за того, что итальянцы сделали купюры в фильме (в конце концов на премьеру "Соляриса" нас так и не отвезли, ибо хозяева боялись скандала). Вспоминаю об этой детали лишь потому, что она еще раз высветила необычайную сложность его, добавила объемности его образу.

До того я знал Андрея как строгого, иногда злого, однако исключительно терпимого человека. На съемках "Соляриса" он взорвался один-единственный раз, когда мы репетировали сложную актерскую сцену, а рабочий павильона, стоящий напротив, с аппетитом уплетал бутерброд. Это как раз характерно: Андрей был целеустремленным, удивительно работоспособным режиссером и в свою очередь требовал уважения к своему труду.

Тайну его искусства мы, наверно, никогда не разгадаем до конца. Оно не поддается логическому анализу, ибо пронизывает человека до самых его глубин, до той бездны, из которой все мы вышли.

Сейчас, когда Андрея Тарковского не стало, его наследие приобретает все больший смысл. Время помогло что-то понять, по-новому переосмыслить. И для меня, признаюсь, опыт работы над "Солярисом" сегодня означает куда больше, чем ранее. Его фильмы снова вернулись, и это трудно переоценить, ибо через их призму мы учимся иначе понимать и возможности кинематографа и самую жизнь.

## ВСТРЕЧИ НА "СОЛЯРИСЕ"

Любовь долго терпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не разрушается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине...

*Из Библии*

Накрапывал дождь, глухо стучал по крыше. Нужно было перебежать в соседний дом и отдать книгу. А как не хотелось. Хотелось еще и еще раз пролететь сквозь звезды к мерцающему океану Соляриса, увидеть огромного странного младенца, покачивающегося на волнах космического Разума, встретиться с хрупкой, страдающей Хари и вместе с ней прожить странную и прекрасную в своем самоотречении и любви жизнь. 13 лет – возраст особенный: первые записи в дневнике, первые стихи, странные вопросы самой себе: "Что было, когда тебя не было? А что будет потом, когда тебя не будет?" Нужно завязать бант, перебежать дорогу и вернуть книгу.

– Наташа пришла, – представила меня своим студентам Ирина Александровна Жигалко, бессменный ассистент-педагог Михаила Ильича Ромма.

– Вот принесла, – протянула я свое книжное сокровище.

– Передай Андрею. Он хотел почитать.

Неохотно, из рук в руки, передаю черный томик со светлой полоской "Солярис" Станислава Лема молодому человеку, сидящему в моем любимом кресле-качалке. Молодой человек, не глядя на меня, берет книгу, покусывая кончики

топорщившихся усов и глядя в не желающий разгораться камин. Выглянуло солнце, и одновременно вспыхнул в камине огонь, освещая молодые лица, полные надежд, замыслов и планов.

Со мной говорили на "вы", предлагали сыграть в настольный теннис. Андрей, Андрон, Василий... разве тогда, в свои 13 лет, я могла заглянуть в будущее и за неясной пеленой дождя увидеть и услышать Тарковского, Кончаловского, Шукшина...

Я была счастлива своей детской радостью, что строгий студент с прической "под ежик" говорит со мной на "вы", но все-таки простить его, забравшего мою любимую книгу, я не могла.

Разве я знала тогда, что мы еще встретимся на планете Солярис?

\* \* \*

Тихонько потрескивали лампы. Слепящий свет юпитера мешал видеть лицо режиссера, но помогал отстраниться, стать по ту сторону бытия, где впервые пыталась говорить с людьми Хари.

— Не перебивайте меня, я все-таки женщина! — умоляла я слепящий свет, откуда, не совсем правильно выговаривая звук "л", подавал реплики режиссер.

— Да вы не женщина и не человек, поймите вы... Хари нет. Она умерла. А вы только ее повторение. Механическое повторение. Копия! Матрица!

Как тепло на меня смотрит Донатас. От доброго, участливого взгляда сами собой текут слезы.

— Да, может быть... Но я становлюсь человеком и чувствую я несколько не меньше, чем вы... Поверьте!

Конец пробы. Гаснет свет. Сонм лиц, кто-то что-то говорит, поздравляет, утешает, но я все еще там, я что-то не сказала... кажется, главное... По-прежнему текут слезы. Режиссера в павильоне нет. Меня уводят в гримерную.

В напряженном ожидании день, два, неделя и с беспощадностью сухой информации — не утвердили!

И снова "Мосфильм". Маленькая комнатка с фотографиями актеров. Ласковые, сосредоточенные глаза на прекрасном

женском лице. Она говорит со мной так, как будто знает всю жизнь, а еще мне кажется, что она и впрямь знает всю жизнь наперед — и свою и мою... — и где-то там, впереди, что-то прервется, чтобы жить вечно.

— Я видела твои пробы у Андрея, он очень хорошо отзывается о тебе, — ласково говорит со мной, неудавшейся Хари, Лариса Ефимовна Шепитько. Видимо, заметив следы недавнего отчаяния, добавляет:

— Он и сам бы тебя снимал, да ты слишком молода для этой роли. Прочитай сценарий, — вложила она мне в руки тонкую книжку под заглавием "Ты и я".

Лариса утвердила меня на роль Нади без проб, доверяя своему другу Андрею.

Мало кто знает, что сценарий, написанный Ларисой Шепитько и Геннадием Шпаликовым, талантливым тонким художником, кристаллизовался под влиянием личности Тарковского, что это был фильм о нем самом, о его поиске истины в творчестве. Лариса распознавала и более всего ценила талант в людях. Как она говорила: "До него ангел дотронулся". В чем-то главном Андрей и Лариса были очень похожи. Они были если не единомышленниками, то единочувствующими людьми, их искусство вне времени, ибо оно только для души, души страдающей, души верующей.

Человек един в творчестве и в жизни. С первых дней в искусстве Лариса шла к "Восхождению", так же как Андрей к своему "Жертвоприношению".

— Наталья, наш материал смотрел Тарковский. Он снова хочет попробовать тебя, — как-то по-домашнему сказала Лариса и добавила тихо: — Я верю, что эту роль будешь играть ты!

И снова жужжат осветительные приборы. Спокойно и весело ладит свою кинокамеру "Родина" Вадим Иванович Юсов. И снова я на планете Солярис, где пытается защитить своего любимого Хари:

— А Крис меня любит?! Может быть, он не меня любит, а просто защищается от самого себя... Это не важно, почему человек любит, это у всех по-разному...

— Хорошо! Молодец!

И впервые Тарковский смотрит на меня не отчужденно, а как-то радостно и спокойно. И тут же начинает давать указания гримерам, как должна выглядеть Хари, костюмерам и

художникам по костюмам, в каком платье должна быть героиня Соляриса. Так началась работа над фильмом. Здесь же в павильоне была Лариса Шепитько. Она обняла меня.

— Ну вот, я и вернула тебе твой подарок, Андрей, — шутливо сказала она и тихо, только мне одной: — Я верила, что так будет!

Спасибо тебе за эту веру, Лариса.

\* \* \*

Когда-то я уже это видела в каком-то сне или наяву: летящую навстречу дорогу, розовым цветом подернутые абрикосовые деревья и море, сливающееся с небесами. Потом, много лет спустя, я услышала слова об этом чувстве, слова мальчика из фильма Тарковского "Зеркало": "Как будто это уже было все когда-то". Так казалось мне тогда, когда впервые вместе с киногруппой "Солярис" мы переехали через перевал и нас встретила весенняя Ялта. Не успев забросить чемоданы, все дружно отправились к морю. Тарковский был весел и неутомим в рассказах. Он дарил друзьям Ялту, дарил чудный день, море. Он настоял, чтобы была снята ярмарочная ялтинская фотография, с обязательной фразой "Привет из Ялты!". Он шутил, даже пел, радуясь, как ребенок, что снова после шестилетнего "простоя" — у любимого дела.

— Иудино дерево цветет, — неожиданно произнес он, застыв у небольшого дерева, с пряно пахнущими сиреневыми цветами.

Видя мое удивление, объяснил:

— Вот на таком дереве повесился Иуда.

И как бы самому себе добавил:

— Только тогда оно, наверное, не цвело.

И вдруг стал читать стихи:

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,  
Нагой, трепещущий ольшаник,  
В имбирно-красный лес кладбищенский,  
Горевший, как печатный пряник...

Кто-то из группы услужливо спросил:

— Это ваши стихи, Андрей Арсеньевич?



Тарковский засмеялся и неожиданно всерьез ответил, глядя прямо в глаза собеседнику:

— Если бы я мог писать такие стихи, я бы никогда не снимал. Это стихи Бориса Пастернака.

На другой день киногруппа отправилась к декорации, которую должны были приготовить месяц назад. Выяснилось, что в ней масса недоделок.

Тарковский внимательно обследовал каждый угол декорации, страдальчески морщась при виде халтуры. Сколько подобных недоработок было почти во всех съемочных группах, в которых мне приходилось работать. И всегда начинались съемки в надежде на "потом", в надежде на доделывание, но только у Тарковского нельзя было начать съемки, если что-нибудь не соответствовало его реалии. Он мучил себя и других, но всегда добивался полной готовности.

— Снимать не буду! — резко ответил он своему директору, а на его жалобы прибавил: — У вас был месяц, и вы ничего не сделали. Халтура.

На обратном пути молчал, нервно кусая ногти. И вдруг, взяв газету "Правда", расхохотался.

— Послушайте, что про нас пишут: "Тарковский начал снимать свой новый фильм "Солярис". У Мыса Кошки к небу устремились серебристые ракеты. Астронавты Донатас Банионис и Наталья Бондарчук готовы занять свои места. Их ждет Космос". Ну все правда, — хохотал Тарковский. — Мыс Кошки и ракеты. Эй, астронавты, там местечко для меня есть, чтобы улететь к...?

Съемки начались через две недели... Комната Кельвина, за окнами живой океан Соляриса. Напряженные поиски внешнего облика, репетиции — и снова съемки. После съемок совместные с группой вечера.

Тарковский был внушаем и тяготел к пророчествам. Рассказал однажды, что был участником спиритического сеанса и что ему удалось вызвать дух Пастернака и спросить его:

— Сколько картин я поставлю?

— Семь! — был дан ответ.

— Так мало? — спросил Тарковский.

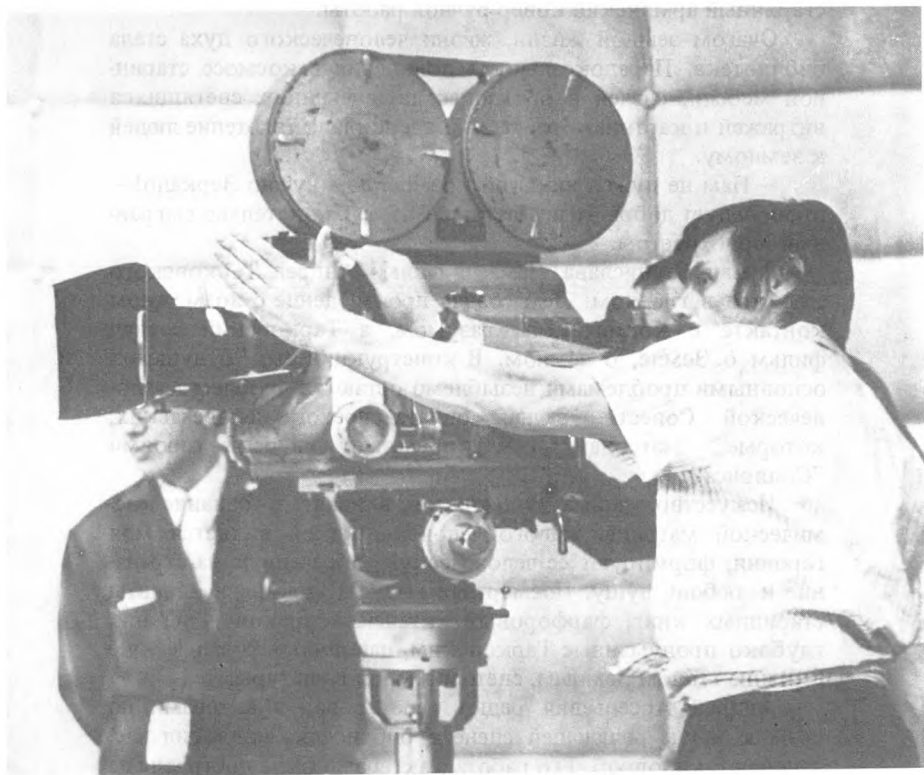
— Семь, зато хороших! — сказал дух великого поэта.

В 1970 году Тарковский работал над своей третьей картиной "Солярис". Он поставил семь картин: "Иваново детство",

"Андрей Рублев", "Солярис", "Зеркало", "Сталкер", "Ностальгия", "Жертвоприношение".

\* \* \*

К лету 1970 года станция "Солярис" раскинула свои отливающие металлом и разноцветием контрольных ламп



космические коридоры в павильонах "Мосфильма": Декорации к фильму были созданы прекрасным художником, другом Тарковского, Михаилом Ромадиным. Тарковский не терпел бутафорий, добываясь от каждой детали образа. Так,

в холодной функциональности космического бытия возникли трогательные островки духовности, живые миры людей, добровольно покинувших Землю ради вечного поиска все-ленского Контакта.

В комнатах космических отшельников, ведущих эксперименты над собственной душой, должны были быть самые дорогие их сердцу предметы. Так, благодаря настойчивым требованиям Тарковского в комнате Гибаряна появился старинный армянский ковер ручной работы.

Очагом земной жизни, жизни человеческого духа стала библиотека. Парадоксальность появления в космосе старинной мебели, свечей в бронзовых подсвечниках, светящихся витражей и картины Брейгеля подчеркивала тяготение людей к земному.

— Нам не нужен никакой космос, нам нужно Зеркало! — проповедует добрый и несчастный Снаут, блистательно сыгранный Юри Ярветом.

Роман Станислава Лема и фильм Андрея Тарковского различаются в главном: Лем создал произведение о возможном контакте с космическим разумом, а Тарковский сделал фильм о Земле, о земном. В конструкции его "будущего" основными проблемами незыблемо остаются проблемы человеческой Совести, вечная оплата грехов человеческих, которые, материализуясь, предстают перед героями "Соляриса".

Искусство земных художников, вливаясь в сознание космической матрицы живого человека, какой является моя героиня, формируют ее человеческую, обреченную на страдание и любовь душу. Посмертная маска Пушкина, фолианты старинных книг, фарфоровый китайский дракон — детали, глубоко продуманные Тарковским, наполняют космическую героиню теплом Земным, светом земной Культуры.

Андрей Арсеньевич редко репетировал с актерами до съемок, но к решающей сцене в библиотеке подводил нас, начиная с кинопроб. Его работа с актерами была построена на тонких вибрациях подсознания, трудно уловимых посторонним наблюдателем. Неожиданно во время репетиции он подходил ко мне и решительно останавливал мой трагический пафос, казалось бы, абсурдными замечаниями:

— Понимаешь, она говорит, как будто хлопает старыми

дверцами шкафа. Слова не имеют значения. И вообще, умоляю тебя, ничего не играй!

Настраивая меня на длинные крупные планы, Тарковский тихонько наговаривал, как деревенская бабка-вещунья:

– Не играй, не играй, живи, дыши. Представляешь, как это прекрасно, ты сейчас живешь, хлопаешь ресницами, вот улыбнулась сама себе...

Еще через минуту шла команда "Мотор!".

Совсем по-другому Тарковский работал с Анатолием Солоницыным, доводя его до крайнего перевозбуждения, физического переутомления, часто ругал его, что для Анатолия, обожавшего Тарковского, было буквально невыносимо. Но только тогда, когда у Толи появлялись слезы на глазах и вся его суть приходила в движение, Тарковский начинал снимать. Подобное выведение подсознательного я видела только еще у одного киномастера, любимого режиссера Андрея Арсеньевича Брессона. В фильмах "Дневник сельского священника", "Мушкет" французского режиссера-католика актеры не играют, а медитируют перед кинокамерой. Все внешнее убрано, разговор ведет душа. Это не значит, что Тарковский вводил на площадку дух мистицизма, наоборот, он как будто мешал актерам сосредоточиться на "идейном содержании роли", сбивая фразами типа:

– Играй гениально! У меня сердце болит от твоей игры.

Более всего он боялся наигрыша, даже четкости произнесенной фразы. Образ складывался у Тарковского из алло-гизмов, цепи непоследовательного поведения, что рождало неповторимость кадра.

Тарковский редко делал дубли, почти весь фильм "Солярис" – фильм единственного дубля. На фильм было отпущено очень малое количество киноплёнки "Кодак". Тарковский с Юсовым пошли по самому немислимому пути, решив снимать один, но качественный дубль. К самым главным кускам роли он выходил неожиданно, обычно в конце рабочего дня, когда актер уставал и не мог "играть". Так, в самом конце утомительного съемочного дня в "библиотеке", когда почти все рабочее время было потрачено на съемки деталей, он неожиданно сказал:

– Ну а теперь твой монолог.

Я стала умолять не снимать его в конце смены.

— Что, устала? Есть небось хочешь? Ничего, актер должен быть злой и голодный!

Тарковский никогда не садился перед стоящим, играющим актером. Он стоял совсем близко, и от его глаз не ускользала ни одна деталь, ни одно живое волнение души акте-



С Н. Бондарчук на съемках "Соляриса"

ра. И опять, как тогда, на пробах, Андрей беспристрастным голосом подавал реплики:

— Да ты матрица, а не человек!

— Но я становлюсь человеком, — защищалась я, — и чувст-

вую я не меньше, чем вы, поверьте. Я уже не могу обходиться без него... Я люблю его... Я человек... Вы, вы очень жестоки.

Мокрая от слез, еле стоя на ногах, я пыталась отыскать то же состояние у режиссера. Мне казалось, что, если я играю правильно, Андрей Арсеньевич должен сострадать моей героине и почти плакать вместе с ней. Вместо этого передо мной предстало необыкновенно радостное, по-домашнему довольное лицо режиссера.

— Сыр! — произнес он и отправился пить чай.

\* \* \*

— Ты знаешь, — признался мне однажды Тарковский, — многие перестали со мной здороваться.

— Кто, за что?

— За то, что я утвердил на главную роль "дочь Бондарчука" и "ставленницу Герасимова"...

Увидев мое потускневшее лицо, Андрей тепло спросил:

— Сколько тебе было лет, когда родители расстались?

— Восемь, — хмуро ответила я.

— А мне еще меньше, — неожиданно сказал Андрей. — Наверное, дети страдают сильнее родителей, которые расстаются, — как бы себе сказал Тарковский. — Ты любила отца?

— Да, конечно, я даже хотела уйти из жизни, но только так, чтобы все видеть.

— Ну и как же ты собиралась уйти?

— Наломала головки от спичек, размешала с водой. Рецепт в детской книжке вычитала. Глотнула, ну и... выплюнула, конечно.

Тарковский улыбнулся:

— Ну и правильно сделала, а то кто бы сейчас снимался в "Солярисе"?

— Нашлись бы люди, — обиженно протянула я. — Со мной всю жизнь так: поступила к Сергею Апполинарьевичу на актерский факультет, отец год не знал, что учусь во ВГИКе, а Герасимов в конце моего обучения рассказал, что приходили сотни писем, что приняли меня "по блату". Вот и теперь...

— А теперь живи и радуйся. Раньше за родственные связи детей расстреливали как врагов народа. Сын Гумилева и Ахматовой сидел в лагерях. Детей заставляли отказываться от

родителей, предавать. "Мне на плечи кидается век-волкодав, но не волк я по крови своей...", — процитировал он Мандельштама. — Знаешь, — неожиданно перебил он себя, — у меня такое чувство, будто я тебя родил. Нет, не как актрису, а как человека... Может быть, в какой-то другой жизни так оно и было... Кто знает?

— А разве человек живет не один раз?

— А это кто как хочет и может, — рассмеялся Тарковский. — Ну а в этой жизни ты очень любишь своего отца?

— Да, конечно, я люблю своего отца, а то, что я его редко вижу, только усиливает чувство, — призналась я.

— Да, ты права, "лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянии". Я тоже очень люблю своего отца, нежно и преданно, — тихо произнес Андрей.

Спустя семнадцать лет я впервые увидела Арсения Александровича Тарковского. Он пришел на премьеру фильма "Жертвоприношение". Пришел попрощаться с сыном через белое полотно экрана.

\* \* \*

Вот уже более недели в металлических коридорах станции "Солярис" снимали одну из самых сложных и необычных для кинематографа сцен. Моя героиня пытается освободить от себя любимого и выпивает жидкий кислород, еще не зная, что обречена на бессмертие. Воскресение из мертвых, через боль и мучения, к самоосознанию требовало напряжения всего съемочного коллектива. Не буду вдаваться в мучительный поиск кристаллизующихся на лице растворов, во все ухищрения гримиров. Тарковский и тут потребовал тщательности и правды.

— Понимаешь, что такое выпить жидкий кислород? У нее даже нутра нет. Она не в состоянии говорить — все сожжено...

Целую неделю после съемки у меня болело горло, и я еле выговаривала слова, настолько сильно было психическое влияние этой сцены.

Подозреваю, что кое-кто, прочтя эти строки, будет удовлетворенно констатировать:

— Ну правильно: Тарковский снимал жестокие сцены запрещенными методами, что говорит о его жестокости и бессердечии.

Нет, не жестокость вела Тарковского, когда он снимал, например, кровавые сцены в "Рублеве", а необходимость правды, которая "не читки требует с актера, а полной гибели всерьез".

Конечно, такие сцены были тяжелы и вели к перенапря-



Кинофильм "Солярис". Рабочий момент

жению. Помню одну ночную смену. Грумеры полтора часа трудились над моим гримом для сцены, когда моя героиня должна была прорвать собой железную дверь. Я шла по пустынным коридорам "Мосфильма" в растерзанной рубашке, по



которой струйками стекала "кровь" из клюквенного варенья. Ночной "Мосфильм" с длинными коридорами звенел тишиной. Неожиданно впереди проявилось что-то белое и двинулось на меня. Я подняла глаза. Навстречу мне в белом кителе с орденами шел Сталин. Я вздрогнула. Сталин тоже удивленно глядел на меня. Видимо, мой вид смутил его сознание. Истекающая кровью, растерзанная, я олицетворяла собой вечную жертву террора. Сталин и я молча прошли мимо друг друга и заметно ускорили шаг.

Тарковский долго хохотал над моим видением.

— Ну вот, и к нам "гости" пожаловали!

— Но я видела его! — настаивала я.

— Конечно, видела, — смеялся мой режиссер. — Это Бухути Закариадзе, он играет Сталина в "Освобождении".

В перерыве между съемками Тарковский рассказал эпизод из жизни его мамы, которая работала корректором в типографии. Позднее, в фильме "Зеркало", я увидела эту сцену. Меня поразила убийственно точная деталь, олицетворяющая собой образ сталинской эпохи: станок-гильотина, разрезающий отпечатанные листы, и через резак — портрет Сталина.

В конце одной из смен привезли фильм "Андрей Рублев". В маленьком зале на шесть человек я впервые увидела еще не порезанную, обреченную на шестилетнее заключение гениальную картину.

Вряд ли еще какое-либо произведение окажет на меня такое мучительное и прекрасное воздействие, какое оказал "Рублев".

В новелле "Колокол" меня поразили образ отрока-творца, почти ребенка, чувствующего истину. Для меня он стал символом всего творчества Тарковского, верующего в красоту и совершенство. Напрягая усилия огромного коллектива людей, работающих с ним, Тарковский вел их вперед, возводя свой Колокол. Тонкое, одухотворенное лицо актера Николая Бурляева вбирало в себя всю силу и ранимость творящего художника. Образ юноши, колокольных дел мастера, навсегда остался в моей душе, и можно сказать, что творчество Тарковского предопределило мою дальнейшую судьбу, соединив с моим будущим мужем Николаем Бурляевым.

Тогда же после просмотра фильма я призналась Тарков-

скому, что хочу стать кинорежиссером, что желание это давнишнее и оно сильнее меня. Тарковский помрачнел. Я с ужасом ждала приговора и наконец решилась спросить:

— Что, я не сумею?

— Сумеешь, сумеешь, — как-то тяжело ответил Андрей Арсеньевич, — ты все сумеешь. Только сейчас, когда ты актриса, тебя любят, а как только станешь режиссером — будут ненавидеть.

\* \* \*

За окном шел густой мокрый снег.

— Я всем приношу несчастье, — тихо сказал Андрей, — и тебе!

За этими словами была безысходная боль и ответственность за людей, которые верили и шли за тобой и натолкнулись на мрачное непонимание Госкино.

Фильм "Солярис" получил 32 замечания, и вот уже полгода его не выпускали на экран, даже на премьеру. Мне хотелось что-то сказать, возразить, убедить, что главное счастье — это сама работа, но Андрей не дал мне говорить.

— Почему, почему они так меня ненавидят?

Художник и работодатели. Вечен их конфликт. Кинорежиссер, обреченный на кинопроизводство, полностью зависит от работодателей. Не участь долгого лежания фильма "на полке" так волновала Тарковского, а многолетнее ожидание нового дела.

И все-таки премьера состоялась: вначале в малых залах "Мосфильма", а затем в Доме кино. На один из просмотров пришел Сергей Федорович Бондарчук. Очень часто впечатление от фильма усиливается или уменьшается от того, с кем ты находишься рядом во время просмотра. В этот день со мной впервые смотрели фильм Донатас Банионис и мой отец. После первых же моих сцен отец крепко сжал мою руку и тихо произнес:

— Хорошо.

Тарковский, словно проверяя самого себя, вглядывался в мокрые от слез лица Донатаса и Сергея Федоровича. Это был какой-то странный и счастливый для меня день. После просмотра отец обнял Тарковского и поблагодарил за те

чувства, которые вошли в него вместе с "Солярисом". Они шли по длинным мосфильмовским коридорам. Может быть, это наивно и не нужно, но мне всегда хотелось соединить те, чье творчество я любила. Больно от сознания, что всегда находятся люди, несущие ложь, сплетни, плетущие интриги, настраивающие художников друг против друга. Это они "сочувствовали гению Тарковского" и внушали, что все у него "украл Герасимов" и использовал в своих фильмах. Как будто можно украсть душу...

Тарковский был раним и внушаем, многолетние невзгоды усиливали его болезненную подозрительность, на которой ловко играли прилипшие к его судьбе люди.

Но в тот далекий день Андрей был открыт и счастлив одиночувствованием, пониманием, таким редким для него приятием его труда. Мы остановились на лестничной площадке. Отец с тревогой спросил меня:

— Что же ты будешь играть после такой роли? Я не знаю таких ролей.

— А я знаю! — выдохнула я с максимализмом, свойственным двадцатилетней девушке.

Тарковский улыбнулся, и, приняв это как одобрение, я произнесла:

— Вам нужно снимать вместе фильм по роману Достоевского "Униженные и оскорбленные".

Еще не придя в себя от гипноза просмотра "Соляриса", отец закивал головой.

— Да, это было бы прекрасно, прекрасно.

Тарковский улыбнулся и сказал:

— Можно и не по роману, можно снять фильм о самом Достоевском...

\* \* \*

К маю 1971 года фильм "Солярис" был отобран для участия в конкурсном показе Каннского кинофестиваля. Знаменитая набережная французского курорта встретила нашу маленькую делегацию разноголосицей отдыхающей публики и толпами зевак. Тарковский выискивал в толпе интересные типы, радовался всему необычному, яркому. "Посмотрите, как он счастлив!" — неожиданно для всех воскликнул Андрей

Арсеньевич. Его взор — взор истинного художника — выхватил из потока машин хрупкий старый велосипедик и восседающего на нем, как на троне, пятидесятилетнего мужчину с шапкой светлых вьющихся волос. Круглое лицо его обрамляла широченная русая борода, увитая полевыми васильками; он смело лавировал в сплошном потоке машин и во весь голос пел песню.

Наступил конкурсный день. Еще утром журналистам по радио было сообщено, что вечером зрителям будет показан фильм "Солярис" Андрея Тарковского — основного претендента на главный приз фестиваля.

Выйдя из отеля, мы увидели, что огромное число машин и толпы людей затрудняют подъезд к просмотровому залу, и быстро приняли решение пробираться пешком. Неожиданно пролился светлый грибной дождь. Единственный смокинг Андрея и мое вечернее платье оказались под угрозой. Впереди, куда глаза ни кинь, шевелилась толпа. Положение становилось критическим, мы явно опаздывали. Помощь пришла неожиданно со стороны принцессы Монако. Как только ее машина появилась в поле зрения толпы, все бросились к ней, освобождая нам путь. Взявшись за руки, мы припустились бежать под солнечным летним дождем и успели к началу церемонии.

В зале Каннского фестиваля рассаживалась чопорная публика, нас усадили на балконе, откуда просматривался весь зал. Перед началом демонстрации фильма мы встали — Тарковский, Банионис и я. Раздались вежливые жидкие хлопki. Просмотр начался, и вместе с ним начались наши муки. Мы с ужасом прислушивались к дыханию зала: поймут ли, не покажется ли наш фильм чересчур длинным, скучным, ненужным. И действительно, первую часть публика смотрела не очень внимательно. Единственный раз аплодисменты отметили страшный образ бесконечного туннеля дороги будущего. Но со второй части началась магия воздействия картины, и мы все это почувствовали. И снова на экране моя героиня защищает любимого. "Но я становлюсь человеком и чувствую несколько не меньше, чем вы, поверьте, я... я люблю его, я — человек!" Неожиданно раздался смех в зрительном зале, потом хохот пяти или семи человек, шум, возня. У меня оборвалось сердце. Только после показа мы узнали, что груп-

пировка гошистов, проникнув на просмотр советской картины, решила таким образом сорвать показ, и, пока их не вывела полиция, юнцы продолжали бесчинствовать и бесноваться. И все-таки после окончания фильма раздалась дружные овации, и началась основная пытка. Нас окружила плотная толпа журналистов и фотокорреспондентов. "Терпи", — прошептал мне Андрей Арсеньевич. Почти теряя сознание, поддерживаемая Тарковским и Банионисом, я увидела натиск людских волн, едва сдерживаемый полицией. Журналисты дружно кричали: "Смайл! Улыбнись!" — и гоняли нас по лестнице вверх и вниз.

Фильму присудили Специальный приз международного Каннского кинофестиваля, он назывался "Гран при де жюри" — "Большой специальный приз жюри". Мне казалось, что Тарковский будет счастлив одержанной победой, но я ошиблась. Он был удручен, обижен, как ребенок, что фильму дали вторую, а не первую премию, обвинял жюри в явной подтасовке. Доброжелательный бизнесмен объяснял Тарковскому, что так бывает почти всегда на Каннском фестивале: первую премию дают только коммерческому фильму, а вторую получали в свое время Антониони, Феллини... Андрей не хотел слушать объяснений, мучительно переживая эту, как он считал, несправедливость. К концу нашего пребывания во Франции мы узнали, что "Солярис" получил еще приз протестантской и католической церковей, и это немного примирило Тарковского с Каннским фестивалем. В дни фестиваля я видела, как к Андрею Арсеньевичу льнут эмигранты. Его приглашали в частные дома, открыто заявляли, что поддержат его творчество, если он останется во Франции. Тарковский отвечал на эти предложения корректно, никого не обижая, с юмором, тревожно вглядываясь в лица эмигрантов. "Бедные, бедные, — говорил он, — лишит себя всего..." Одна эмигрантка, услышав наш разговор, воскликнула: "Вы не можете себе представить, как за семь лет изменился язык, есть слова, которые мне неизвестны". И заплакала. Позже я спросила Тарковского, что за семь лет могло измениться в русском языке? "Многое, — ответил он, — очень многое. Ведь живой язык вечно дополняется, видоизменяется, нам это незаметно, а люди, вырванные из языковой сферы, это ощущают особенно".

В аэропорту мы немного задержались, чтобы купить духи, запыхавшись, вбежали в салон самолета и увидели красные, возбужденные лица сопровождавших нас в поездке людей. "Они решили, что мы остались", — тихонько смеялся Тарковский. "Как это остались?" — ужаснулась я от такого предположения. "А так, они думают, что я могу остаться. Абсурд... Я не смог бы ни жить, ни работать здесь. Только дома, — и, неожиданно переключившись на полет, Тарковский с ужасом произнес: — Лучше б на телеге везли, честное слово. Человек не летает и не должен этого делать".

\* \* \*

Фильм "Солярис" закупили многие страны. Премьера была и в Италии. Тарковский любил Италию. "Они как наши, — это была высшая оценка итальянцам. — И у них душа нараспашку". В Риме мы пошли на просмотр новой картины Федерико Феллини "Амаркорд". Мы сидели в небольшом полупустом зале, где показывали удивительно земной шедевр Феллини. Тарковский смеялся, иногда восхищенно восклицал или бурно возражал, словно сам создал эту картину и теперь пытается ее подправить. "Вот так никогда не режь кадр", — неожиданно сказал он мне. По этой реплике я поняла, что Тарковский знает о моем ученичестве на режиссерском факультете. "Он режет сам себя", — возмущался Тарковский, вызывая удивленные взгляды итальянских зрителей. Но фильм ему очень понравился. Через день Федерико Феллини пригласил нас к себе в оффис. Он принял Тарковского тепло, по-братски. Весело рассказывал нам о своих новых замыслах, связанных с фильмом "Казанова". "Я смотрел твой фильм, Андрей, не весь, конечно, он очень длинный, но то, что я видел, — это гениально", — сказал Федерико Феллини. "Длинный фильм? — возмущился Тарковский. — А у тебя что — много коротких фильмов? А я смотрел их все до конца!" "Не переживай, я знаю: ты и я, мы — гении! — улыбнулся Феллини. — Вы, русские, вообще гениальный народ. Как вы ухитряетесь снимать свои фильмы? О чем? У вас же ни о чем нельзя снимать! Я бы не снял у вас ни одной своей картины, потому что все мои картины о проститутках". "А почему ты перестал занимать в своих картинах профессиональных акте-

ров?” — поинтересовался Тарковский. ”Дорого, — ответил маэстро, — и потом я не знаю, как у вас, но у нас ”звезды”, заключающие контракт, могут диктовать, что и как снимать режиссеру. И даже сколько должно быть в картине крупных планов”. ”Да, вы, итальянцы, гениальный народ, я бы так не смог”, — парировал Тарковский. ”И я не смог, поэтому и не снимаю актеров. — Феллини протянул Андрею Арсеньевичу кипу фотографий, отобранных для ”Казановы”, — удивительных типажей. — Они ведь у меня даже текст не говорят, — улыбнулся Феллини, — я их прошу считать: раз, два, три, — а потом во время тонировки подкладываю любой текст, какой мне нужно. Трудно сейчас снимать фильмы, — неожиданно сказал он, — денег нет, прокатчики горят на моих фильмах; трудно, брат, но мы с тобой, конечно, гении...”

Вечером Феллини пригласил нас ужинать в ресторан. К нашему столу приблизилась полная шестидесятилетняя женщина. ”Ну что, опять привел гостей, Федерико? — неожиданно фамильярно обратилась она к мастеру. — Ну а сам, что ты будешь есть?” ”Ой, будто ты не знаешь, кашу, конечно, мою кашу”, — ответил Феллини. ”Так я и думала”, — произнесла женщина и царственно удалилась. ”Когда-то в юности я был так беден, что у меня часто не хватало денег расплатиться даже за обед, — рассказал нам Феллини, — и Тереза кормила меня; с тех пор я стал известным режиссером, а она владелицей одного из лучших ресторанов в Риме, но мы по-прежнему играем в эту игру: я — нищий Федерико, а она — моя благодетельница”.

”Отличный, добрый, умный мужик, — отозвался Тарковский о Феллини, когда мы с ним попрощались, — и картины у него такие же, как и он сам”.

\* \* \*

Остался! Остался там, на чужой земле! Разумом понимаю: доведен до отчаяния. Годы на пробивание картин, годы бескартинья, неустроенность быта, но это не главное... Разум понимает, пытается дать оценку происшедшему, но сердце не приемлет, отказывается смириться.

Вновь и вновь в памяти встают его слова, сказанные в самолете по возвращении с Каннского фестиваля:

— Я могу работать только в России, дома. Там я никому не нужен, я нужен здесь... дома.

Неожиданно, вспомнив о маленьком сыне Андрюше, он заплакал. Всей своей сутью Тарковский был соединен с понятиями Родина, дом, сын.

Нет, это было не предательство, это было насилие над собой, граничащее с самоубийством. Кто подвел его к этой роковой черте, будет со временем ясно, ибо нет ничего тайного, что не стало бы явным.

Когда Тарковские, Андрей Арсеньевич и Лариса Павловна, дали интервью и сообщили корреспондентам о решении остаться в Италии, было горько и непереносимо сознавать, что все творчество Тарковского, все фильмы, которые он создал, получают табу показа на Родине. И ведь так оно и было. Со всех афиш был изгнан Тарковский-"невозвращенец". Даже в концертных программах было не рекомендовано говорить о его творчестве и показывать фрагменты из его фильмов. Как я боялась в эти дни, что отнимут мои фрагменты из "Соляриса". Ведь все, что мы делали в кино, нам не принадлежит. Режиссер не имеет авторского права на свой фильм, а актер не имеет прав на свое изображение.

\* \* \*

А время отсчитывало уже не годы, а дни жизни Андрея Арсеньевича.

В феврале 1986 года я была на фестивале детских фильмов в маленьком французском городе Корбей-Эссон. Несколько часов в ожидании автобуса мы провели в Париже. Еще в Москве я узнала о болезни Андрея, и, как часто бывает, слухи принимали самые невероятные формы. С детства воспитанная в актерской семье, я получила отвращение к сплетням и слухам, которые разрывали семьи, хоронили живых людей.

С пристрастием выспрашиваю у работника нашего посольства подробности о болезни Тарковского. Получаю ответы куцые, холодные и безоговорочно неприемлющие саму личность Андрея Арсеньевича.

— Да, болен...кажется, рак, а может быть, ничего нет, реклама... Судя по газетам, сейчас он здесь в парижском онкологическом центре, на обследовании.



В мыслях проносится — здесь, рядом, болен!

— Мне нужно повидать Андрея Арсеньевича... Можно мне в этом помочь?

Получаю резкий ответ:

— Этого еще не хватало... Конечно, нельзя!

И видя мою решительность, действует с другой стороны, во все стараясь внести ясность:

— Дочь Бондарчука у Тарковского... Да вы представить себе не можете, какую здесь грязь льют на вашего отца после Каннского фестиваля. Будто ваш батюшка повлиял на решение жюри, и Тарковскому дали вторую, а не первую премию.

Что мне было ответить этому товарищу? Что между крупными художниками бывают и разногласия? Что этим пользуются, пытаясь вбить клин и даже уничтожить творцов, чтобы не выставлялись учителями человечества, чтобы были как все. Невежды копались в интимных письмах Пушкина, чтобы очернить, оклеветать, подвести под пулю. Пытались сделать достоянием толпы подробности личной жизни Гоголя, Чайковского, Достоевского. Лишь бы удалось скинуть с духовного пьедестала. Лишь бы разрушить мощные живительные лучи искусства. Не объединить крупные души в духовном строительстве, а растоптать, разорвать их связи, а еще лучше уничтожить, чтобы спокойно жилось посредственности.

Стараюсь, как могу, сдержанно объяснить:

— Вы прекрасно знаете, что повлиять на решения жюри крупного международного фестиваля, каким является Каннский, никому нельзя. Общеизвестен факт, что решения принимаются задолго до начала этих фестивалей.

Мне казалось, что я попала в цель, он, конечно, знает, улыбается, кивает.

— Вы мне поможете?

— Нет. Или вы тоже хотите остаться? И вы?..

Он не договорил, увидев мою реакцию. Я попросила только об одном: показать мне онкологический центр, где находится больной. И вот серенький, неприглядный день. Пригород Парижа с похожими, как и во всем мире, казарменными коробками новостроек.

Боже! Как архитекторы беспощадны к смертельно больным людям! Как все эти центры — и у нас, и у них — похожи! Панно из мозаик, на которых изображен облучающий рент-

геном аппарат. Апофиоз механической цивилизации. Вместо того чтобы облегчить душу страдающего, его расчленяют на запчасти. Словно механизм.

В отеле маленького городка плакала навзрыд. Почему у нас всю жизнь "нельзя!". Нельзя говорить правду — подрыв дела социализма. Нельзя работать за границей — предательство. Нельзя говорить о душе — пропаганда религии. Нельзя навестить умирающего друга...

Последнее свидание с Андреем Арсеньевичем через экран. Хроникальные кадры работы над "Жертвоприношением". С экрана улыбается своим актерам Андрей. Ничуть не постаревший, как всегда деятельный, подтянутый. Только без его характерной жесткости в лице и интонациях голоса. Словно что-то нашедший в себе самом и утвердившийся в каком-то ему одному ведомом знании...

Тарковский верил в жизнь и верил в ее возможное продолжение там, по ту сторону бытия. Его последний фильм не только духовное завещание сыну, но и всем нам...

Изменить мир, спасти его от саморазрушения можно, только изменив самого себя. Себя принести на алтарь служения людям.

И снова — "Солярис". Мерное колыхание трав в сонной реке, музыка Баха и из темноты фамилии людей, которые ушли с земли... Владислав Дворжецкий, Анатолий Солоницын, Андрей Тарковский.

Не уберегли, как будто много у нас Тарковских, Шукшиных...

Что объединяет творчество великих художников? Любовь к людям и к истине. Любовь, заставляющая говорить правду и только правду, любовь, верующая и созидательная в своей вере.

Как пророчество звучат слова Криса Кельвина, слова автора фильма — Андрея Тарковского:

— Любить можно только то, что можно потерять... Родину... Женщину... А не пора ли тебе возвращаться домой? А? Крис...

Домой, дом... Дом как материализация самого родного, заветного, истинного возникает на островке в космическом разуме Соляриса.

Дом как символ проходит по всем картинам Тарковского и ведет к его "Жертвоприношению" – фильму-завещанию, фильму-пророчеству, фильму, который мог быть сделан только Тарковским.

И вера! Всемогушая, глубокая вера в спасение человечества, через отречение от всего того, что любишь больше жизни.

А теперь пребывает сии три  
Вера, Надежда, Любовь,  
но Любовь из них больше.

1988

## КИНО И ЖИВОПИСЬ

Каждый раз, когда Андрей приходил к нам домой, я выкладывал перед ним гору книг — монографий о художниках. В то время после многолетнего скитания по снятым комнатам мы наконец переехали в собственную квартиру. Мебели почти не было. Книги стояли стопками на полу и на полках, собственноручно мною сколоченных из подрамников и досок, найденных во дворе. На стенах — мои же работы. Денег не было, и поэтому каждая монография ценилась очень высоко. Купить новый томик издательства "Скира" было большим счастьем, а если случалось приобрести монографию Сальвадора Дали или Рене Магритта, то это становилось известным всему нашему кругу. Каждая новая книга тщательно рассматривалась, а затем репродукции из них поочередно закрывались листом бумаги с полуторасантиметровым отверстием посредине, и художник отгадывался "по мазку". В эту игру очень любил играть Андрей.

Он когда-то учился в художественной школе, той, что была в пятидесятые годы в Большом Чудовом переулке, где позднее у тех же педагогов учился и я. Профессию живописца Тарковский считал счастливой, потому что только в ней художник одиночно делает свое произведение в мастерской, не связан с киностудией, издательством или концертным залом.

Интерес Андрея к живописи был достаточно широк, хотя и не беспределен. Это и русская икона, и Джузеппе Арчимбольдо, и Жорж де Латур — вплоть до сюрреалистов и карикатур Сола Стейнберга. Предпочтение отдавалось классическим традициям перед романтическими. В современном искусст-



Портрет А. Тарковского. Работа М. Ромадина

ве любил тех художников, которые в своем творчестве как бы ведут диалог со старыми мастерами: Сальвадор Дали, Рене Магритт, Генри Мур, Джакометти.

И все-таки, несмотря на то что Тарковский очень заинте-

ресованно рассматривал живопись, хорошо ее знал, влияние ее испытал только косвенное. Он опасался проводить параллели между видами искусств, старался обособить язык кино, не признавал вторичность этого языка ни перед литературой, ни перед живописью. Никогда не считал кинематограф синтезом других видов искусств. Он очень не любил термин "поэтическое кино", к которому критики относили его ранние фильмы.

Здесь кроется основное отличие и противопоставление его эстетики кинематографу Пазолини и Феллини. Пазолини возводит язык кино к литературе, к письменности с ее синтаксисом, семиотикой и т.д. Еще более неприемлем для Тарковского был метод Феллини, где кадр выстраивается наподобие живописной картины. Что получится, если вместо персонажа, написанного художником на холсте, мы видим живого актера? Это суррогат живописи, "живые картины".

Когда мы с Тарковским и оператором Юсовым только приступили к работе над "Солярисом", нам удалось посмотреть фильм "Космическая одиссея" Стэнли Кубрика. Захотелось сделать что-то прямо противоположное. Ведь каждый кадр "Одиссеи" — это иллюстрация из научно-технического журнала, то есть то же изобразительное искусство, перенесенное в кино, да к тому же не лучшего качества.

Тарковский находил не прямые, а более отдаленные связи живописи и кино.

Для фильма "Солярис" он предложил создать атмосферу, подобную той, что мы видим в картине художника раннего итальянского Возрождения Витторе Карпаччо. На картине — набережная Венеции, корабли. На переднем плане — много людей. Но самое главное то, что все персонажи погружены как бы внутрь себя, не смотрят ни друг на друга, ни на пейзаж, никак не взаимодействуют с окружающим миром. Возникает странная "метафизическая" атмосфера инкоммуникабельности. В фильме для создания ее эквивалента используется прием "остранения". Вот эпизод прощания космонавта с Землей. Садовый столик, за ним сидит космонавт (актер Донатас Банионис). Идет дождь. Он льет по столу, по чашкам с чаем, по лицу космонавта. Тот не должен реагировать на дождь, для создания атмосферы ирреальности должен находиться как бы в другом измерении. Но Банионис невольно

поежился под дождем. "Загублен кадр. Как жаль!" — сказал Андрей. Это только один небольшой пример воздействия живописи на киноязык Тарковского. Образ, рожденный в живописи, должен был претерпевать сильные метаморфозы, прежде чем стать образом фильма.

Работе над фильмом нам помогали, во-первых, несколько лет дружбы, почти ежедневного общения. Мы понимали друг друга с полуслова, нам не нужно было тратить время на долгие объяснения. Жаль, что в дальнейшем наши дороги разошлись. Во-вторых, нас объединяла нелюбовь к научной фантастике как к жанру. Андрей был полон идей, мечтал поставить фильм о дезертирах или сделать киноверсию "Подростка" Достоевского. "А представляешь, как хорошо было бы снять в кино все слухи и анекдоты о Сталине? Представляешь, какой возник бы образ тирана?" — говорил он. Но его походы в Госкино с многочисленными предложениями не получили никакой поддержки. Поэтому все наши представления о будущих фильмах вылились в разговоры в пустой московской квартире. Как жаль, что не было магнитофона, чтобы записать планы будущих, так никогда и не снятых фильмов с удивительными находками, с подробностями мизансцен. Сохранилось только несколько любительских фотографий той поры.

Идеи Тарковского отклонялись Госкино одна за другой, и только к фантастике отношение было иное — как к не очень серьезному жанру, рассчитанному на юношество. Вот это можно было доверить и Тарковскому!

У Андрея была и вторая причина выбора "Соляриса" для экранизации: это тема ностальгии, которая присутствует в романе. Вся наша работа над фильмом превратилась в борьбу с жанром, была попыткой заземлить роман. Тарковский написал новый режиссерский сценарий, где действие на две трети происходит на Земле, где космическое путешествие — только эпизод фильма. Эта идея вызвала резкое сопротивление Станислава Лема. Был выбор: бросить картину вообще или согласиться с основной канвой романа.

Тогда я предложил перенести атмосферу Земли в Космос, создать космическую станцию как знакомую московскую квартиру: квадратные комнаты, книжные шкафы. Вместо иллюминаторов — окна с форточками, за форточками — со-

сульки. Эта идея была неприемлема для Тарковского и Юсова. Они опасались комического эффекта, который мог бы возникнуть в этом случае. Какой-то отголосок этой идеи, правда, сохранился в объекте "Библиотека", воспроизводящем земное жилище.



А. Тарковский и М. Ромадин

Тема ностальгии всегда интересовала Андрея, она присутствует почти во всех его фильмах, у него и фильм есть с таким названием. В одном случае — это тоска по дому, в другом — по Родине, в "Солярисе" — ностальгия по земной цивилизации вообще.

В романе Лема герои прилетают на планету Солярис, которая есть не что иное, как огромное живое существо — Океан. Океан сам ищет контакта с прилетевшими космонав-



тами. Для этой цели он материализует их подсознание, воспроизводит двойники — фантомы их снов, грехов, бредовых идей.

Для создания обстановки ностальгии по Земле у Тарковского возникает идея материализации Океаном также и объектов земной культуры. Длинный, бездушный, железный коридор на станции, в глубине появляется фигура Святого Себастьяна с картины Антонелло да Мессина, на заднем плане на балконах развешаны ковры, как в картине. Летят стрелы — образ разрушается. К моему сожалению, Андрей сам в дальнейшем отказался от этого эпизода, цитирующего живопись, поскольку он противоречит основной концепции его киноязыка. Язык "живой картины" для него неприемлем. Но видя, что без живописи тут не обойтись, он снимает эпизод в библиотеке с картиной Питера Брейгеля Старшего "Охотники на снегу", как реально находящейся на станции. Эпизод, полный тоски по Земле, очень красивый, лежащий в рамках его эстетики.

В каждом фильме Тарковского обязательно присутствует собственно живопись, которая как бы в концентрированном виде выражает идею всего фильма. В "Ивановом детстве" — это "Апокалипсис" Дюрера, в "Андрее Рублеве" — иконы Рублева, в "Солярисе" — картина Брейгеля, в "Ностальгии" — Мадонна Пьеро делла Франческо. В последнем его фильме "Жертвоприношение" — картина Леонардо и русские иконы.

Так образ фильма, во многом навеянный живописью и затем преобразенный в язык кино, возвращается на экран в своем первоизданном виде — в виде живописной картины.

## ФИЛОСОФ КИНЕМАТОГРАФА\*

С моей точки зрения, Тарковский – философ кинематографа. В фильмах он выражал свои идеи, свою философию, ставил свои проблемы и пытался их разрешить. Он был не из говорливых, он мало декларировал, считая это за пошлость. Для него искусство было вещью очень интимной. Тарковский не конструировал, а выращивал, не объяснял, а исследовал. Он был одним из тех художников, которые пытаются выразить средствами кино то, что нельзя сформулировать словом. Это – чистый кинематограф.

Тарковский вырос в Замоскворечье, я тоже из Замоскворечья. Пятидесятые годы. Он старшеклассник, я в те годы уже был актером ТЮЗа. В Москве появились "стиляги", и я как раз сыграл первого "стилягу". Тогда впервые возникла эта самая "не такая" молодежь, молодежь несерьийная. Вот Андрей и принадлежал к этой несерьийной молодежи. Какой-то вот "не такой" с общепринятой точки зрения. Замоскворечье его помнит, мне рассказывали об этом ребята, девчата, которые его знали в том обличье.

Замоскворечье, Щипок и вся его жизнь... Очень важно понять, каким он был человеком. Вот таким парнем 50-х годов, воспринятый с недоверием, как и многие из тех, кого мы сейчас воспринимаем с недоверием. Посмотрите-ка, что из таких ребят получается. То, что они несут, – это серьезно, это позиционно, это самостоятельно. Тарковский нес в себе свое время, он его выражал в своих пристрастиях, в своей любви и в своем отрицании.

\* Выступление на вечере памяти Тарковского в ЦДРИ 24 октября 1987 года. – *Прим. сост.*

Он был человеком нервным, страшно моторным, деловым.

Вот как произошло мое рабочее столкновение с Тарковским — и началось, и кончилось столкновением...

О роли скомороха в "Андрее Рублеве" мне рассказал Кончаловский, как это Андрон умеет: "Гениальный сценарий, гениальная роль, все гениально..." Прочитал роль, действительно блестящая, что первая, что вторая сцена. Тогда я как раз готовился снимать картину "Айболит-66" и был очень занят. Но роль была сравнительно небольшая, время мы договорились найти. И вот приглашает меня ассистентка на репетицию с балетмейстером. Я говорю: "Не пойду". Проходит какое-то время — опять: "На репетицию с балетмейстером". Я говорю: "Не пойду". Встречаю в коридоре студии Андрея: "Ты что, не хочешь играть роль?" По привычке грызет палец. Я говорю: "Почему, очень хочу!" "Тогда почему не идешь к балетмейстеру?" Отвечаю: "Понимаешь, меня три года учили танцу, у меня по танцу пятерка. Не может никакой скоморох танцевать лучше меня. К тому же не может балетмейстер знать, как танцует скоморох. Четыре-пять рисунков скомороха с бубном, с козой, с медведем я видел тоже. Зачем мне какой-то танец? Буду кривляться, вот тебе и танец!" "Логично, — говорит Андрей. — Отменим". Отменили мы так балетмейстера. Тогда возник вопрос, что петь, под какую мелодию, какие слова. Я потихоньку стал уговаривать композитора Вячеслава Овчинникова не писать мне музыку. Он спросил: "Ты думаешь, я плохо это сделаю? — Он был тогда молодой, взволнованный, сиял голубыми глазами. — Я плохо сделаю?" — "Да нет, как таковых, таких песен. Давай я что-нибудь провою и как-нибудь убедим Андрея". (А убедить Андрея было очень трудно.) Овчинников согласился: "Давай, а я потом сделаю из этого тему".

Стали думать, где взять слова, какого поэта пригласить. Но Андрей ни в коем случае не захотел, чтобы слова писал поэт. Нашли инженера, у которого было хобби — скоморошья вирши. Стали мы с ним обсуждать песню, которая по содержанию достаточно хорошо описана в сценарии. Инженер показывает мне скоморошья стихи, и я тоже увлекаюсь фольклором. Вижу, что это — стилизация, подделка. Я спрашиваю, а где же подлинники? А подлинников нет, и достать их негде.

Пошел я тогда в "Ленинку". С дикими трудностями получил тоненькую голубую папочку с огромным черным номером. Заперли меня в комнате, и стал я читать скоморошьи вирши. Многие я запомнил наизусть, но ни одной строчки вслух, на людях, прочесть не смог бы. Это голый мат! Не смешной, не остроумный. Я расстроился... А потом понял — ну и зритель тогда был, ведь иначе не проймешь! Я обратил внимание на стихосложение. Сколько рифм — прямая, обратная, изначальная, срединная, проза в середине стиха. Любой поэт — искатель формы — может позавидовать. Примчался я к Андрею, говорю: "Сплошной мат!" Он говорит: "Рассказывай!" Я ему изложил все, что помнил. Он даже не засмеялся, говорит: "Тяжело!" Спрашиваю, что будем делать. "Будем материться". — "Как это — будем материться, ведь все-таки с экрана. Бывает, что не любят люди". Андрей отвечает: "Не твоя забота, что-нибудь придумаем".

И вот начались съемки, они были трудные, но настоящие, творческие. Вот такой эпизод. Все было готово к нашей съемке, но оператор В. И. Юсов посмотрел в глазок кинокамеры и увидел, что поле, которое виднелось через окошечко сарая, недостаточно темное, сероватое. Я тороплюсь, говорю: "Давайте снимать!" Юсов: "Подожди, сейчас поле сделаем почернее..." "Как, ты поле сделаешь почернее?!" — "Угу". 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.

Какая логика есть в этом нашем кино?! Картина делалась в труднейших условиях, стояла она, конечно, дороже отпущенных на нее денег... Но как работали люди... Уникальный директор, Т. Г. Огородникова, женщина с большими глазами, влюбленная в картину... И уж крутит бумагами и так и этак, только чтобы картина была снята... А вся группа? Все заряжены... И я приехал и погрузился в эту атмосферу.

Идет первый разговор с Андреем. Андрей отвел меня в сторону. Я подумал: "Боже мой, он со мной, как с ребенком, разговаривает..." Я когда с детьми работаю, чтобы дети внимательно слушали, говорю с ними "тайно". Так и он. Я — весь

внимание, но не отказываю себе в удовольствии наблюдать Андрея. Он мне говорит: "Понимаешь, скоморохи — это первая интеллигенция". А я подумал, что скоморохи снимались с места часто из-за голода, а часто из-за лени. И что это вполне интеллигентская мысль, что можно добывать пропитание не только мотыгой, но и по-другому... Мне было трудно понять, что Андрей вкладывает в понятие "первая интеллигенция". Как человек, скептически настроенный ко всему, что со мной происходит, я все, как говорится, должен попробовать за зуб.

Я сказал Андрею:

— А вот что у тебя написано в сценарии — "Посмотрел Рублев на скомороха, а скоморох на Рублева, искра пробежала между ними, и они что-то поняли..."

Андрей почувствовал подвох и рассердился:

— В чем дело, говори прямо.

— Я скоморох?

— Скоморох.

— Рублев — монах?

— Монах.

— А церковь-то скоморохов не принимала?

— Не принимала.

— У них были взаимоотношения примерно как между милиционером и уголовником. Представляешь, что ты написал? Посмотрел уголовник на милиционера, а милиционер на уголовника, и что-то такое почувствовали.

Андрей расхохотался. Я продолжаю:

— Понимаешь, я вообще боюсь, что на меня монах смотрит — может быть, "стукнуть" хочет. Я ведь всю жизнь думать буду, что это он именно и "стукнул".

Андрей говорит:

— Замечательно, так и будем снимать, замечательно.

Я договорился с инженером, что буду настоящим скоморохом, что так называемая музыка и слова и танец будут моими. Написал я слова, показали мы с инженером их Андрею, ему в общем понравилось. Но вот как режиссер поступил с матом при озвучании: там, где матерное слово, то коза заблеяла, то люди засмеялись, и слух зрителя не был оскорблен. Андрей придумал что-то вроде многоточия вместо нецензурного слова. Это было одним из технических решений, которое он сделал на ходу, но чрезвычайно интересно.

Я об этом рассказываю, чтобы было понятно, что Тарковский не был режиссером-догматиком, который что-то сначала придумывал, а потом точно переносил на экран. Нет, он мыслил и работал творчески...

Начались съемки. Я жду, что сейчас начнется работа со мной, что сейчас мы будем обсуждать, как это лучше сыграть, как спеть. Ничего подобного. Прибегают, кричат: "Девочку нашли — мадонна!" Ставят и переставляют эту девочку. Стоит мальчик с яйцом в руке. Тарковский ему: "Повернись к стене!" Я не выдержал: "Почему ему надо повернуться к стене?!"

Состоялась съемка. Сняли и первый, и второй, и третий дубли. Физически работа была сложной. В. И. Юсов, обаятельно улыбаясь, говорил: "У нас широкий экран. Ты должен прыгать из нижнего края кадра, пролетать по верху и уходить в другой нижний край". А прыгать после всех дивертисментов было трудно, сил не хватало. Была еще сложность с козой, которая уже на репетиции поняла, зачем я ее ловлю. Потом она уже не хотела ко мне идти. Итак, сняли три дубля, тут я что-то сознание потерял. Но обговариваем с Андреем, что не получилось, хотим четвертый дубль снимать. Тогда Юсов убирает камеру, говорит: "Завтра будем снимать, если нужно. Я не убийца..."

На съемки второго эпизода я приехал со съемок своего фильма. Массовка уже стояла. Тут я узнаю, что сцена изменена. Раньше в сценарии был замечательный эпизод. Скоморох, у которого отрезали язык, который двадцать лет просидел в яме, защищал ребенка, рожденного от татарина. Человек так пострадал, такое перенес, но у него хватает доброты и душевной широты, чтобы защитить дитя: "От русской рожден — значит, русский!"

Но Андрею понравилась моя идея, что скоморох всю жизнь думал, что это именно Рублев выдал его сотнику. И я увидел новый текст — скоморох с топором бросается на Рублева, желая ему отомстить. Я кричу: "Андрей, что ты сделал?! Как же это не по-русски — двадцать лет носить месть в душе". И тут я в первый раз услышал, как Андрей кричит. Он меня понес, как говорится, по кочкам: "Ты мне один раз голову повернул, второй раз не повернешь!" Я понял, что он твердо стоит на своей позиции, что его не переубедишь. Тогда я ска-







зал: "Андрей, а может, возьмем хотя бы что-нибудь из той сцены? Например, я взял топор, а вижу — зла нет".

Это был очень хороший момент в моей жизни... Такой большой художник, Тарковский, всегда точно знающий, что он хочет... Но ему и чужая мысль была важна, он к ней относился бережно, со вниманием, верил в нее, так как был весьма романтичен как человек, был в чем-то большим ребенком.

Тарковский мыслил в кинематографе как исследователь и экспериментатор. Он подошел к кинематографу как к способу исследования мира на уровне своих ощущений и очень честных мыслей.

Через все свои картины, в которых он обрел голос сначала драматический, а потом и трагическую интонацию, он пронес то, что он выразил словом "ностальгия". Эта ностальгия обращена не к прошлому. Мне кажется, что творчество Тарковского полно тоски по будущему, которому он как художник, интересующийся историей, находил корни. Не случайно, что он делал фильмы о будущем, а не научную фантастику. Он интересовался будущим, глобальным движением времени и ощущением себя в этом движении...

ДВАЖДЫ МОСКВА\*

*(Две встречи с Андреем Тарковским)*

I

И вот я на московских улицах. . . Мелькают плащи, пальто, кепи, шапки, шляпы. . . Прически. . . Передо мной расстилаются московские тротуары. Идет тысяча девятьсот шестьдесят четвертый год, но мысли мои далеко в прошлом. Память услужливо возвращает тридцатые годы — годы моего детства. Я шагаю вместе с рабочими, спешащими на трамвай, мелькают женщины, они спешат в магазины. Жизнь идет своим чередом — всё уже кем-то перекроено и починено, и видна печаль в этой перекройке; печальны и блеклы тона, как во много раз перестиранной одежде.

Воскресный день. Глаза уже привычны ко многому. Уже не замечаешь, кто во что одет, примелькались местные достопримечательности. Я гуляю не спеша по Кремлю, мне попадаются прохожие. Многие с детьми.

По их лицам, улыбающимся и радостным, видно, что они рады выходному дню. Есть лица грустные, есть счастливые, полные доброжелательности, в общем, нормальные человеческие лица.

Вечером же пешеходы идут не спеша по совершенно пустынным улицам. Мне встречается молодой человек, довольно сносно говорящий по-английски; оказывается, он хочет купить у меня что-нибудь — плащ, часы, рубашки. А наутро меня ждет общение с бойкими переводчиками и разные ме-

\* Фрагмент из кн.: "Шёман о кино". Стокгольм, 1984. — *Прим. сост.*

роприятия по заранее намеченной программе. Где он, тот единственный русский, которому я мог бы сказать все прямо и откровенно? И вот я уже трачу драгоценное время на новоиспеченного "покупателя" моих вещей: на что же ты рассчитываешь, мечтая о США, мой друг! И слышу в ответ: "У вас такой прекрасный капиталистический дух!"

Потом я оказываюсь на темной площади. Миллионный город приобретает черты лунного ландшафта. Люди отдыхают, каждый в своем кратере. Но вот слышатся голоса. Это художники окликают друг друга. Здесь господствует счастье, легкое опьянение. . .

И вот я уже среди писателей — это, конечно же, Союз писателей! Покрасневшие глаза, влажные губы — теснота такая, что кажется, стены прогибаются. Но вход сюда тщательно охраняет вахтер. И у меня возникает ассоциация с ленинской мечтой о бесклассовом обществе: чтобы быть причастным ко всему этому, ты должен и в этом обществе быть его *членом*.

. . . Пропеллеры в самолете гудят всеми своими децибелами. Что толку от беруш? Мы сидим совсем рядом с моторами и держим курс на Ташкент. И вдруг совершаем буквально прыжок в Самарканде! Но пребывание в этом сказочном городе ограничивается бараниной на гриле, голубыми развалинами и похоронной процессией. Покойника, по местному обычаю обернутого во все ярко-красное, несут на своих плечах его друзья.

Мой товарищ по путешествию — оператор Гуннар Фишер. Свою огромную кинокамеру он оставил дома, и здесь у него только фотоаппарат. Посмотри! Вот выходит человек с очень знакомым лицом болезненного вида. Его поддерживает под руку женщина. Он уже намеревается выйти на трап самолета. Я подгоняю Гуннара, во мне уже проснулся режиссер. Снимай его, снимай скорее! Но у Гуннара сильно чувство такта. И он позволяет Дмитрию Шостаковичу покинуть борт самолета в Самарканде, не сфотографировав его. Мне тогда показалось, что Шостаковичу осталось очень мало из отпущенных лет, но судьба распорядилась по-иному, дав ему возможность создать Четырнадцатую симфонию, прежде чем он поставил последнюю точку.

На своем опыте я хорошо знаю, что все путешествия,

состоящие обычно из сплошных фрагментов, выглядят почти всегда одинаково. Удивительная эта штука — человеческая память! Я часто вспоминаю одну леди из Бостона, которая праздновала свою свадьбу в далеком 1890 году в Швеции: ее везли в карете, запряженной лошадьми, и она вспоминала, что они "все время поднимались вверх, все время вверх!". Это как в учебнике иностранного языка для начинающих — запоминаешь прежде всего самые простые слова: "дом", "улица", "парк". Любой лауреат Нобелевской премии помнит обычно процедуру награждения и долгую автомобильную поездку, и дворцовый парк, и старый театр с королевской ложей. . . Но немногие помнят, как называлось это место. В лучшем случае запомнят, что гостиница именовалась "Гранд-отель" и находилась у самой "воды"...

Конечно же, я забыл сказать, что в Москве уже всю господствовала весна. Свежая, холодная, с яркими солнечными лучами. И по гравиевой дорожке прохаживаемся мы с Андреем Тарковским, которому было тогда тридцать два года.

И единственный фильм, который он успел сделать к тому времени, — это "Иваново детство".

## II

Вокруг вода. . . И человеческая фигура пробирается сквозь болото. . . Ночь. . . И вдруг небо ярко высветилось: война, кругом взрывы. Мальчику тринадцать или пятнадцать лет, но лицо как у взрослого, много повидавшего на своем веку. Фильм этот не имеет продолжения: у Ивана есть детство, но юности нет. Когда Берлин падет, мальчика не будет.

Это фильм об одиночестве? Ведь мальчик раздавлен не войной. У него достаточно сил и выдержки, чтобы противостоять ей. Чтобы быть с людьми, он ползет через развалины. Солдаты заменяют ему отца. Мать пока что только в мечтах\*. Символические картины: глубина колодца, лошади, яблоки, которые катятся перед камерой. Помню, как я был поражен

\* Шёман путает сны-воспоминания с мечтами героя. — *Прим. сост.*

эстетизмом этих образов-отступлений на фоне грязной, темной, беспросветной военной действительности. Но все эти образы, олицетворяющие в фильме мечту, глубоко проблематичны.

Мой советский переводчик родом из Латвии. На верхней губе след операции. . . Владеет несколькими языками. Знаком с мировой культурой. Но что он думает о Советском Союзе, я не знаю: такая элегантная вещь в себе. Очень разбирающийся в своем деле человек.

И к тому же со своими собственными "киношными" связями!

Я поведал ему о своей большой любви к "Иванову детству".

— Вот как? А хотите встретиться с режиссером?

И началось нечто таинственное!

Мы отправляемся в какое-то московское кафе. Оно располагается почему-то на улице. Это что-то вроде "дорожек с гравием, на которых стоит садовая мебель", но я не знаю, что это за место и как называется улица.

Начинаю свой разговор с образа мальчика.

— Скажи ему, пожалуйста, что этот мальчик просто бесподобен! — обращаюсь я к переводчику.

Он повинуется.

— Спроси его, он написал сценарий до того, как нашел этого мальчика на роль Ивана?

Тарковский качает головой:

— Нет, мальчик появился раньше сценария.

Переводчик делает по моей просьбе еще одно небольшое уточнение:

— Тарковский говорит, что он никогда в жизни не начал бы работу над "Ивановым детством", если бы не имел определенной кандидатуры на эту роль.

Стоп! Да, я вспомнил! Никогда не пиши роли прежде, чем ты не найдешь подходящей кандидатуры на эту роль.

Я представил себя за моей камерой на съемках. У меня в этой области уже довольно большой опыт. И к тому же я написал книгу об Ингмаре Бергмане. И тут же пошли приветствия. Тарковский видел его фильм "Как в зеркале" и просил меня передать Бергману, какое сильное впечатление он на него произвел. Это будет несложно, говорю я, ведь этот

фильм и меня очень сильно захватил. Нечто пронзительное, всепроникающее. До самого сердца. . .

И тут я задумался. . . Давно известно, что каждый человек по-своему талантлив. У одного моего друга-гимназиста был редкий дар музыканта. Вскоре он начал писать стихи — и тут преуспел. Потом он несколько лет потратил на поиски своего "я". Он никак не мог решить, чему отдать предпочтение: поэзии или музыке. Но судьба распорядилась по-своему. Мой друг умер в 24 года, так и не успев ничего сделать.

Я понял, что с Тарковским меня связывало не только "Иваново детство", а и способы выражения своего "я". Тарковский напомнил мне этого товарища по гимназии, и я увидел в нем своего рано ушедшего друга. У них была одна и та же аура чувствительности и гениальности. У них была одна и та же своего рода предопределенность, или, лучше сказать, заданность. Оба они были "не от мира сего".

— Спроси Тарковского о его ближайших планах.

Переводчик улыбается: ему, видимо, интересно узнать, насколько я силен в русской истории. Наши великие иконописцы? Известны они в Швеции?

— Андрей Рублев?

— Андрей Рублев!

— Величайший из всех художников. . .

— Средние века?

— Андрей Тарковский хочет снять фильм о Рублеве.

Тарковский выжидает с большим нетерпением. Ему хочется знать, что я скажу. Заинтересовался ли я темой?

— "Рождение гения", — объясняет переводчик.

— Да?

— Да, фильм будет именно об этом! Фильм об Андрее Рублеве.

У меня, вероятно, был удивленный вид. Неужели советское государство пойдет на то, чтобы выделить средства на фильм о религиозном художнике? К тому же это будет повествование о том, кто принадлежит к избранным. Думаю, все это одни мечтания.

Но я вижу лица переводчика и Тарковского. Они настроены оптимистически.

Проблемы остаются, конечно. Путь к их осуществлению не близок. . . Но первые этапы уже пройдены. Государствен-

ные комиссии рассматривали эскизы, сценарий, высказали свои суждения. Тарковский перерабатывает сейчас сценарий второй или третий раз. Как он работает? Откуда черпает он свою стойкость? На это уходят годы жизни.

— Бергману на создание фильма требуется год. Иногда два!

Андрей Тарковский улыбается:

— У него другие условия работы.

Переводчик оставляет нас. Я пытаюсь использовать свой запас английских и французских слов: "иес", "пуркуа". Тарковский останавливает такси. Машина тормозит у музея. Очередь. Мы каким-то образом избегаем ее. И вот мы уже в залах музея. На стенах картины из жизни трудящихся масс. Социалистический реализм во всей своей помпезности! Посетители неторопливо ходят вокруг. Я застываю озираясь. Тарковский нетерпеливо меня дергает:

— . . . не это, не это!

Он машет рукой: это не то!

Мы быстро проходим несколько залов. Наконец останавливаемся. Две небольшие комнаты, где разместились выставка. Редкие посетители. Никаких экскурсоводов. Тарковский идет прямо к цели.

Легкий жест, мягкий или нежный:

— . . . плиз!

И вот я стою здесь, гражданин шведской национальности, ничего не знающий о русской иконописи! Тарковский, наверное, думает: я не могу ему позволить остаться в неведении. Я должен показать ему то, что давно занимает мои мысли и чувства и что такое моя работа, которой я посвятил годы. Он отходит в сторону. С Рублевым надо быть наедине, ибо тут всякие объяснения излишни.

Долго стоял я у рублевской "Троицы". Через несколько лет я вновь увидел ее уже в Стокгольме в кинотеатре "Скандиа" — это была финальная картина в фильме Страшного суда, именуемого Жизненной Драмой Андрея Рублева.

### III

Некоторые чувства таковы, что избавиться от них можно лишь тогда, когда выразишь себя в чем-то. У моего перевод-

чика, помнится, был тогда весьма озабоченный вид: ему хотелось знать, какие главные черты я отметил у Тарковского, какое впечатление он произвел на меня. Что у него главное — религиозность, избранность? Или тяготение к символам? И что его отличает от других известных советских режиссеров? Но мне тогда показалось, что своими высказываниями я могу причинить Тарковскому больше вреда, чем пользы.

Я вновь вспоминаю ту весну — холодную, ледяную. И меня мучает мысль о том, как могло случиться, что я пережил Тарковского. Вспоминаю его "Рождение гения". И в памяти снова возникают отдельные эпизоды. . .

#### IV

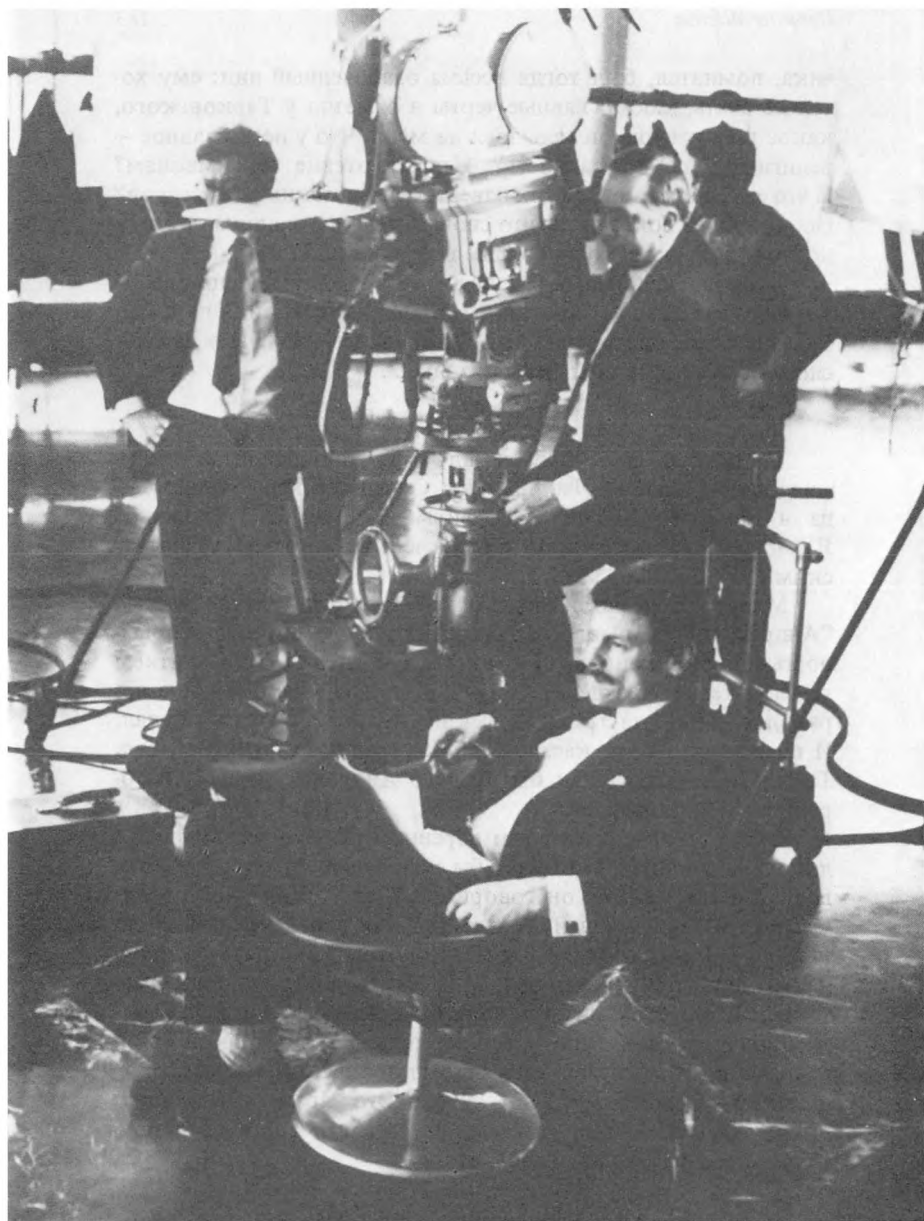
Тринадцать лет тому назад меня попросили показать шведский фильм на Филиппинах. Самый дешевый билет туда я приобрел в советской фирме "Аэрофлот". Отлично! Я смогу сделать пересадку в Москве и встретиться с Тарковским.

Многое, конечно, изменилось за прошедшие годы. Фильм "Андрей Рублев" вышел на экраны и сразу же поразил необычностью своих кадров. Я с интересом следил за развитием темы — темы "рождения гения". И все больше и больше поражался. Тема эта трактовалась не так, как я этого ожидал. И прежде всего это касалось образа самого Андрея Рублева. Тарковский создал как бы второго Андрея Рублева — в образе отрока-оборванца.

Отрок обещает жителям деревни отлить церковный колокол, он говорит, что будто бы его научили этому трудному делу. На самом деле он говорит неправду. Никто не посвящал его в тайну создания колокола. Но деревенские жители верят ему\*. Отроку приходится до всего доходить самому, интуитивно, руководствуясь лишь внутренним чутьем и фантазией. И его охватывает паника в тот момент, когда он должен показать свою работу. Что же теперь будет? Какой же он неудачник! Но. . . колокол начинает звонить. И мальчика охватывает дрожь перед этим чудом. Это Предзнаменование: он овладел этим искусством, он раскрыл великую тайну. Видение навело его на правильный путь.

\* В фильме — посланцы князя. — Прим. сост.





На съемках "Соляриса". У кинокамеры – В. Юсов

Это один из самых сильных кадров.

Кульминация фильма.

И речь здесь о предназначении и о вере в него. Здесь кроется загадочная самоуверенность художника, которая может быть даже принята за высокомерие, но это особое высокомерие, где выражена и покорность судьбе.

В этом вся суть Тарковского.

Его следующий шаг был, если можно так сказать, ошеломляющим. Прямо от средних веков и иконописи пустился он в мировое космическое пространство, подобно нашему писателю и поэту Харри Мартинсону. Именно там, у Мартинсона, и надо искать это родство — в его цикле стихов "Аниара", а вовсе не у американских фантастов. Версия, что речь в этом фильме идет об ученых, мнима: и космические станции, которые вышли из строя, и космический корабль в "Солярисе" — это порождение духовное. И напряженное внимание зрителя связано именно с духовным напряжением. "Солярис" — это очень важная веха в творческом развитии Тарковского. Он сделал свою первую большую ставку на "невыразимое", облачив к тому же все это в космические одежды. Здесь магия кадров основана на самых труднейших из всех возможностей, так как здесь нет ни предметных изображений, ни картин насилия, как это было в фильме о Рублеве, то есть мы не видим здесь всей этой приземленной атрибутики. Вместо всего — три часа пребывания в космическом разряженном пространстве!

Фильм "Солярис" был показан и в Швеции, хотя путь его туда был и нелегок.

...Однако мне стало известно еще об одном фильме Андрея Тарковского.

Под названием не то "Зеркало", не то "Отражение".

## V

И вот я снова в Москве. У меня всего-навсего три дня. Я надеюсь, что прежний переводчик, тот, что работал со мной в 1964 году, поможет разыскать Тарковского. Но он встречает меня не очень приветливо. Верхняя губа натянута, виден белый шрам — след от операции:

— У него сейчас кризис.

— Кризис?

— . . . очень его изменивший.

В его словах слышится разочарование, кажется, что он оскорблен в лучших своих чувствах: Тарковский ведет себя странно по отношению к старым друзьям.

Тарковский, по его мнению, отныне "претенциозен".

— Поэтому, к сожалению, не смогу вам ничем помочь на этот раз.

И он мне рассказал то небольшое, что знал сам.

Кинорежиссер Тарковский решил попробовать себя в качестве режиссера театрального. Он решил поставить "Гамлета". Главная роль, по мнению моего переводчика, сделана плохо. (Ее исполнял тот же актер, что играл Рублева в одноименном фильме.) Но образ Офелии получил новую трактовку: никакого дурачества. Наоборот, она сильна, самостоятельна, полна сил. Декорации? Пол на сцене освещен с четырех сторон. Когда все герои уже мертвы, вдруг поднимается оживший Гамлет и начинает умерших тащить к рампе.

— Зачем? — удивляется мой переводчик. — Что этим хочет сказать Тарковский?! Никто из зрителей не понимает его!

Я звоню Дисе Хостад, московской корреспондентке газеты "Дагенс нюхетер".

Диса обещает мне помочь встретиться с Тарковским.

Погода отвратительная. Дождь перешел в слякотный, мокрый снег. Настает утро, но дождь не кончается. Днем тоже все серо. Я вдыхаю туман, сырость.

В Москве ноябрь.

Такси скользит вокруг памятника поэту Маяковскому — национальной святыне. В 1930 году Маяковский пустил себе пулю в лоб. Не была ли тому причиной прекрасная Лиля Брик? Я звоню ей. И вот я уже у нее и прямо с порога попадаю в историю русской литературы. На стене большая фотография Маяковского, на которую мне указывает пожилая дама. Она ссорится со своим теперешним мужем. Это очень маленькая удивительная старушка, охраняемая галантным оруженосцем, своим мужем. Мы беседуем по-французски. Квартира буквально ломится от всякой всячины, именуемой здесь Лилей "брик-а-брак"\*.

\* Игра слов — bric-à-brac (фр.) — старье, хлам. — Прим. сост.

нера все отыскивают в своей памяти так же легко, как подставку для зонтика. Им интересно все: и где я останавливался, будучи в Париже, и видел ли я там кого-нибудь из знакомых. . .

— Завтра утром, — говорю им, — я иду на фильм Тарковского "Зеркало".

— Что вы сказали?

— Я говорю о фильме Андрея Тарковского "Зеркало". Я слышал, что это очень интересный фильм!

— Очень скучный, — говорит Лиля Брик.

Комната для приезжих пуста. Моя переводчица — студентка: "Меня зовут Лена!" Ох уж эти русские! Никогда не бывавшая в моей стране, эта девушка на моем языке говорит с тончайшими нюансами.

Моему удивлению, кажется, не будет конца.

Что же я вижу на экране? Изящно преподнесенный семейный альбом. Вот отец Андрея, Арсений Тарковский, он, кажется, поэт. Во всяком случае, его стихи звучат с экрана (в исполнении Смоктуновского\*, создавшего образ Гамлета). На стене афиша фильма "Рублев" — "Зеркало", без сомнения, фильм автобиографический. Тарковский выступает здесь как психоаналитик, он делает небольшой экскурс в прошлое — это и составляет канву фильма — и через повторение одного и того же события проходит его связь со зрителем. (У фильма по крайней мере четыре разных временных плана.) Постоянные недомолвки: семейные ссоры, развод, споры о воспитании ребенка, у кого он должен остаться — у отца или у матери. Настроение подавленное. Движения замедленные. События, происходившие в детстве, кажутся более реальными, чем события сегодняшние.

Вдруг появляется спешащая куда-то женщина. Мать Тарковского? Она бежит в типографию. Врывается к начальнику. Затем к подруге. Глаза объаты ужасом. Отрывочные фразы. О небо, что же все-таки случилось?!

На стене висит портрет Великого Всемогущего Отца Сталина, всесильного Покровителя всех русских. Камера толь-

\* Автор ошибается. Стихи читает поэт А. Тарковский. — *Прим. сост.*

ко на секунду останавливается на нем. Тысяча девятьсот тридцать шестой год. Великая эпоха чистки! Великий Всемогущий Отец Сталин — как олицетворение массовых репрессий и установок, когда "ночь — это двенадцать часов дня", как напишет об этом Кёстлер\*. Любая опечатка или неточность могла закончиться концентрационным лагерем или даже виселицей.

— Поздно!

— Поздно?!

— . . . все уже отпечатано.

Женщина исправляла текст и, видимо, пропустила ошибку.

И вдруг отчаяние ослабевает.

Вот поистине великолепная сцена: женщина бросается в объятия подруге. "Что там напечатано?" Они шепчутся. И вдруг начинают смеяться. Зло, неудержимо. О господи. . . подумай только, что там напечатано *такое!*

Конечно, эта блестяще завуалированная сцена действует точно, без промаха. По сути, здесь ничего не сказано. Но любовью советский гражданин сразу же вспомнит массовые репрессии, массовое уничтожение людей.

Удивительно, как могла эта сцена в брежневские времена пройти цензуру?!

И как трудно пришлось ему, Тарковскому!

Но есть в фильме "Зеркало" и реалистические штрихи. Это почти документально поданные китайские события. Яркие картины преклонения перед Мао. Еще Пушкин призывал: священный долг русских — спасти христианскую цивилизацию от варваров! Не говорит ли это о закулисном торге? Не для того ли включил Тарковский этот эпизод, чтобы пропустили тот случай в типографии?\*\*\* И этот режиссерский замысел не остался недооцененным. Величественные формы выражения действительности имеют право на жизнь и при диктатуре. Если какие-то фильмы и содержат целостность восприятия, то это, конечно же, фильмы Тарковского! И если его позиция по отношению к Мао неожиданно совпала с линией партии — что же здесь удивительного?

\* Кёстлер Артур (р. 1905) — английский писатель и философ. — *Прим. сост.*

\*\* Непонимание замысла Тарковского. — *Прим. сост.*

Ходят упорные слухи, что Тарковский выступает против фестиваля Биеннале (Венеция). Непонятно почему? Какую роль он собирается сыграть?

И что может быть плохого в Венецианском биеннале?!

## VI

Сегодня воскресенье. Ночь близится к рассвету. Широкий бульвар. Уборочные машины движутся параллельно друг другу. На них лежит мокрый снег, меж тем как старый на улицах сгребли и убрали.

Диса Хостад наконец-то разыскала адрес. И вот мы, дрожа от холода, лавируем между домами, спотыкаемся и скользим по гололеду. Лестничная клетка. Цементированные стены. Кухня, где висит веревка для просушки белья. Молодые лица. Типичные интеллигенты. "Мы разыскиваем Тарковского". Режиссера?! "Он здесь живет?" Нет, не здесь. "Мы можем кое-что передать?"

Можно превратиться в параноика в этой стране. Но "паранойя" — это же болезнь! Тебе только *кажется*, что тебя преследуют, но на самом деле этого нет. Где тут граница?! Почему так трудно разыскать Тарковского? Неужели я выгляжу так подозрительно? Они не верят объяснениям Дисы? Они хотят защитить Тарковского от *меня*?!

Верховный Совет нашел нужным подписать в Хельсинки Заключительный акт о правах человека. Эта акция была активно принята в Советском Союзе: создались группы, защищающие права человека. Деятельность, опасная для жизни. Этих групп вскоре сильно поубавилось. В этот день Диса Хостад направилась в свою контору, чтобы послать в "Дагенс нюхетер" телекс: у последних "приверженцев Хельсинки" проводится сейчас собрание протеста.

Я не уверен, свободен ли здесь от наблюдения иностранный корреспондент. Оставили ли Дису в покое в ее жилище? Ее дочка сообщает: "Сегодня у нас был электромонтер!" "Как, *сегодня* опять? — Диса смеется. — Чем этот парень занимается? Что вообще входит в его обязанности? Работает ли он электриком или служит в КГБ? Слишком часты эти посещения и, видимо, не так уж безобидны. . ."

Диса звонит мне:

— Тарковский придет!

— К тебе домой?

— Конечно!

— А ты рассказала ему о "монтере"?

— Да, конечно.

— Что он сказал?

— Что его подслушивать неинтересно.

Небо опять заволочло тучами. От сырости тяжело дышать. Я в теплой шубе, но дрожу от холода. Начинаю дрожать еще сильнее, когда здороваюсь за руку с Тарковским.

Он без шапки. На нем джинсы. И бежевый пуловер под джинсовой курткой. Он, должно быть, насмерть промерз!

Диса везет нас по городу. Потом она достает быстро согревающее средство — красивую бутылку виски "Лонг Джон". Диса живет, естественно, на западный образец: ее окружает комфорт в виде большого белого дивана с подушками. Нас уже не волнует проблема подслушивания, потому что общество собеседников очень приятно.

## VII

Итак, прошло без малого тринадцать лет. Почему он так сильно похудел за это время? Почти до изящной стройности. И усов я не помню, хотя они и сейчас едва приметны.

Немного припухший нос. Но профиль очень красив и изящен. Волосы черные, длинные, зачесанные назад, немного топорщатся на затылке.

Глядя на него, я вспоминаю пьесы Чехова. Там есть образ Вечного Студента, размышляющего о сути вещей и человечества. Но этому студенту 45 лет. Щеки ввалились. Глаза тусклые. Что пришлось ему пережить за тот отрезок времени, когда мы расстались перед постановкой "Рублева"? Я напоминаю ему о том времени. Я вспоминаю его слова о Бергмане и его фильме "Как в зеркале". Он весь подбирается.

— О, *Бергман*.

И нетерпеливым жестом отодвигает его сценарий "Шепот и крик".

Мне незнакома в нем эта жесткость.

Во всяком случае, я избегаю вопросов, которые обычно

задаются при интервью. Мы с ним два режиссера и беседуем на профессиональную тему.

— У тебя было очень много статистов в "Рублеве". Особенно в сцене, когда идет отливка колокола. Не было у тебя от этого колик в животе?

— Вовсе нет. Они были все подобраны заранее. И одежда тоже была опробована. Проблема, помнится, была в другом. Надо было найти такой день, когда все они были бы свободны от своей основной работы.

Нет, массовые сцены особых хлопот ему не доставляют. Он может иметь столько статистов, сколько ему необходимо. С деньгами тоже проблем нет. Со временем тоже — он может снимать столько, сколько захочет, — лишь бы проект фильма получил одобрение.

Нет, мое беспокойство вызывают совсем другие сцены. Те, которые на первый взгляд кажутся совсем простыми. Именно здесь возникают подчас совершенно непреодолимые препятствия.

— А как идет работа в мастерской? Соблюдается ли "принцип № 1"?

— "Принцип № 1"?!

— Ты никогда не изменял своего сценария?

По себе я знаю, что собственная мастерская может быть свидетелем того, сколько усилий прилагается в работе и сколько бывает всяких сомнений. Страницы сценария выглядят по-идиотски. Ты должен сейчас же найти что-то лучше! Переделать реплики. . . Тогда начинает действовать "принцип № 1". Не паникуй! Держись крепко того, что ты *увидел*, пока создавал свои сцены. Не изменяй им!

Так проповедует Бергман своим последователям. Но Тарковский не Бергман. Он ищет, вымучивает, размышляет, исправляет, меняет. . .

— Артисты, заучив свои реплики по сценарию, знают, что, когда я начну снимать, все они изменятся, — говорит он, улыбаясь.

Тарковский вздыхает, сидя на белом диване Дисы Хостада.

— Трудно ожидание, — бормочет он. — Приходится долго ждать операторов, пока они наладят свои прожекторы, а артисты закончат гримироваться. Когда же наконец присту-



паешь к работе, оказывается, что нет нужного подсобного материала: кисточек, тюбиков с красками.

— Я несчастливый режиссер, — неожиданно добавляет он. И вид у него действительно грустный.

И тут же проводит сравнение.

— Я был в Риме, — говорит он, — и видел, как работает Федерико Феллини. И когда я сравниваю себя. . .

— *Когда ты там был?*

— Много лет тому назад!

— Что он тогда снимал?

— "Джувьетта и духи". . .

О боже! Какое совпадение. Мы оба присутствовали на съемках этого фильма. Причем в одно и то же время.

— . . . это истинный демократ.

Русские иногда позволяют себе некую многозначность, которая порой теряется при переводе. Я попросил Дису уточнить еще раз, мне показалось, что я ослышался о демократе.

— Да, он действительно так думает: "Феллини — истинный демократ".

Возникает противоречие. А как же тогда "Император Феллини"? Тарковский притворяется непонимающим. И тогда я начинаю догадываться, что он был ошеломлен тем, что происходило в мастерской Феллини. Его энергией и активностью. Потому что одержимость Тарковского была несколько иной, чем у Феллини.

Тарковскому тогда хорошо работалось в Италии — там было легче дышать. У него завязались интересные контакты.

— Почему он не участвовал в биеннальском конкурсе в Венеции? Диса, не могла бы ты спросить его об этом?

Задумчивость его сразу же спала. Тарковский задвигался на диване, руки нервно задергались, сейчас в нем был такой огромный заряд внутренней энергии, казалось, что он не может ждать окончания перевода этой фразы; ему хотелось выплеснуть все одним махом, на одном дыхании.

Из всего, сказанного мной, знакомыми ему были только три слова:

— . . . американцы. . . биеннале. . . андерграунд\* . . .

\* Молодежное движение 60-х годов, форма стихийного протеста против морали и ценностей буржуазного общества. — *Прим. сост.*

Искусство "андерграунда" в США было темой на выставке в Венеции несколько лет тому назад. И вот кому-то пришла в голову гениальная идея устроить там выставку на тему: "Искусство "андерграунда" за железным занавесом". Тарковский, приглашенный на эту выставку, долго думал, какой из фильмов лучше всего представить.

— И тогда же я позвонил своему хорошему другу в Италию. Он писатель. Очень хороший писатель. Он работал вместе с Антониони над фильмом "Приключение". . .

И после разговора с ним Тарковский все понял.

На Западе все это выглядит довольно привлекательно: протесты, авангардисты, "андерграунд". На Востоке же, наоборот, все это называют одним словом — диссидент. Деятельность, враждебная государству. И как следствие этого — конец карьеры. Больше никаких фильмов.

Руки Тарковского выражают сейчас сильную экспрессию:

— Поэтому я сказал Биеннале — спасибо, нет!

И добавил:

— Я не хотел, чтобы мое имя использовалось в чьих-то целях.

И еще:

— Если я что-то и захочу сказать о своем руководстве, то сделаю это сам. По собственной инициативе. И в своей собственной форме.

А я подумал: именно так он и поступил в фильме "Зеркало", включив туда эпизод с типографией. И этот путь, несомненно, труднее, чем устроенный кем-то "иностранный спектакль".

## VIII

И еще об одном фильме.

Материалом к нему послужил роман братьев Аркадия и Бориса Стругацких. . . извините, запамятовал, как это пишется? Стругацкий, кажется? И как будет называться фильм?

"Пикник на обочине"!

Огражденная территория. Может быть, здесь когда-то упал метеорит. Поэтому и отгородили это место, чтобы выяснить истинное положение вещей. Нагнетаются слухи, высказываются разного рода догадки. За огражденной террито-

рией чувствуется опасность, грозящая гибелью и уничтожением. Но эта неизвестность притягивает, манит к себе людей. Хочется поскорее узнать, что там, увидеть все собственными глазами.

Что же это за фильм?! Политическая аллегория?

Тарковский молчит.

Научная фантастика?

Он улыбается.

— Научная фантастика, только без науки!

Но символы в фильме разрываются как динамит; страх, ограждения из колючей проволоки. . . И все это он надеется проташить сквозь бюрократические заслоны?!

Неужели это возможно?!

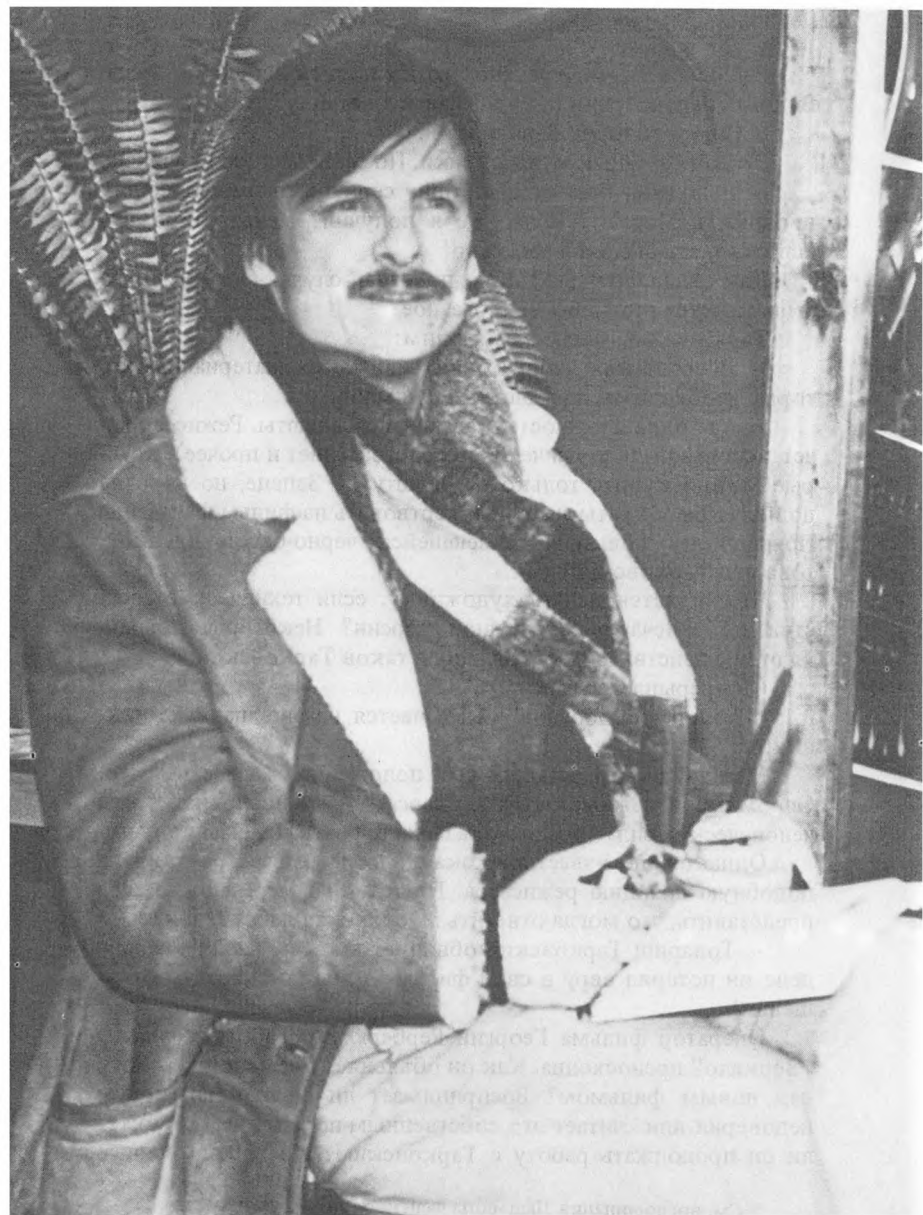
Оказывается, в эту огражденную со всех сторон территорию можно проникнуть через лазейки. И находятся разные ловкачи, которые для утоления своего любопытства делают это. Как же назвать тех, кто туда все-таки проникает? Мы начинаем подыскивать шведский эквивалент — "ползущий", "крадущийся". Английский глагол stalk в переводе на шведско-английский значит "крадущийся", "выслеживающий". Таким образом, мы останавливаемся на "крадущийся", или "сталкер".

В фильме режиссер сводит двух любопытствующих: естествоиспытателя и писателя (что это — возвращение к образам фильма "Солярис"?).

Но сейчас эти образы приобретают другую, метафизическую окраску. За этой оградой не только смерть, но и нечто неизведанное, пока неизвестное! Ходит слух, что там, за оградой, законы природы больше не действуют. Это никак не укладывается в голове ученого. Он хочет, чтобы материальная вселенная сохранилась. Но писатель почему-то сопротивляется этому. . . Почему? Здесь возникает заминка в разговоре. Я не могу понять, почему писатель должен противиться чуду.

Возможно, что-то здесь от меня ускользает, какие-то неуловимые тонкости не могут иногда перейти языковые барьеры и теряются при переводе на другой язык.

Тарковский снимал свой фильм прошлым летом, где-то в районе Таллинна. Но сейчас меня ожидает настоящий шок: оказывается, съемки фильма остановлены на середине.



Подозреваю, что сделано это по политическим мотивам. Видимо, заподозрили какую-то антисоветчину?

— Нет! — говорит Тарковский.

Это он сам прекратил съемки. По техническим причинам.

— Я должен был отснять одну серию и отправить ее для проявки в Москву. И что же я получил? Нечто такое, что использовать было невозможно!

Как расценить это? Как простую случайность? Или за этим кроется что-то более серьезное?

Тарковский, однако, неумолим:

— В советских лабораториях нет таких материалов, которые необходимы для цветных фильмов.

И еще одна сложность, касающаяся валюты. Режиссер хочет использовать технические средства (цвет и прочее), которые можно купить только на валюту на Западе, но дорогие доллары бюрократы не хотят жертвовать на фильм-фантазию. Пожалуйста, пользуйся имеющейся черно-белой пленкой, товарищ Тарковский!

Что остается делать художнику, если технические средства не отвечают задуманной версии? Некоторые примиряются с действительностью. Но не таков Тарковский.

Он прерывает съемки\*.

”Пикник на обочине” оказывается незавершенным пикником.

Мне трудно представить себе положение ужаснее, чем это. Огромные денежные затраты, персонал, баснословная трата человеческих сил — все это оказывается затраченным попусту.

Однако мне известно, какая иногда бывает реакция на подобную позицию режиссера. По крайней мере можно себе представить, что могла ответить московская лаборатория:

— Товарищ Тарковский обвиняет во всем нас! На самом деле он потерял веру в свой фильм. А мы лишь козлы отпущения!

Оператор фильма Георгий Рерберг. Его работа в фильме ”Зеркало” превосходна. Как он объясняет прерванную работу над новым фильмом? Воспринимает ли он это как вотум недоверия или считает это собственным поражением? Сможет ли он продолжать работу с Тарковским? Производственные

\* См. воспоминания Людмилы Фейгиновой. — *Прим. сост.*

отношения очень сложны. Почему, например, съемочная группа не может рассчитывать на какую-нибудь дополнительную плату, или на так называемый бонус? Иначе она не сможет быть застрахована ни от какой случайности. И несет от этого и материальные, и моральные убытки.

Известно, что качество работы художника неподсудно. Катастрофа на транспорте — да, суду подвластна, но не катастрофа с цветным фильмом. Тарковский может, конечно, упорствовать в своей одержимости, но он не может в этом преуспеть, если не найдет отклика в партийной иерархии и, конечно же, на уровне повыше, чем начальник лаборатории. Он должен найти таких должностных лиц, которые могли бы ему сказать:

— Ваше требование правомочно, товарищ Тарковский!

Предположим даже, он выиграет эту битву! И у него хватит энергии закончить свой титанический труд! Скорее всего, ему придется все начинать сначала!

— Хватит ли у тебя сил на это?

Тарковский кивает: "Да, конечно. — И менее уверенно: — *Может быть*".

Но тогда ему надо будет взглянуть на этот материал под другим, новым углом зрения. Ибо его кредо:

— Я не могу снимать еще раз точно такое же!

Итак, он должен снова месить глину. Лепить из нее новые фигуры и образы и вкладывать в них новое содержание. Невозможно быть собственным плагиатором. Невозможно.

Один образ уже начинает зарождаться. Он несет в себе новые замыслы. Это сам "крадущийся", Сталкер.

Вначале он олицетворял только лишь зло. . . Он проводил любопытных через заграждение, а затем грабил их.

— . . .Но все более и более воспринимаю я его как личность трагическую.

Я начал промерзать до костей.

Мне казалось тогда, что Тарковский очень хорошо понимал, что его путь как режиссера закончен. "Пикник на обочине" стал его тупиком. Отсутствие современного технического оснащения — это и его конец как новатора!

Итак, было "Иваново детство". Были "Рублев", "Солярис" и "Зеркало". Казалось, эти четыре фильма — итог жизни.

Остальное пока оставалось недосказанным.

И мы обсуждаем все это *на полном серьезе*.

Я ожидал выражения большего огорчения со стороны Тарковского. Я ожидал глубочайшего разочарования! И что именно это он возьмет на вооружение!

— . . .Но после "Зеркала" я тоже думал: "Это мой последний фильм!"

Наверное, он уже привык к такому положению вещей.

Мы запечатлеваем в памяти: Москва, тысяча девятьсот семьдесят седьмой год, 29 ноября, день заканчивается, время идет к полуночи. Машина Дисы покрыта свежим мокрым снегом, Тарковский машет нам на прощание:

— *Аванти, Диса, аванти!*

И быстро исчезает, будто проваливаясь в кратер. "*Аванти, Андрей, аванти!*"

Куда ты идешь сейчас, промерзший до костей в своих холодных джинсах!

И кто же ты такой?

Великий мазохист?

Я охотно остался бы в Москве еще на несколько дней и вытерпел бы и эту слякоть, и сырость, и промозглость, если бы у меня был хотя бы самый маленький шанс увидеть бракованные ролики фильма "Пикник на обочине"\*.

1984

\* "Пикник на обочине", как известно, был со временем создан и переименован в "Сталкер". Я представил себе воображаемую беседу с Тарковским: "Откуда ты черпаешь силы, чтобы начать все заново? Что сказала комиссия, как отнеслись к этому в лаборатории? И наконец, как отреагировал на это оператор Георгий Рерберг?" — "Он отказался, новую версию фильма снимал Александр Княжинский". — "И вошло ли в этот новый вариант что-то из того, что снималось летом 1977 года?" — *Прим. авт.*

С АНДРЕЕМ ТАРКОВСКИМ

Я искал  
не плачу, хотя не найду никогда.  
Я вернусь к изначальному,  
влажному трепету мира  
и увижу, как то, что искал, обретет  
свою белую радость,  
когда улечу, исчезая в любви и песках...  
*Федерико Гарсиа Лорка*

Первая встреча. . .

Оказываюсь вместе с ним в лифте, еду на кинопробы фильма "Солярис". Улыбается: "А какие у вас волосы!" "О, волосы у меня замечательные". Выпускаю из-под воротника все свои волосы. . .

Но в фильм он меня не взял.

Потом, уже на съемках "Зеркала", сказал: "Если бы в "Солярисе" снималась Рита, было бы другое кино".

Также и сейчас кажется, зачем говорить о том, чего не было, уже не переменится, и главное — Тарковского не воскресишь. Лучше фильмы его смотреть.

Да, но ведь это сейчас возможно — фильмы его смотреть, сейчас все возможно. . .

Сценарий "Зеркала" назывался "Белый, белый день". Его никому не давали читать, и, когда я пришла на кинопробы, я понятия не имела, что эта роль — главная.

И не нашла ничего лучшего, как спросить во время пробы: "А когда "Мастера и Маргариту" снимать будем?" Тарковский, прищурившись: "Ну кто будет Маргаритой, я при-



мерно догадываюсь, а кто Мастера сыграет?" "Как кто? Смоктуновский, конечно".

Андрей Арсеньевич: "Не знаю, не знаю... Вот если бы я..."



На съемках "Зеркала". Слева – М. Терехова

Как написала Марина Влади в своей книжке: "Пробовал меня, а взял неизвестную актрису".

И началось...

Актеры знают, что такое благоговение перед настоящим режиссером, в чьих руках ты свободен, спокоен и всемогущ.

Эстонское телевидение все допытывалось у меня, почему все без исключения актеры на вопрос, у кого они хотели бы сниматься, первым называют Тарковского — даже если нет никакой надежды у него сниматься?



М. Терехова на кинопробах на роль матери в кинофильме "Зеркало"

А потому, что мы все как инструменты, на которых надо уметь играть. . .

Однажды Андрей Арсеньевич сказал, хитро глядя на нас

с Толей Солоницыным: "Странные люди, эти актеры... Да и люди ли они?..."\*

К актерам он относился покровительственно-снисходительно, как к детям, которые, однако, могут знать что-то свое, чему он доверял.



М.И. Тарковская с детьми. 1936

\* *Мани Т.* Признание авантюриста Феликса Круля. Собр. соч., т. 6, с. 451. — *Прим. сост.*

”Андрей Арсеньевич, не могу я завидовать другой женщине только потому, что ее ребенок спит в кружевах, а мой голодный. Тем более не могу уйти от нее, не продав сережек. Опять нечем будет накормить детей!”

Проходит время — и возникает сцена убийства петуха.



М.И. Тарковская на съемках ”Зеркала”. 1973

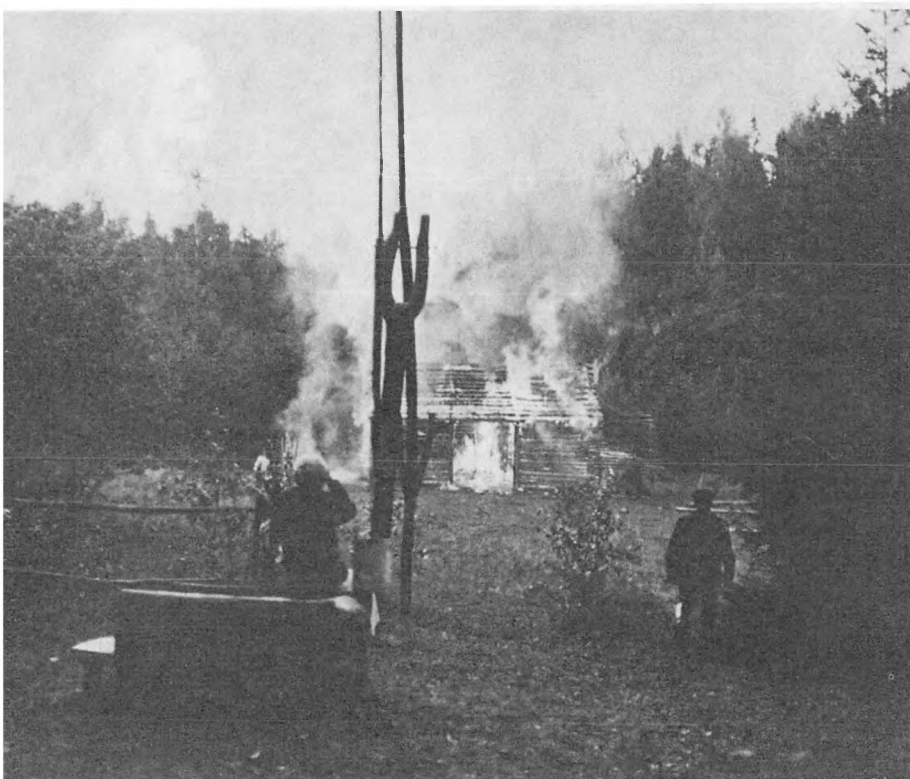
Взаимоотношения моей гордой героини и усмехающейся хозяйки дома высветились, как молнией.

Она буквально прижала меня к куриному эшафоту: ”В Москве-то небось убитых ели. . . Вот что значат наши жен-

ские слабости-то... Может, тогда Алешу попросим?" "Нет, ну зачем же Алешу... Я сама..."

Все. Топор в руках. Рядом человек с мешком петухов тихо спрашивает: "Вы действительно будете их рубить?" — "Нет, не буду..."

Андрей Арсеньевич выглядывает из-за камеры, за ним толпа зрителей: "Как не будешь? А что с тобой случится?"



Кадр из кинофильма "Зеркало"

"Меня стошнит..." — "Очень хорошо! Снимаем!"

Я встаю на подгибающихся ногах, медленно выхожу из кадра и почему-то говорю: "И вообще считаю — если снял

”Андрея Рублева”, больше можно ничего не снимать. . .”

Андрей Арсеньевич: ”Та-а-ак. . . Выключили свет! Ну-ка выйдем поговорим. . .”

Первое, что он мне сказал, когда мы вышли: ”Да будет тебе известно, я снимаю свой лучший фильм. . .”

Он не стал настаивать, отменил в этот день съемку. Зна-



М.И. Тарковская с Андрюшей. Завражье. 1932

чительно позднее я нашла забытый им на площадке съемочный дневник, который нельзя было читать, но я не знала и прочла: ”Сегодня случилась катастрофа — Рита отказалась

рубить голову петуху. Но я и сам чувствую, что здесь что-то не то. . .”

Меня он ломать не стал, но ему надо было показать, как ломают человека, заставляя его делать немислимые для него поступки.

Сняли просто. Записали предсмертный крик петуха, подули перышками на лицо хозяйки — убийство как бы произошло.

И после того — мое лицо крупным планом, лицо преступившего человека. В нем эмоциональное состояние моей героини переходит из одного в другое — сначала я смотрю на хозяйку, потом долго на зрителя. Этот крупный план вошел в фильм не полностью. ”А мне не надо, чтобы Рита все доигрывала, зачем тогда я?” — сказал Тарковский.

”Возьмем для примера ”Портрет молодой женщины с можжевельником” Леонардо да Винчи\*. . . В ней есть что-то лежащее по ту сторону добра и зла. . . В ”Зеркале” этот портрет нам понадобился для того, чтобы сопоставить его с героиней, подчеркнуть как в ней, так и в актрисе М. Тереховой, исполняющей главную роль, ту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно”.

Этот крупный план — единственная цветная фотография в разделе ”Советское кино” итальянской Киноэнциклопедии.

Мать Тарковского Мария Ивановна Вишнякова присутствовала на съемках, отец тоже, и я спрашивала их обо всем. . . ”Мария Ивановна, Арсений Александрович говорит, что хотел к вам вернуться. . .” (Разговор происходил в 1974-м, а отец от них ушел в 1936-м.)

Мария Ивановна пожимает худенькими плечами: ”В первый раз слышу”.

Я — к Арсению Александровичу. . . Он: ”Ну, у нее такой характер!”

Да, про этот характер мне и Марина, сестра Андрея, рассказывала. Во время войны дети ее, голодные, откуда-то огурцы притащили — выбросила, чтобы чужого не брали. Книжки хорошие своим детям, детям своих детей до конца дней своих читала — очень любили ее дети. Никогда Мария

\* ”Женский портрет — ”Джиневера деи Бенчи” (ок. 1474–1478). — *Прим. сост.*

Ивановна не мешала Андрею и Марине общаться с отцом, кто бы ни был с ним рядом, — вот какой был характер.

И конечно, родители принимали участие в съемках "Зеркала" только из любви к сыну.

Сцена в типографии. Две подруги железно держатся в страшных жизненных обстоятельствах, а потом цитатами из Достоевского доводят друг друга до слез.

Господи, как это было характерно для того поколения!

И моя мама, и все они, жившие только Духом, перенёсшие время репрессий, войну и воспитавшие своих детей, — все они были такие.

Уверена, что Тарковскому захотелось снимать "Идиота", когда в процессе съёмок он вышел именно на тот финал сцены в типографии (в сценарии фильма о Достоевском и речи не было).

. . .И тут окрик начальства: "Нельзя! Несвоевременно!"

"А когда будет своевременно?" — "В ближайшие два года не будет".

Это — мой разговор с Ф. Ермашом, председателем Госкино. Теперь, снятый с должности, он отдыхает в полном комфорте, а Андрей Тарковский лежит в чужой земле.

Прощаясь навеки с Марией Ивановной, я почему-то никак не могла уйти с кладбища, и легче мне стало только, когда я сказала: "Он к тебе придет", имея в виду живого Андрея, который придет к ней на могилу.

Настоящий, страшный смысл тех моих слов дошел до меня, когда я узнала о его болезни, той же, что у матери, у Толи Солоницына.

Я всегда думала, что рак — это потеря жизненной силы. . .

Он мне приснился потом — очень радостный, я гладила лицо его, волосы его прекрасные, а он светло-светло улыбался.

"Рита, ты думаешь, я не понимаю, что не только ты меня нашла, но и я тебя нашёл... Ты должна быть где-то поближе". — "Как поближе, Андрей?" — "Я хочу снимать кино домашнее — вот сидит женщина, читает книгу, а я снимаю долго-долго. . ." (Разговор после репетиции "Гамлета" в театре, я играла Гертруду.) Ничего я не поняла тогда, ничего вразумительного не смогла ответить — ни помочь ему, ни удержать его. . .



А почему же потом он не снимал тебя, Рита?

А злые люди оговорили — сначала меня, потом Гошу Рерберга. Он, конечно, нашел других, ведь дело было не в нас, а в нем.

И все-таки... Это было уже какое-то сверхчеловече-



М. Терехова в роли матери в кинофильме "Зеркало"

ское напряжение. Он все шел вперед вопреки всему. Не дают снимать Достоевского, Булгакова — говорит на встрече со зрителями: "Я подумал-подумал, а что их ставить, лучше книжку почитать..."

Еще в 60-е годы он говорил, каким должно быть кино. Так его и делал.

На худсовете "Мосфильма" я слушала, как объясняли Тарковскому, какой неправильный фильм – "Зеркало" – он сделал. Из всего худсовета лишь один режиссер Л. Арн-



М. Терехова и Н. Караченцев в сцене из спектакля "Гамлет"  
Московского театра имени Ленинского комсомола

штам защитил картину: "Не понимаю, что здесь происходит, что непонятного в фильме. . ."

Андрей Арсеньевич сидел, не отвечая ни на один выпад, и я подумала, какая нечеловеческая выдержка. . . Нет! Не

бывает нечеловеческой выдержки у человека, особенно у такого сверхчувствительного и сверхталантливого, как он.

Это было похоже на убийство, где и палачи, и жертва знали, что происходит.

Спрашивают многие, почему не протестовали, не объединились? Пытались протестовать, правда каждый в одиночку. Ходила и я к Ермашу, писала в ЦК и к тогдашнему министру культуры — почему мне не дают работать. В ответ — вялые обещания разобраться, вызов в Госкино, где сказали, что все мне мерещится и ко мне очень хорошо относятся.

Да, наверное. Поэтому и соответствующий официальный отказ К. Занусси на предложение сниматься мне в Польше, и вычеркивание в последний момент моей фамилии из списка актеров для съемок советско-американского "Петра I". Да и на "Мосфильме" после "Зеркала" я что-то не снималась, даже утвержденная на роли. . .

Если бы не телевидение и не режиссеры союзных республик, мои зрители давно бы меня потеряли.

Кто, единственный, не забыл обо мне, хотя и не снимал уже?

"Рита, я узнал в Госкино, в чем дело. Они говорят, нечего ей ездить, странная она какая-то", — звонок Андрея перед самым отъездом его в Италию на съемки "Ностальгии". Ему тоже не разрешили Кайдановского снимать вместо умиравшего Толи Солоницына.

Нас была хорошая компания — "странных", нужных Тарковскому, но не нужных тем, кто почему-то распоряжался нашими судьбами.

Нет, не злой рок уносит из жизни лучших из нас — злой умысел тех, кто якобы не ведает, что творит. Наше бессилие или равнодушие, пока тебя самого не коснется, невежество и лень мысли.

. . . Они и на жертв-то не были похожи — сильные, веселые, переполненные творческими замыслами. Тарковский, Шукшин, Высоцкий. . . да много их ушло, к несчастью.

В фильме "Зеркало", играя оставленную героем жену, я говорю: "Ты почему-то уверен, что одно существование рядом с тобой — счастье!"

Да, Андрей, счастье. . .

Счастье даже думать о тебе сейчас. . .

"Рита, ты меня любишь?" — "Андрей Арсеньевич, я Вас обожаю. . ."

*Сентябрь 1988*

## ОН БЫЛ И НАВСЕГДА ОСТАНЕТСЯ ДЛЯ МЕНЯ ТВОРЦОМ...

Когда я думаю об Андрее Тарковском, сразу вспоминаю его таким, каким видел много раз: стоящим и кусающим ноготь, говорящим с паузами, в рваном ритме, растягивая какой-то слог.

Я его очень уважал и любил. . .

Впервые я встретился с ним году в 1970-м. Это было на квартире художника Михаила Ромадина, куда меня пригласил мой друг, тоже художник, Владимир Серебровский. Подробно о нашем знакомстве рассказать не могу — столько времени прошло с тех пор, — но из памяти выплывает разговор о портрете Тарковского, который написал Ромадин. Портрет условно назывался "С косой", и на нем был изображен Андрей где-то в чулане, не то в сарае, не знаю, рядом у стены коса. . . Запомнилось только, как тщательно была выписана каждая деталь картины, но не в реалистической манере, а в своей, особенной. Ромадин почему-то не соглашался, как я понял, продать портрет Тарковскому, и тот приходил к нему в гости посмотреть на портрет.

Неожиданно там же, у Ромадина, зашла речь об электронной музыке. Володя Серебровский упомянул, что я занимаюсь такой музыкой, и Андрей заинтересовался. Мы договорились с ним побывать вместе в студии электронной музыки, куда Тарковский пришел довольно скоро, чуть ли не на следующий день. Ему было любопытно узнать все, что можно, о новом искусстве, увидеть, что именно у нас есть (в то время он уже бывал за рубежом и там слышал электронную музыку, однако никак не предполагал, что у нас также проводятся эксперименты в данной области).

Я показал ему звучание электронных тембров, способы их обработки, дал послушать записи. Трудно сказать, какое впечатление они на него произвели. Кажется, он что-то заметил по поводу холодноватости колорита звучания. Возможно, но то ведь было самое начало существования электронной музыки, и техническое несовершенство синтезаторов, другой аппаратуры в значительной мере ограничивало и тормозило ее развитие.

После студии мы с Андреем поехали ко мне домой. По дороге я поделился с ним своей мечтой, которую, к сожалению, не удалось реализовать и по сей день. Я тогда задумал написать цикл для голоса с электронными инструментами (правда, я мог рассчитывать в начале 70-х только на единственный в нашей стране синтезатор АНС, созданный А. Мурзиным) и различного рода шумами, которые я надеялся подобрать в фонотеке "Мосфильма". По сути дела, я в те годы вплотную подошел к идее видеомузыки: понимая, что электроника не обладает пока зарядом мощного эмоционального воздействия, я стал искать другое искусство, способное привлечь к себе публику. Мой выбор пал на кино. Ранее я уже беседовал с кинорежиссером Саввой Кулишом, спрашивал, нельзя ли снять для меня какие-то образы, например облака, пейзажи, размытые контуры предметов (конкретные образы-предметы мне были не нужны). Это совпало с моим тогдашним увлечением абстрактной живописью, авангардным искусством. Когда я рассказал о своем замысле Андрею, он ответил: "Да, любопытно. Но ты знаешь, что может получиться неадекватное вложение". Я спросил: "В каком смысле?" Он объяснил: "Ты будешь сочинять свою музыку, вкладывать какую-то идею, а я возьму лужу, разолью в ней нефть и сниму. При этом меня совершенно не будет интересовать, какие тобой были затрачены усилия. Главное — чтобы музыка и изображения совпали".

Так получилось, что наш разговор остался чисто теоретическим, хотя мы несколько раз возвращались к этой теме, но не представляли, как ее довести до конца: заказать съемки через "Мосфильм" было невозможно, а как иначе? Чисто практического выхода из данной ситуации мы не видели. Кроме того, было еще одно обстоятельство, которое помешало нашей совместной работе. Андрей его уловил мгновенно.

но. Он мне сказал, что в действительности мне нужен не режиссер, так как ему просто нечего ставить, а оператор. Роль же иллюстратора его никак не устраивала.

С тем и разошлись. С весны больше не виделись. А осенью того же, 1970 года Андрей меня разыскал, передал сценарий "Соляриса" и предложил с ним работать. Помню, мы встретились на киностудии. Он излагал мне замысел, говорил, какой представляет себе музыку, подчеркнув, что в фильме обязательно будет звучать Бах. Что же касается всего остального, то тут он мне дает полную свободу. Правда, Андрей тут же добавил, что, собственно, музыка как таковая в фильме ему не нужна и мою задачу он видит в организации натуральных шумов, может быть, их темброво-ритмической обработке на синтезаторе, "пропитывании" какой-то музыкальной тканью с тем, чтобы их звучание обрело яркую индивидуализированность, специфичность и эмоциональную выразительность. Я был буквально поражен его словами, требованиями, которые он передо мной выдвигал. Честно говоря, я не был тогда готов к подобному разговору, хотя не считал себя новичком в кино, имея за плечами несколько кинокартин. В итоге я попытался все-таки написать музыку. Не знаю, пошло ли это на пользу фильму. По крайней мере Тарковский ее в фильме оставил.

Когда наша предварительная беседа о "Солярисе" подходила к концу, Андрей спросил, знаю ли я его фильмы. Я признался, что нет, поскольку "Иваново детство" пропустил, а "Андрей Рублев" только начал с невероятными трудностями пробивать себе дорогу к экрану. Тогда Андрей сказал, что я должен обязательно познакомиться с тем, что он делает, и показал свой, самый большой и самый длинный, режиссерский вариант "Рублева", который так и не пошел в прокат.

До сих пор не могу забыть, как мы смотрели его в 21-м кинозале "Мосфильма". Я испытал тогда состояние глубочайшего потрясения и долго не мог прийти в себя — таким сильным было впечатление, которое произвел на меня "Андрей Рублев". Причем не берусь сказать, что именно меня поразило. Наверное, все в целом. Вместе с тем я никак не мог понять, откуда и зачем взялись разные небывлицы и криво-толчки, которые ходили в то время по Москве как о самом

фильме, так и о его создателе. Видимо, их распространяли люди, не очень симпатизировавшие Тарковскому и тому, что он делает в кино. Поначалу их досужие разговоры загнали и меня настороженно отнестись к фильму. Но то было до просмотра. Увидев "Рублева", я уже не сомневался, что это исключительно новое и смелое произведение, во всяком случае в кино. Больше я даже не припомню другого знакомства с подобными произведениями искусства.

После "Рублева" я, конечно, где-то уже был готов к тому, что будет в "Солярисе", однако сильно волновался. Когда мы первый раз говорили с Андреем о "Солярисе", его музыка, Тарковский обронил фразу, меня несколько огорошившую. Он сказал: "Вообще-то лучшего композитора, чем Вячеслав Овчинников, я себе не представляю, но вынужден с ним расстаться по совершенно немзыкальным причинам. Это чисто личное. Работать с ним больше не буду". Вскоре после того разговора я посмотрел "Рублева", и музыка, написанная Славой Овчинниковым, произвела на меня огромное впечатление. Особенно "Ночь на Ивана Купалу". В то время я даже не представлял, что можно создать нечто подобное. Считаю, что по музыке это одна из самых блистательных работ в кинематографе. Такое у меня возникло ощущение, и сегодня я продолжаю придерживаться той же точки зрения.

Не удивительно, что, познакомившись с музыкой "Рублева", я крайне серьезно отнесся к сочинению музыки для "Соляриса": хотелось не ударить лицом в грязь, быть, что ли, не хуже. Иными словами, музыка Овчинникова сильно подстегнула меня, стала хорошим стимулом в моей работе над "Солярисом". К сожалению, многочисленные черновики, эскизы, где я искал различные возможные сочетания музыки, шумов, разного рода "немзыкальных" звуков, не сохранились. Остались только партитуры, но по ним восстановить, как протекал процесс создания музыки фильма, нельзя. Да и сама запись была долгой и очень мучительной. На магнитофонах было одновременно заряжено 16–17 подготовленных мной пленок. Мы их соединяли, разъединяли, пытаясь найти нужное нам звучание, тембровые краски, несущие в себе именно ту интонацию, которую содержал, которой был наполнен каждый кадр фильма.

По возвращении со съемок Тарковский мне несколько раз показывал "Солярис", советовал обратить внимание на те или иные сцены, эпизоды. Например, очень большое значение он придавал сцене "Крис прощается с Землей". Андрей хотел, чтобы там "пел" ручей, звучали голоса невидимых птиц, чтобы падали "музыкальные" капли, из небытия рождались "музыкальные" шорохи травы. Я все это сделал, как он просил, на электронике, но на перезаписи при сведении музыки и шумов с изображением Андрей решил оставить только чистые "живые" шумы. Причем не потому, что у меня чего-то там не получилось, нет. Просто он, видимо, почувствовал, что если в этом эпизоде сохранить музыку, то потом, когда действие переместится в Космос, на загадочную планету Солярис, может возникнуть впечатление, что в фильме слишком много музыки, в особенности электронной. Кроме того, будет потеряно ощущение различия между миром Земли и Космоса. Поэтому он хотел сделать иным звуковой образ Земли, наполнив его натуральными шумами, хотя сначала мы оба думали именно посредством музыки обогатить образ Земли видением главного героя — Криса Кельвина.

Интересно, что по ходу работы над "Солярисом" Андрей мне много говорил о том, как он себе представляет роль композитора в *его* кино. В лице композитора он, оказывается, искал не автора музыки, а организатора звукового аудиопространства фильма. Более того, композитор был еще ему нужен для того, чтобы поддержать музыкой те места, которые эмоционально он не сумел или пока не смог языком кино довести до зрителя. По мере овладения этим искусством Тарковский все более ограничивал сферу активного участия композитора, обращаясь к шумам, классической музыке, и, наконец, в своем последнем фильме "Жертвоприношение" совсем отказался от приглашения композитора в картину. Для него, я считаю, это решение было закономерным, так как он уже не нуждался в каких бы то ни было музыкальных котурнах.

Насколько его позиция была мне близка? В кино, пожалуй, нет, но в целом я принимал и поддерживал концепцию, которую развивал в своем творчестве Тарковский. Дело в том, что к тому времени я пришел к мысли, что музыка способна расширить свои "классические" границы и



ассимилировать весь окружающий нас звуковой мир. Я даже придумал такую формулировку или определение, что если композитор использует в произведении только музыкальные инструменты, то он является творцом элитарной музыки, потому что он берет из всей многообразной палитры существующих в природе звуков лишь отдельные, исключительные, а значит — элитарные звуки музыкальных инструментов. Андрей с интересом меня выслушал, а потом заявил: "Как угодно, ты можешь считать Баха элитарным, неэлитарным, но выше его музыки я не знаю ничего. — И дальше продолжил: — Любое определение, когда дело касается настоящего искусства, такого мощного таланта, какой был у Баха, бесильно и ничего не решает, ибо музыка Баха дает непосредственный импульс в твою душу, и ты его чувствуешь".

Бах был любимым композитором Андрея Тарковского. Когда бы я к нему ни пришел, у него обязательно звучала музыка Баха. Без нее Андрей просто не мог жить. Многие из произведений знал наизусть, коллекционировал грамзаписи, сразу стараясь приобрести все то, что у нас издавалось. Нередко друзья привозили ему пластинки из-за границы. Я думаю, что не погрешу против истины, если скажу, что музыка Баха сопровождала его почти ежедневно, и знал он ее основательно.

Я никогда не был на съемках у Тарковского. Так иногда заходил в павильон на "Мосфильме", но всегда во время перерыва, чтобы поболтать, пообщаться. Так что мне неизвестно, каким он был на съемочной площадке, был ли "жестким" режиссером, как говорят некоторые, или нет. Однако в мою работу он никогда не вмешивался, не пытался мне навязать что-то свое. Кстати, у меня так заведено, что до того, как я увижу фильм, к музыке не приступаю. Мне обязательно нужно увидеть, впитать в себя индивидуальный почерк, манеру и образ мышления режиссера, его стиль и только потом садиться писать музыку. Сочинять музыку на основе сценария я не могу, потому что фильм может кардинально отличаться от того эмоционального впечатления, которое произвел сценарий. Режиссер может показать тебе совершенно, абсолютно иное. И никакой опыт, долгие годы работы в кинематографе тут не могут помочь. К примеру, я знаю, как может снять фильм Никита Михалков, но и то в каждой картине он

меняется, и говорить о том, каким будет его следующий фильм, даже прочитав киносценарий, можно только с большими допусками и очень приблизительно. Поэтому я всегда терпеливо жду, что покажет мне режиссер, и тогда его стиль, язык, образная система мышления рождают во мне ответную реакцию и я сажусь писать музыку. Вообще кадр действует на меня самым чудодейственным образом. Так было и в фильмах Тарковского.

Обычно Андрей мне давал картину, смонтированную вчерне, но очень точно, и говорил: "Я рекомендую тебе сделать музыку здесь и здесь, но ты смотри, ищи сам". В результате я был абсолютно предоставлен самому себе и сам должен был себя контролировать, постоянно гадая, что скажет Андрей, подойдет ли ему музыка или нет. Так работать было очень трудно. Я как бы всегда находился в состоянии неведения. Тем более что на запись музыки Тарковский не приходил, а на мой вопрос "почему" отвечал: "А разве ты сомневаешься в своей профессиональности", — заметив далее, что это не концерт, и потому лишь во время перезаписи, просмотра всего материала он сможет решить, нужна ли будет ему музыка или не нужна, где следует ввести ее, а где обойтись одними шумами. То есть только киноматериал во всем своем объеме диктовал ему, как должно поступить в том или ином случае, исходя из его собственных художественных установок и принципов.

Кстати, в "Солярисе" в сцене "Картина Брейгеля" Андрей, как выяснилось, вовсе не собирался использовать музыку. Я написал ее по своему усмотрению. Потом предложил Андрею послушать. Он задумался, долго дергал ручки, вводил, убирал музыку из кадра (дело было на сведении), пробовал шумы, добавлял крики птиц и, наконец, решил ее оставить. И для него, и для меня это было в равной степени неожиданно.

Однако бывали и другие случаи. Например, в "Зеркале" в самом начале есть эпизод: лес, клонящиеся под порывами ветра ветви деревьев и т.д. Так вот, я написал для него специально музыкальный номер, "вписывающийся" под шум ветра. Мне казалось, что он хорошо сочетается с натуральными звуками порывов ветра. Работал я тогда в паре со звукорежиссером С. Литвиновым, и очень плодотворно. К тому

времени мы сделали вместе с ним две картины и прекрасно понимали друг друга. Прежде чем начать что-либо делать, мы всегда заранее договаривались, что будет у меня, а что у него, и соответственно нашей договоренности я писал музыку, Литвинов подбирал шумы. Но Тарковский, услышав нашу музыку, твердо сказал: "Нет, музыка мне в этой сцене мешает. Это опять начинается живопись, мне же нужны реальные ощущения".

И еще. Многие, наверное, помнят, что в "Зеркале" постоянно слышится звук дудочки. Его нашел сам Тарковский. Цело обстояло следующим образом. Мы уже готовились к перезаписи, и вдруг Андрей спрашивает: "Чего, как ты думаешь, может бояться человек, ребенок? Пожалуй, звуков. . ." Я попытался что-то ему изобразить на синтезаторе, но не понравилось, не подходило. Неожиданно Андрей говорит: "Что, если нам взять обыкновенную дудочку, на которой часто играют дети?" Действительно, когда мы записали дудочку, она чудесно легла на изображение. Так в фильм вошла тема детских страхов. . .

Вообще самой трудной для меня была работа над "Солярисом" (может быть, поэтому он так мне дорог). В "Зеркале" и "Сталкере" стало уже легче. Видимо, мы с Андреем постепенно притерлись, стали внутренне близки. Я всегда поражался, как тщательно он делал свои картины, не допуская ни малейшей ошибки. Во времена "Соляриса" и "Зеркала", я помню, каждую часть приходилось писать от начала и до конца — такой была тогда аппаратура. Лишь в "Сталкере" мы получили возможность работать на системе, позволившей вписывать музыку, речь, шумы с нужного нам момента. Раньше же приходилось прогонять часть раз двадцать с тем, чтобы режиссер и звукооператор могли выучить ее почти досконально, и лишь потом записывать. В случае любой неточности, сбоя все надо было делать опять заново.

Помимо кино, мы с Андреем виделись довольно редко. Так вышло, что все наши встречи я могу буквально перечислить по пальцам. По себе знаю, что он был хлебосольным хозяином. У него на квартире (сначала той, что была на проспекте Мира, затем он переехал на Мосфильмовскую улицу) часто собирались гости, ели, пили, много и шумно спорили об искусстве, жизни. И вот там однажды произошел просто

замечательный эпизод. Кинодраматург Александр Мишарин на один из вечеров в доме Тарковского принес игру-тест, по которой, как он уверял, можно было выяснить, кто из нас гений. Мишарин раздал нам листы, разделенные на четыре части. В каждой было что-то нарисовано. Мы должны были, сейчас уже не помню, то ли что-то дорисовать, то ли зачеркнуть какую-то из частей. Все начали ломать голову, как бы сделать это "погениальнее". Андрей (я был непосредственным свидетелем его действий) тоже взял лист бумаги, внимательно на него посмотрел, перевернул и начертил на обратной стороне крест. Ошеломленный Мишарин сказал, что это именно и есть знак гения. Все присутствующие были просто потрясены. Так Тарковский доказал, что он гений. Я полностью с этим согласен, однако думаю, что разгадать предложенную загадку Андрею помог колоссальный интеллект, которым он обладал. Поэтому он сумел, на миг сосредоточившись, понять и правильно решить задачу. Для меня этот эпизод остался самым ярким, врезавшимся в память, потому что он очень точно характеризовал Андрея. Правда, я и раньше замечал, что он познает мир в большей степени через свой мозг. Конечно, в нем сильно было развито и чувственное восприятие, но оно постоянно находилось под контролем, причем контролем сознательным и интеллектуальным.

Как-то у нас с ним зашла речь о кино. Долго размышляли, что же такое кино. Андрей мне сказал: "Я тоже не знаю. Для меня кино — это время и метры пленки". Он вообще считал, что для кино наиболее подходящим является классический вариант театра: единство времени, места и действия. Тарковский мечтал сделать фильм, который длился бы ровно столько, сколько он его снимал. Говоря об этом, Андрей имел в виду не хроникальную, а именно художественную ленту, с выстроенным кадром, сыгранной ситуацией и т.д. В качестве примера он часто приводил фильм "Сон" недавно скончавшегося Энди Уорхола — чеха по национальности, жившего в США, — знаменитого художника, одного из создателей поп-арта, увлекавшегося также и кино. Так вот, в этом фильме полтора часа на экране показывается спящий человек, за которым наблюдает кинокамера. Андрей говорил, что в действительности такой фильм не произведение искусства, но определенное смысловое зерно в нем, безусловно, присут-

ствует. Кроме того, фильм облечен в жесткую форму-конструкцию, в нем можно проследить некую эмоциональную кривую развития: человек спокойно спит и вдруг решил повернуться. Это его движение — целое событие, кульминация, от которой непроизвольно вздрагивают зрители в зале.

Подобного рода эксперименты в области кино чрезвычайно интересовали Тарковского. Вероятно, он считал, что стремление режиссеров в разных странах, разных частях света снимать такое кино заставляет само время. Вместе с тем он хотел сделать именно художественное произведение, а не кинонаблюдение. К сожалению, не сделал, не успел сделать, и кино, о котором он мечтал, так ни у кого и не получилось, создано не было (насколько я знаю и могу об этом судить).

Как-то, продолжая начатый разговор о кино, Андрей заметил, что, пока кинематограф не научился говорить на собственном языке, он вынужден многое заимствовать у театра, литературы, живописи, музыки. И как утверждал сам Тарковский, обращаясь в своих картинах к музыке старых мастеров — Баха и его предшественников, — он пытался, причем сознательно, посредством музыки создать у зрителя некую аллюзию глубоких исторических корней нового вида искусства, каковым является кино.

Почти все его фильмы имели трудную судьбу, не сразу принимались зрителями, критикой, коллегами-режиссерами. Многие из них постепенно и порой мучительно открывали для себя кинематограф Андрея Тарковского. Было и немало нападок, незаслуженных и выдуманных обвинений в его адрес. Однажды я помню, как на обсуждении "Сталкера" Андрея попросили рассказать в двух словах его содержание. Андрей вспыхнул: "Я готовился к фильму всю жизнь, снимал его два года. С первого раза вы не поняли и хотите, чтобы я объяснил вам в нескольких словах весь фильм? Смотрите еще раз!" В таких случаях он разговаривал довольно жестко, к грубым выпадам относился безразлично. По крайней мере я не замечал, чтобы он страдал от непонимания, одиночества, искал поддержки. Кроме того, с ним всегда были его друзья, единомышленники. Он намеревался долго и много работать, невзирая на препоны и трудности.

У Андрея даже была специальная тетрадь, где был распи-

сан план на всю жизнь, все картины, которые он должен был снять. Это был целый список. После "Соляриса" он, например, хотел поставить "Идиота", но по каким-то, видимо независящим от него причинам, вынужден был перескочить, отодвинуть этот фильм и начать снимать "Зеркало".

За "Зеркалом" следовал "Сталкер", как и получилось в действительности. Потом в планах у него стояла "Волшебная гора" Томаса Манна, "Ностальгия". Что касается его последнего фильма – "Жертвоприношение", – то его в списке не было и, возможно, не должно было быть. Идея этой картины возникла несколько позже, за границей. . .

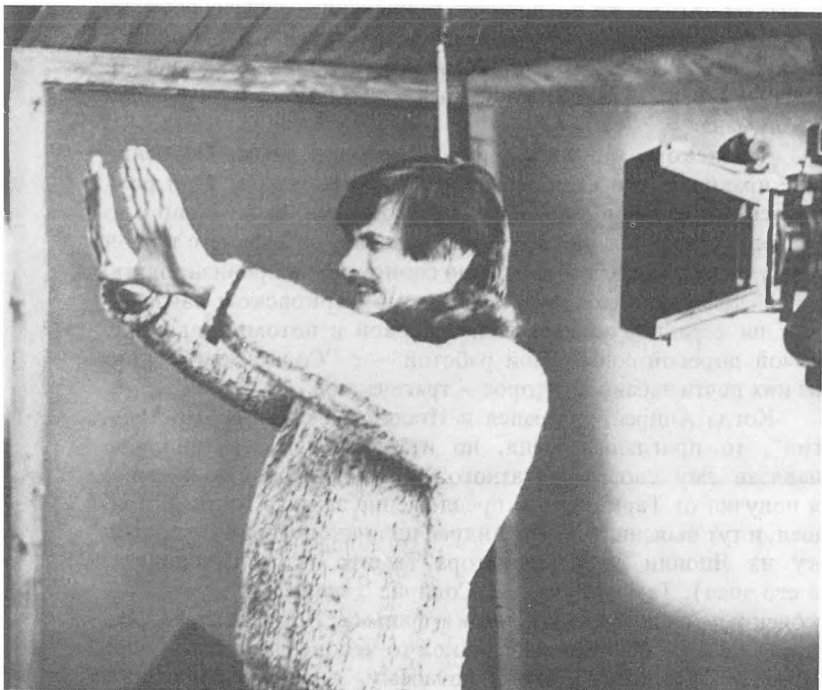
Меня поразило, что в тетради Андрея был не просто перечень фильмов, которые он собирался сделать, но подробная раскадровка, планы съемок. Это имело и свое объяснение: Тарковский, как известно, вынужден был долго находиться в простое, но он постоянно внутренне готовился к съемкам. Когда же он получал разрешение, деньги, собирал группу, то работал очень быстро, снимал удивительно четко и, как можно было предположить со стороны, даже легко. Однако эта видимая легкость была им глубоко и тщательно продумана.

Человеком, конечно, он был неординарным. Особенно мне нравились его импровизации во время работы. Они рождались неожиданно, потому что у Андрея были довольно жесткие принципы, которым он следовал, но вместе с тем он мог увлечься, начать совершенно спонтанно импровизировать.

И последние мои воспоминания о Тарковском связаны, как ни странно, опять с нашей первой и потому, наверное, самой дорогой совместной работой – с "Солярисом". Одно из них почти забавное, второе – трагическое.

Когда Андрей собирался в Италию на съемки "Ностальгии", то приглашал меня, но итальянцы воспротивились, навязав ему своего "штатного" композитора. Неожиданно я получил от Тарковского предложение зайти в гости. Я пришел, и тут выяснилось, что Андрей получил необычную посылку из Японии от композитора Тамито (как выяснилось, я его знал). Тамито, увидев "Солярис", записал и послал Тарковскому свою версию музыки фильма. Показывая ее, Андрей сказал: "Удивительно, какой-то человек присылает мне музыку "Соляриса", хотя, по-моему, она уже написана".

Больше никакого комментария не последовало. Но в посылке Тамито была и другая пластинка, которая называлась "Планиета" и представляла собой оригинальную обработку при помощи электроники известной музыки английского композитора Холста. Эта пластинка и привлекла внимание Андрея настолько, что он впервые позволил себе высказаться по поводу электронной музыки: "Мне кажется, что электронная музыка уже выходит из младенческого состояния и теперь ей под силу решать не только космические, но и собственно человеческие проблемы". Когда я ему рассказал все, что знал о Тамито, который был и композитором, и аранжировщиком,



и исполнителем, и звукорежиссером, то Андрей неожиданно признался, что если бы он не стал кинорежиссером, то обязательно пошел бы учиться на дирижера, потому что ему близко это искусство и он всегда мечтал из хаоса что-то организовывать. Я считаю, что у него был особый, редкий дар творца.

Когда я узнал, что Андрей умер, это было как удар, хотя все мы понимали неизбежность такого исхода. Потрясение, видимо, было настолько сильным, что даже сейчас не знаю, как получилось, что я сразу, почти в одночасье, сел и записал в студии "Океан" — свое новое произведение, которое посвятил памяти Андрея Тарковского. Почему именно "Океан"? Мы начинали с ним с "Соляриса", и тема Океана была основным лейтмотивом фильма. Океан Соляриса раскрывался и в картине, и в музыке как образ Космоса, образ творца. Андрей был и всегда останется для меня творцом. И хотя смерть забрала его тело, с нами осталась его душа, которой суждено долгое космическое путешествие по уголкам Вселенной и планеты Земля. . .

1988



## МНЕ СНИТСЯ АНДРЕЙ

Наверное, нужны время и непредвзятость, которых всегда не хватает, чтобы говорить о работах Андрея Тарковского. Что касается его самого, то тут высказываться проще: мне кажется, я его достаточно знал. Впрочем, каждый, кто будет говорить о нем, в большей или меньшей мере, думаю, окажется предвзятым. Но есть и критерии вполне объективные. Скажем, отзывы, которые он получил на Западе, где отношение к нему было гораздо менее подвержено влиянию каких-либо партийных схем; и отзывы эти свидетельствуют, что Андрей потряс устоявшиеся основы, поставил себя в ряд истинных художников XX века.

Быть объективным мне не мешают и постоянные сомнения, которым, наверное, подвержен каждый в оценке людей, мотивировок их поступков. Под поступками я имею в виду прежде всего фильмы — они для режиссера и есть его главные поступки.

Бергман считал Тарковского единственным из режиссеров, кто проник в мир сновидений. Тот самый мир, который сам Бергман интуитивно нащупывал, Тарковский сумел воплотить в кино. Большой похвалы Андрею не нужно. Он глубоко ценил каждое бергмановское слово о своих картинах.

Последние годы, время создания четырех его последних картин, мы практически не общались. Наши творческие позиции разошлись до степеней, уже непримиримых. Это, думаю, типично русская черта — чрезмерность. Хотя, казалось бы, что делить? Всем хватит места на земле.

Он резко отрицал все, что я после "Дяди Вани" делал, не воспринимал серьезно ни "Романс о влюбленных", ни "Сибириаду" — я ему отвечал тем же. Я считаю бесконечно

претенциозным и "Зеркало", и "Сталкера", и "Ностальгию", и "Жертвоприношение". Считаю, что это скорее поиски самого себя, а не истины в искусстве. Даже желание сохранить раз найденный стиль, кажется мне, подавляет смысл его фильмов. Конечно, это субъективно. Возможно, время убедит меня в ошибочности этих оценок. Но пока они таковы.

Как ни странно, Андрей снится мне чаще, чем кто-либо. Я с ним разговариваю во сне, даже летал с ним по квартире. Мне самому это удивительно. Родная мать и та мне столько не снится. Видимо, что-то связанное с ним проходит через всю мою жизнь. Я чувствую, что конфликт, разъединивший нас, продолжается до сих пор. Речь о конфликте именно творческом.

Да, он кажется мне обескураживающе претенциозным; серьезность его отношения к собственной персоне не оставляла места для иронии, он ощущал себя мессией. Думаю, эти качества художнику никогда не помогают. Помните, Михаил Чехов замечательно сказал: "Юмор, направленный на самого себя, спасает от самовлюбленности". Тарковский был пленником своего таланта. Его картины — мучительный поиск чего-то, словами не выразимого, невнятного, как мычание. Может быть, это и делает их столь привлекательными.

Познакомились мы в монтажной ВГИКа. Тарковский выглядел страшно взъерошенным, весь в желваках, кусал ногти. У него была курсовая работа, которую он делал вместе с Сашей Гордоном. Занят он был соединением изображения и музыки. Саксофонную мелодию Гленна Миллера "Звездная пыль" он, как сейчас помню, наложил на кадр экскаватора, извлекавшего мину. Это воспринималось нелепостью. Конечно, потом он от этого отказался.

Можно многое вспомнить о нашей совместной работе. Подружились и сошлись мы очень быстро. По сравнению с ним я, видимо, всегда оперировал более традиционными категориями. Наше расхождение началось на "Рублеве". Я стал ощущать ложность пути, которым он идет. И главная причина этой ложности — чрезмерность значения, придаваемого себе как режиссеру.

Поясню. Снимая сцену, я стремлюсь быть очень жестоким ко всему, что снимаю. Сейчас в этом стремлении я еще более ужесточился. Мне всегда хотелось делать сцену максимально

выразительной за счет сокращения. Андрей добивался того же за счет удлинения. В его позиции была непреклонность, доходящая до самоубийственности. Его мало интересовало, как воспринимается сцена зрителем — он мерил все тем, как она действует на него самого.

Он часто повторял бунинскую фразу: "Я не золотой рубль, чтобы всем нравиться". Я же не считал и сейчас не считаю, что облегчить зрителю восприятие — означает сделать ему уступку. Ведь и Пушкин, вовсе не склонный поступаться достоинством искусства, говорил: "Народ, как дети, требует занимательности, действия... Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством". Я всегда старался проверять будущее воздействие фильма этими тремя эмоциями. А Андрей говорил об аккумуляции чувства, вырастающего из абстрактного мышления.

Первым толчком к расхождению стало появившееся у меня сомнение в том, что он правильно работает с актерами. На съемках "Рублева" он так заталдычил им головы рассуждениями, что они перестали понимать, как и что играть. Я говорил ему: "Ты можешь объяснить по Станиславскому, чего ты от них хочешь?"

Понимаю, конечно, что и к Станиславскому бывает разное отношение. Знаю режиссеров, мною вполне уважаемых, которые говорили, перефразируя известные слова: "Когда я слышу "Станиславский", моя рука хватается за пистолет". Андрею принципы Станиславского тоже были вполне чужды. Своими разговорами он был способен довести любого актера до полного изнеможения. Происходило это, я думаю, потому, что склад его ума был не аналитический, а интуитивный. Потому ему было так трудно объяснить желаемое актеру, равно как и сценаристу.

Работая над сценарием "Рублева", мы поехали с ним в Грузию. Помню, как ночью, разговаривая, шли по дороге, и он все повторял: "Вот хотелось бы как-то эти лепесточки, эти листики, понимаешь, клейкие... И вот эти гуси летят..." — "Что же он хочет? — спрашивал я себя. — Давай говорить конкретнее. Давай подумаем о драматургии". А он все лепетал про лепесточки и листики, среди которых бродила его душа. Но писать-то надо было действие.

Сценарий "Андрея Рублева", возможно, был талантливый, буйным, исполненным полета воображения, но он был непрофессиональным. Он не влезал ни в какие параметры драматургической формы. В нем было двести пятьдесят страниц, которые при нормальной, принятой для съемок записи превратились бы в добрых четыреста. Когда Андрей начал снимать, метраж пополз, как тесто из квашни. Он позвонил мне в ужасе: "Не знаю, что делать. Все разрастается. Давай что-то сокращать". И мы стали рубить сценарий нещадно: из него целиком вылетела сцена чумы и многое другое. Потому что по сути это был не сценарий, а поэма о Рублеве. Я не говорю, что выдающаяся картина обязательно должна иметь в основе точный, заверченный сценарий, — иногда она делается вопреки ему. Просто, когда то, что должно быть сделано на сценарной стадии, доделывается во время съемок, — это обходится гораздо большей кровью, нервами, деньгами.

Известная сцена разговора Кирилла с Феофаном Греком, в которой он упрощает его взять к себе в подмастерья, кажется мне в фильме не сделанной. Не сделанной именно актерски. Потерялось то, ради чего нами (во всяком случае мной) она писалась. А делали мы ее под откровенным влиянием Достоевского. Между характерами, не между авторами и персонажами, а именно между ними существовало напряжение почти мистическое. То напряжение, которое порой достигает таких поразительных высот у Куросавы, у Бергмана. А вот у Брессона подобного нет — он напряжение сознательно убирает. Он ненавидит актеров — это его собственные слова! — играющих чувство. Сцена, лишившись боли, которая была в сценарии, утеряла для меня смысл.

Я сказал об этом Андрею, как только увидел материал. Он со мной категорически не согласился, он был уверен, что все сделал, как надо, не хотел ничего переснимать, как я его ни уговаривал. Видимо, уже тогда он отдался влечению интуиции, что вскоре и стало главным качеством его картин. Членораздельная речь в них стала уступать место мычанию. Мы пикировались с ним в статьях. Андрей писал об искренности как о важнейшем качестве фильма, на что я отвечал: "Корова мычит тоже искренне, но кто знает, о чем она мычит?"

Позднее я убедился, что и немой мычит искренне, но при этом ему есть что сказать. В этом плане фильма Брессона

напоминают мычание немого, который знает что-то колоссально важное. Умение высказать невысказанное — очень трудный способ разговора со зрителем. Брессон когда-то замечательно сказал: "Очень важно не ошибиться в том, чего не хочешь показывать". Андрей следовал этому правилу.

В своих последних картинах он внутренне опирался на Брессона. Нужно было большое мужество, чтобы еще дальше развивать его принципы — остраненность, холодность, при огромной внутренней пронзительности.

До влияния Брессона были многие другие. Началось с Ламориса и Сешана. Мы восторженно бегали на "Красный шар" и "Золотую рыбку", которые отразились в моем "Мальчике и голубе" и в его "Катке и скрипке". Потом в наш мир ворвался Феллини с "Дорогой" и "Ночами Кабирии", а затем Годар с его фильмом "На последнем дыхании". Следом пришел Куросава, влияние которого ощутимо и в "Рублеве", и в "Первом учителе": я сдирал — буквально кусками, — чего ничуть не стыжусь. Матисс говорил, что настоящий художник всегда находится под чьим-то влиянием.

Когда "Рублев" был закончен, он показался мне необыкновенно длинным, о чем я сказал Тарковскому со всей прямотой. Он ответил, что меня "подослали". Госкино требовало сокращений, и мои слова были восприняты им как капитуляция перед начальством. Я пытался объяснить, что вырезать надо не то, что от него требуют. Вырезать надо лишь то, от чего можно безболезненно отказаться. Картина, быть может, и гениальна, но слишком длинна. Ее надо сделать короче. От отвечал: "Ты ничего не понимаешь. Весь смысл в этом". Нашлись и доброжелатели, нашептывавшие Андрею, что я ему завидую, что поэтому хочу подпортить его картину. До такой наивности доходит порой наша кинематографическая "Воронья слободка".

До этого между нами было столкновение на "Ивановом детстве", сценарий которого мы написали вместе, хоть в титрах наши имена и не значатся. Когда много позднее я упомянул об этом в одной из статей, последовал отклик, что я самозванец, что пытаюсь присвоить себе чужую работу, обокрасть большого советского драматурга Михаила Папаву. Мне не надо доказывать наше авторство. Достаточно взять в архиве "Мосфильма" сценарий Папавы, который был написан для

Эдуарда Абалова, не справившегося с картиной, после чего ее заново снял Тарковский. Сравнение с фильмом лучше всего докажет, имеет ли первоначальный сценарий какое-либо в нему отношение.

На "Ивановом детстве" я проходил режиссерскую практику, сыграл там маленькую роль, придумал какие-то важные сценарные куски, в частности сны. Но когда Тарковский врезал в финал кадр обугленных дочерей Геббельса, я был возмущен до беспредельности. "Это ужасно. Отвратительно!" — негодовал я. "Ты ничего не понимаешь, — отвечал он. — Не смей больше входить в монтажную!" — "Я и так не приду!" — кричал я, хлопая дверь. Спустя год-два я понял, что это было грандиозной, гениальной находкой. Было в ней что-то странное, неожиданное, невозможное для кинематографа тех лет.

Видимо, в силу страстности своего характера, хоть и стараюсь, сколько могу, быть терпимым, мне суждено опаздывать в понимании значения всего сделанного Андреем в кино. Но и сегодня я не могу принять его неуклонного удаления от эмоционального содержания кинематографа. Еще во времена "Иванова детства" мы говорили с ним о чувственной природе экрана, об эротичности — тогда все это его очень занимало. Но постепенно он перешел в другую веру.

Часто говорят о духовности его картин, о пронизывающем их нравственном идеале, об их религиозности. В этом оттенке религиозности мне показалась существенной эволюция его от культуры русской, православной, которая строится сугубо на чувстве, в которой любовь есть главное, — к культуре западной.

Как ни странно для него это перерождение, в своем искусстве он все более становится католиком, даже протестантом, нежели православным. В "Андрее Рублеве" у нас был даже монолог о любви, где герой цитирует мальчику-князю: "Если я говорю голосом ангела или дьявола, а любви не имею, то слова мои — медь гремящая и кимвал бряцающий". От этой любви чувственной Тарковский все более уходил к любви духовной, к выпариванию этого православного начала, заменяя его протестантизмом. Он заменил душу духом. Душа — начало женское, теплое, согревающее, колышашееся,

робкое. Дух — начало мужское. Он — стекло (хочется сказать по-старославянски — сткло) и лед.

Тарковский не одинок в этом движении. Он продолжает целый ряд великих русских, которые уходили в своем духовном развитии от православия: Чаадаев, Печерин. Печерину принадлежат строки: "Как сладостно отчизну ненавидеть и жадно ждать ее уничтоженья". Он принял католицизм и уехал на Запад. Кстати, Лермонтов не случайно дал своему герою фамилию Печорин — в нем черты Печерина, уставшего от родной страны человека. Это была целая когорта русских, о которых Гершензон написал в книге "Молодая Россия". Мне кажется, что и замечательный поэт Арсений Тарковский в своих стихах тяготел к стройности, почти эллинской. В них ясность и четкость кладки из мрамора, а не витиеватость деревянных храмов, срубленных без единого гвоздя. Может быть, Андрей сам этого внутренне не осознавал, но начал он строить из дерева, а кончил — мрамором.

Размышляя о духовном искусстве, Тарковский все более приходил к тому, что оно не терпит эмоций. Подобной же позиции придерживается и Кшиштоф Занусси, они с Андреем — духовные братья. Для меня же вера в возможность искусства без эмоций — вредоносное заблуждение. Но Тарковский уверовал, что эмоции, чувственность враждебны духовности. Что духовность, как и религия, должна быть внечувственна. В этом смысле он пытался создать религиозное кино. Это главный момент наших расхождений. Для меня искусство — сообщение любви, а любовь изначально чувственна, душевна. Это игра. Я за игру, за детство. Андрей же, все более замахиваясь быть пророком, противопоставлял себя человеческому.

В его картинах все меньше места оставалось для реальных человеческих отношений. Есть режиссеры, в фильмах которых актеры не более чем знаки. Наиболее очевидно это у Брессона, у Антониони, в последних работах которого актер выражал не свою индивидуальность, а режиссерскую. Брессон настаивал на отсутствии игры. Он требовал, чтобы актер ничего не делал в кадре, чтобы фразы произносились бесцветно, чтобы, упаси бог, не было завлекательности и развлекательности. Какое-то время по этому пути шел и Вим Вендерс, хотя в последних работах он уже несколько иной.

Для режиссера такого плана актер практически не важен. Фильм есть выражение его самого. Феллини в этом плане гораздо более человечен. Равно как и Бергман. Для него человеческое лицо важнее всего другого.

Андрей все более становился на брессоновский путь. Все его герои становились Тарковскими. От фильма к фильму все большее значение обретало общее впечатление — не человеческое лицо и мир, а мир и — как часть его — человеческое лицо. Это не значит, что выбор актеров был ему не важен. Он искал их со всей серьезностью и тщательностью, но искал лишь тех, которые могли выражать его самого, без слов понимать интуитивность его метода. Таков, в частности, был Эрланд Юзефсон.

Мне с Андреем в этом трудно было согласиться: я и сейчас исповедую эмоциональный кинематограф — искусство, оперирующее чувственным рядом.

Я все-таки всегда картину связываю с музыкой, с движением не мыслей, а эмоций. И если эмоция прерывается, нарушается та нить, тот поток взаимодействия между экраном и зрителем, которые и рождают целостность фильма. А Андрей эту непрерывность нарушал постоянно. В его фильмах есть моменты, когда просто выпадаешь из контакта с экраном. И какие бы усилия я ни предпринимал, чтобы не потерять нить внимания, все было безрезультатно.

Нельзя заставить человека смотреть Рафаэля, привязав его к стулу. Чтобы Рафаэль был воспринят, человек сам должен желать сесть перед ним на стул. Последние фильмы Тарковского рождали у меня ощущение, что они достойны Рафаэля, но зрителя все-таки надо привязывать, чтобы он их смотрел.

Тарковский и относился к кино не как к зрелищу, тем более не как к развлечению. Для него оно было духовным опытом, который делает человека лучше. В этом своем убеждении он был до конца искренен и предельно серьезен. Скрябин ведь тоже верил, что можно музыкой исправлять преступников. Даже намеревался поставить в колониях большие эстрады и исполнять там свои произведения. Он верил в безграничность силы искусства. У меня такой убежденности нет. Я скорее согласен с Феллини, который говорит, что кино — замечательная игра, опасная игра, но все-таки игра. Если вы-



бирать между артистами-скоморохами и артистами-философами, то первые мне ближе. При этом скоморохам вовсе не заказано быть философами. Придурковатым и юродивым могут оказаться доступными глубины мудрости.

Феллини считал, что режиссер должен быть немного ребенком. Детскость Тарковского состояла в его глубочайшей наивной вере в абсолютную силу искусства, а отсюда — в свою исключительную мессианскую роль. Он часто бывал несимпатичен как человек — бывал злым и резким, и всегда был очень нервным. Но за всем этим проступала стальная, несокрушимая уверенность, что делать надо только так, как делает он.

Последние десять лет работы в кино, после "Соляриса", философией своего искусства Андрей внушил убежденность, что для восприятия его картин нужно огромное усилие. В том, видимо, и была исключительность его таланта, что он был фанатически непоколебим в своих принципах. Это давало ему силы и смелость. Быть может, талант — это и есть смелость? Быть может, мне не хватает смелости отречься от каких-то правил, перешагнуть привычные границы? Да и желания нет перешагивать. Пытаясь прикинуть, мог ли бы я сделать картины Андрея, отвечаю мгновенно и однозначно: нет, не мог. Я обязательно пошел бы по другому (не исключаю, что даже уже проторенному) пути.

Помню, после "Зеркала" мы вышли из зала с критиком Гастевым. Обоим нам картина не понравилась, и он припомнил фразу Андре Жиды: "Когда искусство освобождается от цепей, оно становится уделом химер". Наверное, это закономерно: у кого-то картина вызывает возмущение, у кого-то — полное приятие, у кого-то — обожание, а у кого-то — шок. Не обязательно работы большого художника должны приниматься всеми, и приниматься однозначно. Лично мне трудно согласиться с принципами Тарковского. Нарушив законы искусства, он, по-моему, не достиг в своих картинах того качества, какого мог бы достигнуть. Но он шел на это сознательно, таково было его кредо, и его желание идти своим, отличным от прочих путем, уже потому заслуживает глубокого уважения.

Когда после Кандинского появился Джаспер Джонс, а затем — Бэкон, это было новым словом. Они создали соб-

ственную эстетику. Когда появились первые абстракционисты, казалось, уже определились будущие пути искусства. Отныне все пойдут лишь в этом направлении. Но вскоре вернулась фигуративная живопись. То же случилось и с "новым романом". Алан Роб-Грийе, Натали Саррот, основатели этого течения, разрушали структуру принятого в литературе. Попытки разрушить форму могут дойти даже до абсолюта. Но это вовсе не значит, что отныне искусство потечет только по этому руслу. Необходима амплитуда колебаний между открытием новых форм и возвращением к прежним. Скажем, фильмы Эрманно Ольма внешне очень традиционны, очень просты и в то же время очень новы.

Андрей в своем стремлении понять себя, ухватить синюю птицу сновидения шел не оглядываясь. Пройденный им путь огромен. И все же мне кажется, что литературная часть его картин ниже пластического ряда. В диалогах — налет претенциозности. Но зато феноменальна, божественна пластика. Здесь он был идеально безупречен в своем вкусе. Его внимание к эстетической стороне даже преувеличено. Но мне в его картинах чего-то не хватает. В последних — чувственности, человеческого тепла, душевной сопричастности.

Возможно, в Тарковском есть что-то мне недоступное. Я даже завидую тем, кто потрясается его картинами. Сам факт, что его творчество производит такой эффект, что оно так influentially в среде молодых режиссеров, уже говорит о его значительности. У меня другое устройство слуха. Я вижу в его фильмах поразительные куски, но целиком их принять не могу. Впрочем, такое обычно. Бунин же говорил об "Анне Карениной", что, если бы ее слегка почистить, неплохой получился бы роман. Для меня картины Тарковского слишком длинные, в них нет чувства меры, их надо перемонтировать. Это как прекрасная музыка, которая играет слишком медленно. Попробуйте сыграть соль-минорную симфонию Моцарта, замедлив раза в три. Я никогда не мог понять, зачем Андрею такая медлительность. Но он-то всегда был уверен, что именно этот ритм и создает нужное зрительское восприятие.

Я помню давние разговоры. Он говорил: "Смотри, если нормальную длительность кадра увеличить еще больше, то сначала начнешь скучать, а если ее увеличить еще, возникнет интерес, а если увеличить еще больше, возникает новое ка-

чество, особая интенсивность внимания”. Я был целиком согласен с этим, но считал всегда, что этот принцип не может распространяться на каждый кадр. Самый замечательный принцип нельзя абсолютизировать. Он хорош тогда, когда работает на какой-то кульминационный кусок. Вспомните хотя бы, как пользуется протяженностью кадра Куросава.

Музыка — не один ритм, а смена ритмов. Андрей, мне казалось, насилует саму природу восприятия. Может, я ошибаюсь, может, меня преследует страх посредственности, страх человека, у которого нет одержимости таланта сломать все барьеры, стать, говоря словами Шкловского, ”головокружительно свободным”. Быть может, Андрей достиг этой головокружительной свободы, быть может, мне она не дана. Но есть и великие мастера кино, которые строили свое искусство на законах нормального восприятия. В частности Куросава, которому я во многом следую. Он тоже стремится к занимательности формы. Анализ ”Семи самураев” дает прекрасные уроки использования всех кинематографических соотношений — крупностей, длиннофокусной оптики, музыки, пластики, внутрикадрового и межкадрового ритмов. Чувственный ряд Куросавы гораздо ближе мне чувственного ряда Брессона.

Я очень любил Андрея. Наверное, поэтому он так часто мне снится. Странно, но во сне меня преследует какое-то чувство вины перед ним. Хотя, подходя рационально, не могу что-либо в наших отношениях поставить себе в упрек. Но где-то в подсознании живет чувство вины — не знаю за что. В последний раз, когда он снился мне, я спросил: ”Почему твои картины такие длинные? Их же скучно смотреть!” Он хитро улыбнулся и сказал: ”Если бы у меня было время, я бы тебе объяснил. . .” За ним стоял санитар...

Всякое великое искусство — загадка. Загадку нельзя выдумать из головы. Она должна родиться сама собой. Андрей наверняка был личностью органичной. Он не занимался сочинением ребусов. Поэтому невозможно создать школу Тарковского. Это была бы школа загадок, что-то неискреннее. Брессон всегда будет одиночкой. И Андрей тоже будет одиночкой. Одиночкой, очень много давшей кинематографу. Каждый из им подобных в одиночку бросался в пропасть в надежде постичь бездонные глубины.

Его опыт театральной постановки "Гамлета" не кажется мне удачей. Мне вообще казалось, что работать в театре ему было противопоказано. Он и в кино не должен был снимать чей-то сценарий. Он был способен воплощать лишь свое видение, снимать свои сценарии, создавать свой собственный мир.

Он начинал с доступного уровня, но затем все больше и больше уходил в "башню из слоновой кости". Ему повезло, что свой путь он начал в России, а не, допустим, в Швеции. Там он ни за что не смог бы создать подобной мозаики картин. Бергману было очень трудно снять все то, что он снял. Но и он не смог бы поставить "Рублева" — для Швеции это слишком дорогая картина.

Мне не кажется, что Тарковский был жертвой. Хотя по наивности он боялся, что его могут выкрасть из Англии и переправить в Москву. К нему даже был приставлен для охраны агент из Скотленд-Ярда. Подобное, наверное, имело смысл во времена Сталина, но надо было быть абсолютно лишенным чувства реальности, чтобы предполагать такое в послебрежневские годы. Я говорил ему: "Андрей, сейчас не те времена. Ты можешь вернуться, дать пресс-конференцию. Тебя выпустят обратно. Тебе же Сизов обещал от имени правительства". — "А-а, тебя подослали", — отвечал он. Это было во время нашей встречи в Канне. Во главе страны уже стоял Андропов. Но Тарковский не верил, что его выпустят обратно. Думаю, что в делах политических он был человек не от мира сего. Ему казалось, что против него плетут заговоры, что сознательно мешают ему работать.

Убеден, что намеренного желания препятствовать ему в работе, во всяком случае в последние годы, не было. Просто сценарии, которые он предлагал вверху сидящим, на их взгляд, казались странными, просто непонятными. В них никогда не было социального протеста, который мог бы их испугать. Андрей не был диссидентом. В своих картинах он был философом, человеком из другой галактики.

Мне хочется пересмотреть однажды заново все его картины, и я не теряю надежды сказать себе: "Да, он был прав во всем". Скорее всего, будет иначе, но кто знает!

Когда я смотрю "Рязьяренного быка" Скорсезе, он производит на меня нокаутирующее впечатление. Вне всякой

структуры, вне логики драматургии, но, при всей внешней сдержанности, внутри такой напор, такой пульс, страсть — все клокочет! Лично мне такой тип кинематографа гораздо ближе. Там вроде бы мало идей, на экране просто раненое животное, но какой поток мыслей вызывает бессмысленное страдание этого животного! Я не говорю, что только такое кино должно существовать — просто мне оно ближе.

Есть художники, к которым карабкаешься, как по стеклянной горе, и ощущаешь, что сползаешь вниз, не в состоянии проникнуть в глубину их раздумий. Таков Тарковский. Его последние фильмы подобны прекрасному храму. Но лично мне ближе не застывшие формы, которые эмоциональный отклик рождают лишь у чрезвычайно восприимчивых к архитектуре людей, а живая плоть — пот, кровь, экскременты, утробный смех. Это может быть низким, но не зря же Питер Брук искал духовность в "грубом театре". Мне хочется искать себя в душевном, а не в духовном.

Узнав, что Тарковский болен, я написал ему письмо, в котором вспоминал наши давние годы, сиденья у костра, летящие искры, поющего Гену Шпаликова с гитарой. Потом я винил себя, что сделал бестактность. Он мне не ответил. Ему, по-видимому, казалось, что я приехал на Запад со специальным заданием. Ведь я давал ему советы, которых он не слышал ни от кого, кроме официальных лиц. Я советовал когда-то сократить "Рублева", теперь советовал вернуться домой. Он не мог поверить, что человек способен искренне так считать.

Быть может, я ошибаюсь, но мне все же кажется, что от незнания политической реальности, от наивности во многих вещах, от страхов, рождавшихся на этой почве, он съедал себя. Будь у него способность просто логически рассуждать, он не воспринимал бы все с такой "взнервленной" обостренностью. Он постоянно был напряжен, постоянно — комок нервов. Это вообще было его обычным свойством. В драку влезал мгновенно — достаточно было выпить несколько рюмок. Вадиму Юсову сломали нос в "Национале" из-за того, что Андрей нарвался на компанию, в которой оказался боксер Енгибарян. В Андрее была эта невероятная гордость, возможно, идущая от дагестанских кровей. Он никогда не мог расслабиться, а за границей это напряжение достигло

предельных степеней. Не будь этого, он, думаю, был бы жив и сегодня...

Размышляя об Андрее сегодня, когда мне уже за пятьдесят, не могу отделаться от чувства нежности к этому мальчику, большеголовому, хрупкому, с торчащими во все стороны вихрами, обгрызающему ногти, живущему ощущением своей исключительности, гениальности, к этому замечательному вундеркинду, который при всей своей зрелости все равно навсегда остался для меня наивным ребенком, одиноко стоящим посреди распахнутого, пронизанного смертельными токами мира.

1989

## ПУТЕШЕСТВИЕ В ДОЛИНУ ГИГАНТОВ

Я встречался с Тарковским много лет, с тех пор как начал ездить в Москву по приглашению Союза кинематографистов СССР. Не знаю, бывал ли на просмотрах моих фильмов Тарковский, но спустя годы он вспоминал их названия и, стало быть, видел их где-то. Но я был знаком с ним раньше, с первой его картины "Иваново детство", в которой я увидел режиссера с ярким индивидуальным почерком. Потом на каких-то закрытых показах посмотрел "Андрея Рублева", который не был еще выпущен на экраны. И тогда я уже, кажется, узнал все об авторе. Позже я встречал его в Польше, от имени нашего Союза приветствовал его в аэропорту Варшавы...

Такое общение продолжалось лет десять, складывалось из коротких встреч, поскольку Тарковский не любил фестивалей и если появлялся на них, то как метеор... Близкое знакомство началось много позже, когда работа над "Ностальгией" привела его в Италию. Я помню наши встречи в Риме. Это было трудное время — в Польше было введено военное положение. И он все пытался дознаться, что же там, в Варшаве, происходит на самом деле... Помню, он произнес тогда тронувшие меня слова о той капле польской крови, которая бродит в его генеалогии и которой он приписывал свою непокорность, неумение вести себя дипломатически, поступать рассудительно, свою способность давать волю чувствам самым открытым и резким образом, что принесло ему немало врагов и еще больше унижений...

А потом мы пережили общее приключение, во время поездки по Соединенным Штатам Америки в автомобиле. Мы были приглашены на кинофестиваль, который обеспечивает

участникам совместное путешествие, дает возможность познакомиться с удивительным районом Соединенных Штатов с совершенно потрясающей природой — на границе штатов Юта и Колорадо... Именно там, от Лас-Вегаса, где мы встретились с Андреем, и началось это путешествие, в котором



В Долине Гигантов. Вторая слева — Л. Тарковская, справа — кинокритик О. Суркова

я был шофером, а Тарковский, его жена Лариса и критик Ольга Суркова — пассажирами. В другой машине ехали директор кинофестиваля и несколько американцев. На первом же привале — вся дорога заняла у нас два дня — американцы пришли к нам, сгорая от любопытства и желая узнать, о чем мы так разговариваем, ибо у нас в машине всю дорогу царило страшное оживление. Мы ответили, что разговаривали о



жизни, и это была правда, но объяснить, о чем именно, не смогли... Как и многое другое, впрочем. Так, когда мы сделали еще одну остановку в Монумент Вэлли – Долине Гигантов, где Джон Форд снимал свой "Дилижанс", мы заключили с Андреем шутовое пари: кто первым из нас использует этот пейзаж. И к нам снова подошли американцы и снова спросили, может ли Андрей прокомментировать тот факт, что Форд снимал именно здесь свой классический фильм. А Андрей ответил, что жаль снимать такой метафизический пейзаж в плохом фильме о деньгах... Американцы восприняли это необычайно болезненно, но ему это было совершенно безразлично, хотя он мог бы, наверно, им сказать, что "Дилижанс" был для американского кино событием, что он его очень ценит, или что-нибудь еще в этом роде... И это было бы правдой, как и то, что это действительно вестерн, героем которого в какой-то степени являются деньги...

К сожалению, наше пари выиграл я, сняв в своем предпоследнем фильме одну сцену в Долине Гигантов, а Андрей уже не смог вернуться туда со своей камерой...

На фестивале в Лас-Вегасе был еще один случай, когда пересеклись наши фильмы – "Ностальгия" и "Императив". У этих фильмов есть нечто общее не только в содержании, но и в фестивальной судьбе: в Канне в 1984 году, когда шла "Ностальгия", я был членом экуменического жюри, то есть жюри религиозной, католическо-протестантской ориентации, и яростно убеждал моих коллег, что это единственный фильм, достойный премии. Это встретило довольно много возражений, особенно среди сторонников ортодоксальных умонастроений, которые утверждали, что фильм слишком метафизичен, что прогрессивное человечество его не поймет. В свою очередь Тарковский был членом жюри в Венеции, которое дало мне премию за "Императив", где достаточно сильны элементы православия, очень популярного на Западе... И вот оба эти фильма встретились на фестивале в Америке, оба показывались американской публике, которая воспринимала их довольно странно. Я уже однажды видел картину Андрея и, сидя на показе рядом с ним, задавал ему вопросы – как сделана финальная сцена в храме, сколько в ней комбинированных съемок, а сколько сценографии. Мне было инте-

ресно, как ему удалось снять сцену в Капитолии в Риме. И так до середины фильма я задавал ему вопросы, а потом вдруг разволновался и забыл о технике, что для моего холодного нрава большая редкость, ибо немного найдется фильмов, которые могли бы меня всерьез взволновать, да еще и так, чтобы вызвать слезы на глазах—когда герой фильма Доменико горел, а какой-то безумец или страшная тень Доменико успела сыграть сцену его смерти...

Я позаимствовал у Андрея эту находку в прошлом году в театре, когда ставил "Юлия Цезаря". Моим ассистентом был человек, который играл этот эпизод у Тарковского. Я дал другому актеру эту роль, роль человека, который, как тень, падающая вперед, предупреждает смерть Цезаря. Я говорил об этом Тарковскому, мы не раз возвращались к теме заимствований в искусстве. Но он обладал таким сильным ощущением собственной неповторимости в искусстве, что никогда не ревновал, никогда не обижался на тех, кто пытался на базе его находок развивать собственные...

Однажды мы разговаривали — все в том же путешествии по Америке — о "Жертвоприношении", которого еще не было, о котором он только думал, писал — выстраивал сценарий. Он хотел воспользоваться одним мотивом из моего "Империатива", одной сценой с участием актера Запасевича, в которой безумец, то есть человек, который как бы постиг метафизическую перспективу мира, а значит, в глазах обычных людей является безумцем, подвергается психиатрическому и психологическому обследованию. Оно ни к чему не приводит, это естественно, ибо такое обследование, даже самое безупречное, не имеет смысла, оно не может описать феномен, которого касается, ибо религиозный опыт невозможно объяснить психологически. Андрей рассказал мне, что видит очень похожую сцену. Он хотел бы снять сцену, в которой авторитетный психолог объяснял бы его герою уже после поджога дома, как тот устал и какое множество рациональных факторов слилось, чтобы вызвать в нем именно такую реакцию... Этот психиатр должен был сидеть спиной к окну, а за окном неторопливо надвигалась страшная черная туча, но психиатр ее не видел, а герой, которого сыграл затем Юсефсон, смотрит на него и говорит: "Ты просто ничего не видишь..." Этой сцены в фильме нет, он заканчивается много

раньше, отъездом странной кареты "скорой помощи", санитарями, насилием — финалом как бы незавершенным, открытым...

Я вспомнил об этом еще и потому, что наши разговоры имели прямое отношение не только к самим фильмам, но и к тому, как их принимали американские зрители. Таких встреч в Америке было много, и я играл на них как бы роль посредника. Роль, которую поляки естественно играют исторически, ибо мы понимаем русскую душу чуть-чуть лучше, чем Запад, и в то же время мы от России чуть-чуть ближе к Западу. Следовательно, это выступление в роли моста было для меня естественно и даже необходимо, ибо перевода было недостаточно. Американская психология, особенно если это психология жителей какого-нибудь крохотного городка в штате Колорадо, где смешались и выдающиеся интеллектуалы, и очень простые, хотя и сердечные, люди, представляла собой нечто такое, с чем Андрей поначалу никак не мог справиться. Надо сказать, что это взаимное непонимание было удивительно! И мне запомнился один обмен фразами — я часто о нем рассказываю, и потому история эта уже отшлифовалась от постоянного употребления. Кто-то из молодых людей, слыша то, что Тарковский говорил об искусстве, о призвании художника, о назначении человека, сразу же увидел в нем гуру (а потребность в гуру очень сильна в Америке) и простодушно спросил: "Мистер Тарковский, а что я должен делать, чтобы быть счастливым?" Вопрос этот, по американским понятиям, вполне обычен, но для Андрея он был просто ошеломляющим. Он прервал речь и спросил меня: "Чего этот человек хочет? Почему он задает такие глупые вопросы?" Я попытался объяснить Андрею, что он слишком строг к этому парню, что он не должен на него злиться, а должен ему что-нибудь посоветовать. Андрей говорит: "Ну как я могу что-то советовать? Разве он сам не знает, для чего он живет?" Я говорю: "Представь себе, он действительно не знает, зачем живет, а ты ему скажи нечто такое, что для тебя очевидно..." Но Андрей пожал плечами и сказал: "Пусть он задумается над тем, к чему он вызван из небытия, зачем призван к существованию, пусть попытается отгадать роль, которая ему в космосе предназначена, пусть исполняет ее, а счастье... оно либо придет, либо нет..." Мне все это было

понятно, но потребовалось, наверно, минут десять, чтобы молодой человек оправился от шока, ибо слова, которые он услышал от Андрея, были для него абсолютно непонятны. Ему было трудно понять, к примеру, тот основополагающий факт, что существование вообще может быть какой-либо проблемой, то есть не подразумеваемым само собой, что следует задумываться над смыслом самого своего существования, что оно к чему-то обязывает — а это для прагматического американского мышления вещи непостижимые...

Эта "душераздирающая" дискуссия продолжалась до вечера, а потом у меня был разговор с Андреем, и я пытался объяснить ему, что американское "хэппинес" и русское "счастье" переводятся только через словарь, что они означают нечто совершенно иное. К примеру, основанная Онассисом авиалиния, связывающая Европу и Америку, имеет в своем рекламном лозунге фразу "Каждый, кто счастлив...". Но это вовсе не означает, что каждый ее пассажир счастлив, иначе кампании пришлось бы отказывать вдовам и сиротам, это означает, что счастлив тот, кто сидит в удобном кресле, пьет свой кофе или чай, кому не слишком холодно или не слишком жарко... Иначе говоря, счастье — это просто элементарный комфорт, и ничего более. И слова Тарковского, что счастье — нечто иное, больше того, что за счастьем не надо гнаться, что оно придет или не придет, будет дано, наконец, что надо заниматься чем-то более важным, чем поиски собственного счастья, для американца звучали необыкновенно...

Я вспоминаю об этом с таким удовольствием, ибо это были встречи радостные и забавные. А потом пришло время встреч грустных. Я видел Андрея несколько раз в Риме, видел, как он обживался в Италии, как со временем, подобно многим другим русским, полюбил эту страну. Полюбил так, как никогда не смог бы полюбить Францию, несмотря на то что во Франции его обожали, чттили, уважали. Но картезианский рационализм был для него всегда тягостен, и он бунтовал против него, бунтовал против колючей, если так можно сказать, роли разума, против присутствия его в каждом жесте, поступке, помысле, против безжалостной пронизательности его. Это было ему чуждо, это мешало ему и рождало искренний рефлекс неприязни. В Италии же, в той атмосфере интуиции, человеческой сердечности, которая

пронизывает итальянскую культуру, он чувствовал себя несравненно лучше. Я встречал здесь многих его знакомых, они понимали его куда лучше, чем французы или, скажем, шведы. Казалось бы, Скандинавия, у которой благодаря ее "северности" должно быть столько общего с Россией, была от него чрезвычайно далека своим протестантским пуританизмом, совершенно иным типом интуиции, иным пониманием жизни и мира, чем то, которое он носил в себе.

Наши последние встречи — это, в сущности, один долгий, прерывающийся, но цельный разговор. Я помню, когда он решил остаться на Западе, мы много говорили о его будущей жизни, о том, что это совершенно иной мир, что у него свои законы, что больше не будет заботливого государства, что придется самому заниматься собственной судьбой, быть самому за нее ответственным. Что нужно, в частности, побеспокоиться о страховке и тому подобных практических вещах... Мы говорили, и я видел, что для Андрея это вещи абсолютно невозможные, непонятные, нестижимые...

Не прошло и года, как в Варшаву позвонила Лариса и сказала, что у Андрея нашли рак, и спросила, можно ли в этой ситуации застраховаться... Разумеется, было уже поздно, и ни о какой страховке не могло быть и речи. Но в конце концов я понял, что Андрей был, в сущности, прав: столько людей бросилось к нему на помощь, что ему не понадобилась никакая страховка — тот же самый эффект был достигнут с помощью человеческой сердечности, щедрости, искреннего желания помочь... Сначала Андрей поселился в моей квартире в Париже, потом его перевели в больницу... Я встречал его еще два раза в Париже, когда он выходил ненадолго из больницы и когда были короткие мгновения радости. Потом я приехал к ним в Италию, на море, они сняли там виллу, казалось, дела у Андрея идут лучше, он прибавил в весе — всего на сто — сто пятьдесят граммов, — но и это уже было поводом для радости, для возвращения надежды... А в самый последний раз мы увиделись в декабре, почти за две недели до его смерти, снова в Париже. Он был после курса химиотерапии, ужасающе худой, изможденный, но продолжал говорить о будущем, о том, что он еще снимет. И когда я слушал его, мне казалось, что и в самом деле наступил такой

момент, когда ничего не известно, что либо эта химиотерапия его убьет, либо он победит болезнь...

Он рассказывал о фильмах, которые ему так и не удалось снять, — о "Гофманиане", это был его старый сценарий. Больше всего он говорил о картине, в центре которой должна была стоять фигура Святого Антония Падуанского. Причем мне казалось, что этот конкретный, исторический святой его не особенно интересовал, его куда больше интересовало само понятие святости, трагедия раздвоенности плотского и духовного в человеке... Он произнес несколько раз слово, которое меня просто пронзило, — слово "грешный" по отношению к самому себе. Это слово сегодня мало кто употребляет, особенно по доброй воле, а он относил его к себе, признаваясь в несовершенстве своих поступков, и в этом было уже нечто эсхатологическое\*... Тем не менее я ощущал какую-то глубокую надежду, что он из этого выйдет, ибо само слово "грешный" произнеслось через мгновение после того, как мы оба согласились, что самым мучительным грехом современного человека является его устрашающая гордыня, вытекающая из иллюзии, что он независим, что он хозяин своей судьбы, что ему ничто не угрожает. И только болезнь позволяет человеку увидеть всю хрупкость его начинаний, решений, конфликтов, политики, которые теперь теряли свой смысл... И в этой перспективе Андрей как бы уходил куда-то в себя, был уже далек от мира, от нас... Но это только казалось, ибо разговор наш прерывался и мы выходили из палаты, когда он слабел, а потом он снова звал нас, чтобы побыть вместе еще немного, чтобы продолжить разговор — он слышал, о чем мы говорили без него. И даже тогда еще можно было, хотелось надеяться на то, что он еще столько даст нам, миру...

Хотя он оставил после себя такой великий, такой мону-ментальный свод фильмов, что в каком-то смысле можно сказать, что он выразил себя полностью, совершил все, что ему было предназначено, временами я задумываюсь над тем, что он мог бы еще...

1988

\* Эсхатология — религиозное учение о конце света. — *Прим. сост.*

## ТАРКОВСКИЙ – ИСТИННО РУССКИЙ ХУДОЖНИК

Я узнал о смерти Тарковского в коридоре "Мосфильма" от Паши Лебешева. Он не ручался за точность страшной вести. Я не хотел верить – ни изнуряющая болезнь, ни ее скоротечность не могли с этой мыслью примирить. Работа, встречи с Андреем мне казались случайным даром судьбы, сопровождались страхом, неверием в свои силы, были безумным счастьем. Эти смешанные чувства я никогда не пытался ни осознать, ни тем более в них разобраться. Я только впитывал как губка все, что исходило от Андрея, от его отца, от его окружения. От того мира, который он заключал в себе и к которому можно было лишь прикоснуться. Это была недолгая – огромная – жизнь со своим цветом, светом, запахом, стихами и взглядом. Со своим ни на что не похожим душевным напряжением. А теперь – будет отнято, ампутировано у нас то, что нельзя ни залечить, ни получить взамен. То, что было с нами всегда и не помнишь, когда началось. Как не могу забыть стихи Арсения Тарковского, которые часто читал Андрей:

Я в детстве заболел  
От голода и страха. Корку с губ  
Сдеру – и губы облизну; запомнил  
Прохладный и солоноватый вкус.  
А все иду, а все иду, иду,  
Сажу на лестнице в парадном, греюсь,  
Иду себе в бреду, как под дуду  
За крысоловом в реку, сяду – греюсь  
На лестнице; и так знобит и эдак...

Мы не были близкими друзьями. Андрей всегда для меня оставался загадочным, не до конца понятным человеком. Станным, неожиданным режиссером. Наши отношения строились нелегко. То оборачивались нечаянной радостью, то грозили развалиться, то за ними тянулся шлейф трагических обстоятельств. Как и Высоцкий, он был одним из лидеров нашего поколения. Единственный режиссер, которому я как актер хотел ввериться целиком, без размышлений, без всяких сомнений.

В холодный осенний день в Тучкове во время съемок "Зеркала" мы пошли отогреться в баню. И вдруг... С ним привычно было это "вдруг": "Олег, хочешь сыграть Гамлета?" – "Шутишь?" – "Да нет, серьезно. Поговори с Захаровым". Он поставил спектакль без меня. Поменялись его планы, представления. Мне выпал Лаэрт – я отказался. Это был удар, но и урок, давший мне, думаю, не меньше, чем возможная роль, о которой мы вместе мечтали. Я учился с Тарковским изживать актерскую болезнь премьерства, ценить товарищество как охранную грамоту от предательств, суесловий и даже немелких обид. Он открывал мне неведомый дотоле мир восприятия знакомых предметов. Их внутренней сущности, переменчивости фактур и прихотливой судьбы.

На свете все преобразилось, даже  
Простые вещи – таз, кувшин, – когда  
Стояла между нами, как на страже,  
Слоистая и твердая вода.

Нас повело неведомо куда.  
Пред нами расступались, как миражи,  
Построенные чудом города,  
Сама ложилась мята нам под ноги,  
И птицам с нами было по дороге,  
И рыбы подымались по реке,  
И небо развернулось пред глазами...

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



Мы все знали удивительное, редкое качество Андрея снимать одних и тех же актеров. Он мог работать только с теми, с кем у него устанавливалась природная, какая-то биологическая связь. В иных случаях он закрывался, и пытаться проникнуть в его зазеркалье было занятием бесполезным. Предпоследний свой сценарий — "Ностальгия" — Андрей писал для Анатолия Солоницына, который умирал от рака...

Наша первая встреча в Риме. Он не вошел — ворвался, как обычно, нервный, быстрый, худой. Мы обнялись и долго-долго молчали. В этой паузе было все. И ушедший Толя, и страх моего несоответствия Андрею, несмотря на переделку сценария, и незнание, чего он от меня ждет. И радость встречи. Но главное — ощущение силы в этом невысоком, поджаром человеке. "Как сценарий?" — "Прекрасный." — "Вот, все русские сразу понимают", — парировал он. Тарковский и был истинно русским художником, воплощением совестливости, максимализма, внутренней свободы, духовной твердости. И самое важное — обладал нутряной, естественной для себя потребностью принять и пережить наши боли и страдания.

"Похудеть не сможешь?" — "Куда?" — от неожиданности выпалил я, понимая, что ему нужен человек, измученный духовной жизнью и в самом прямом смысле слова. Что это состояние и будет, видимо, сюжетом фильма.

Мы сидели теплым вечером в маленьком кафе на безлюдной площади. Стали говорить о ностальгии. Как это играть по-русски? Что за этим стоит? Только ли березки? Но березки есть и в Италии. А ностальгия? Наверное, тоже. Вдруг, как в плохом фильме, подошли два мальчика: один с кепкой, другой — с аккордеоном — заиграл "Амурские волны". "Это уж слишком, — сказал Андрей. — Никому об этом не говори — не поверят". Но так было. Вокруг него всегда образовывалось поле непредсказуемых возможностей и испытаний. Самая обыкновенная реальность неожиданно приобретала черты неправдоподобности. А то, что на первый взгляд казалось абсурдным представить и выразить, он ощущал как осязаемую, преследующую его реальность. "У меня во ВГИКе были бредовые идеи снять фильм о том,



как человек спит. Правда, потребовалось бы слишком много пленки. Я хотел бы снять момент, когда мы отрешаемся от повседневной жизни и с нами происходит нечто необъяснимое, словно возникает связь с мирозданием, с прошлым и будущим. Обнажаются нити, на которых зиждется наше



О. Янковский в роли Горчакова. Кинофильм "Ностальгия"

сознание. Потом я отсмотрел бы материал, все неинтересное вырезал бы, оставив только это непостижимое ощущение соприкосновения человека с космосом. Ну и расшифровал бы эти сны. Если можешь — пойми, что кроется за таким состоянием".

Андрей, пожалуй, единственный из известных мне режиссеров, которого было абсолютно бессмысленно о чем-то спрашивать, требовать конкретных указаний. Контакт случался лишь тогда, когда я "тащил душу", напрягая не только актерские, но и человеческие усилия. Что-то получалось лучше, что-то — хуже, но врать Андрею было невозможно, ибо в таких людях воплощается совесть поколения. И когда сегод-

ня мы восхищаемся "Покаянием" Абуладзе, то обязаны сказать и о "Зеркале", о гражданском и художническом поступке Тарковского, всколыхнувшем нашу память, наши раны, нашу невольную и неслучайную вину...

Когда мы снимали финальный, важнейший эпизод картины "Ностальгия" — безмолвный проход героя со свечой, — Андрей сказал: "Я не знаю, как в твоей жизни, но в моей бывало, что проход, один поступок проживался как вся жизнь, как ее итог. Ты должен всем своим существом почувствовать, эмоционально передать последние шаги перед смертью". На репетиции он огорчился, что я слишком рано "умираю", "наливаюсь кровью". Начали снимать, и вдруг я слышу: "Олег, пора, наливайся!"

Этот закрытый жесткий человек мог быть смешным, и трогательным, и нежным, и смертельно уставшим. Он был способен зарядить твою нервную энергию, направить интуицию, прокладывая путь к самому первичному и неразложимому, к святому и непоруганному. К тому, что неосознанно дается при рождении и беспощадным трудом раскрывается перед смертью. Это путь духовного очищения. Тоска подступающей смерти и тоска по жизни.

И эту ни на секунду не ослабевающую тревогу за нашу судьбу, за наши общие прегрешения, за боли своей страны, своего народа, за веру в спасение, за бескомпромиссность нравственных поисков невозможно сегодня заглушить. Как и всегдашнее наше ощущение, что в таланте Андрея была какая-то обреченность, что мы не уберегли его, где бы он ни жил. Он часто говорил: "Что снимать? О чем делать фильм?" Конечно, он не нуждался в моем совете. Просто — вслух — он думал о своем предназначении. Все мы до конца не в состоянии еще осознать, что нес нам своей жизнью и что нам дал Андрей Тарковский. "Ни словом унять, ни платком утереть..."

## КАКИМ Я ЕГО ЗНАЛ

Судьба Андрея Тарковского сложилась непросто, но были в истории хоть один истинный талант с простой и спокойной судьбой?

Тот, кто знал его мало-мальски близко, кому посчастливилось работать с ним плечо к плечу, тот имел возможность своими глазами наблюдать не только творческие его метания и муки, но и гнев, отчаяние, бешенство, когда в стремительном разбеге своего дела он наталкивался на непонимание, злобное подсиживание, мелочные препоны со стороны людей, призванных по положению своему стараться понять, помогать, поддерживать.

Впрочем, по-человечески можно было понять и их. Он был неистов, искусство было для него превыше всего, он не щадил ничьих самолюбий и не таил своих антипатий. И часто срывался. Иногда срывался по-крупному. Этого ему не прощали. Э!.. Никому не прощали и не прощают, будь ты хоть семи пядей во лбу. Этого он не понимал и понимать не желал, потому что знал себе цену и слишком хорошо знал цену тем, с кем схватывался.

Телефонный звонок: Андрей Тарковский умер. Жаль Андрея Тарковского.

Что ж делать? Он теперь там, где нет ни терзаний, ни потерь. Где уже не достигнет его "судорога творца", как он однажды выразился.

А вот нас жаль. Нас, оставшихся в этом мире без него. В мире, который без него стал бледнее.

..Это случилось в июле 78-го, по-моему, года. Андрей Тарковский снимал под Таллинном фильм "Сталкер", и я как один из сценаристов был при нем. Андрей возвращался со съемочной площадки измотанный, осунувшийся, и мы сидели за сценарий. Вычеркивались оказавшиеся ненужными эпизоды и замышлялись нужные. Выбрасывались ставшие несущественными диалоги и планировались необходимые.

Порой мы просиживали в спорах и попытках столкнуться до глубокой ночи, а, когда я поутру вставал, Андрей уже был на съемочной площадке.

Обратите внимание: до того трагического июля ни одного отснятого кадра Андрей еще не видел. Ждал своей очереди на



С А. Стругацким

проявочную машину на "Мосфильме". Помню, я поражался и даже пугался: мне казалось, что работа у него идет вслепую и что это непременно обернется какими-то неприятностями. Так оно и вышло, но только беда грянула с совершенно неожиданной стороны.

При обработке отснятой пленки проявочная машина дала сбой, и пленка сильно пострадала\*. Кажется, пострадали тогда и отснятые материалы "Сибириады" Михалкова-Кончаловского. Он отделался потерями чисто моральными. То ли по-

\* О причинах брака рассказано в воспоминаниях Л. Фейгиновой. – *Прим. сост.*

вреждения у него оказались незначительными, то ли ему быстренько компенсировали материальные потери: пленку, бюджет и прочее, вплоть до сроков. Не помню точно. Не до этого мне было.

В скверном и практически безвыходном положении ока-



Кинофильм "Сталкер". Рабочий момент

зался Андрей. Как писатель я отлично понимал его состояние, это было все равно (если не страшнее), что утрата писателем единственной рукописи его нового произведения, да так, что и черновика не осталось. Но обстоятельства сложились гораздо хуже. У Андрея погибла половина отпущенной ему пленки и безвозвратно сгнули две трети отпущенных на

фильм денег. В Госкино вежливо, но категорично отказались компенсировать ему эти потери. Ему вкрадчиво предложили посчитать загубленную пленку за нормально проявленную и продолжать съемку, а когда он наотрез отказался, дали понять, что готовы все потери щедрой рукой списать по



Кинофильм "Сталкер". Рабочий момент

параграфу о творческой неудаче, если, конечно, он плюнет на фильм и займется чем-нибудь другим.

Это были поистине тяжелые дни. Андрей ходил мрачный как туча. Съёмочная группа оцепенела от ужаса. Нечего и говорить, я тоже был в отчаянии, поскольку самонадеянно приписывал беду всегдашней невезучести братьев Стругацких.



В один из тех дней я прямо сказал Андрею об этом, но он яростно и нетерпеливо от меня отмахнулся.

И вдруг... С Андреем Тарковским многое получалось "вдруг".

Недели через полторы этого тягостного состояния Андрей явился мне просветленным. Он шел как по облаку. Он сиял. Честное слово, я даже испугался, как увидел его. А он вошел в комнату, приклеился к стене ногами, спиной и затылком — это только он умел, я как-то попробовал, но у меня ничего не получилось, — вперил взор в потолок и осведомился вкрадчивым голосом:

— Скажи, Аркадий, а тебе не надоело переписывать свой "Пикник" в десятый раз?

— Вообще-то надоело, — осторожно не соврал я.

— Ага, — сказал он и благосклонно покивал. — Ну а что ты скажешь, если мы сделаем "Сталкер" не односерийным, а двухсерийным?

Я не сразу сообразил, в чем дело. А дело было яснее ясного. Под вторую серию дадут и сроки, и деньги, и пленку. Приплюсовав этот комплект к тому, что сохранилось от первоначального варианта, можно было и выкрутиться. И еще одно немаловажное обстоятельство: к тому времени я уже интуитивно ощущал то, что Андрею как опытному профессионалу было очевидно — в рамках одной серии замыслам его, изменившимся и выросшим в процессе работы, стало очень и очень тесно.

— А разрешат? — чуть ли не шепотом спросил я.

Андрей только глянул на меня и отвернулся. Позже я узнал: еще несколько дней назад послал он в инстанцию по этому поводу запрос (или требование?) и там, поживаясь и скрипя зубами, дали согласие.

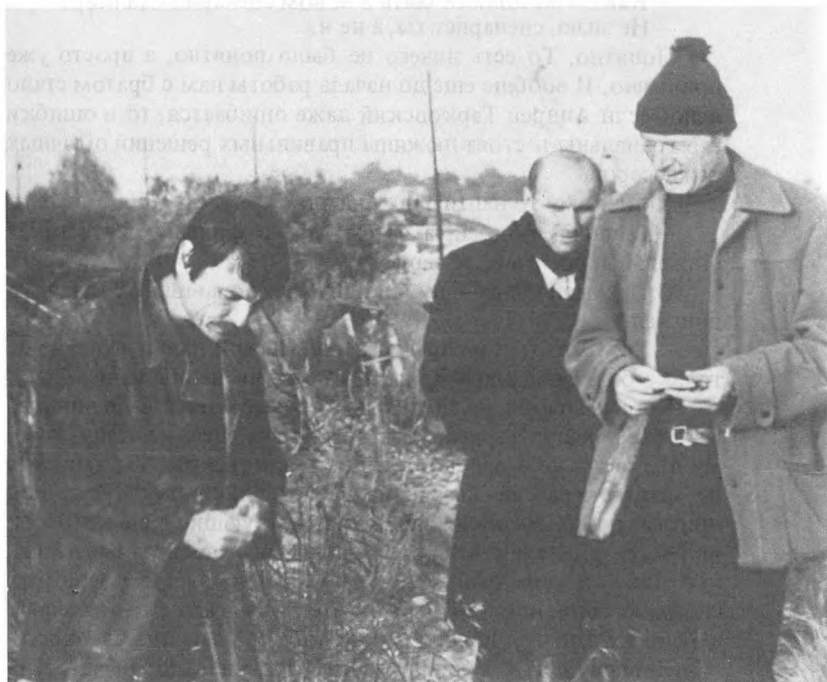
— Значит, так, — произнес он уже деловито. — Поезжай в Ленинград к своему Борису, и чтобы через 10 дней у меня был новый сценарий. На две серии. Антураж не расписывайте. Только диалоги и короткие репризы. И самое главное: Сталкер должен быть совсем другим.

— Каким же? — опешил я.

— Откуда мне знать. Но чтобы этого вашего бандита в сценарии не было.

Я вздохнул, опомнился. А что было делать? Не знаю, как

он работал с другими своими сценаристами, а у нас сложилось так. Приношу новый эпизод. Вчера только его обговаривали. "Не знаю, ты сценарист, а не я. Вот и переделывай". Переделываю. Пытаюсь влезть в тон, в замысел, как я его понимаю... "Так еще хуже. Переделай". Вздыхаю, плетусь к машинке.



На съемках кинофильма "Сталкер" с А. Солоницыным и Н. Гринько

"Ага, это уже что-то. Но еще не то. Кажется, вот в этой фразе у тебя провалилось. Попробуй развить". Я тупо всматриваюсь в "эту фразу". Фраза как фраза. По-моему, совершенно случайная. Мог ее и не писать. Но... Переделываю. Долго читает и перечитывает, топорщит усы. Затем говорит нерешительно: "Ну ладно, пока сойдет. Есть от чего оттолкнуться по крайней

мере... А потом перепиши этот диалог. Он у меня как кость в горле. Приведи в соответствие с эпизодом до и с эпизодом после.” — “Да разве он не в соответствии?” — “Нет”. — “И что тебе в нем не нравится?” — “Не знаю, переделай. Чтобы завтра к вечеру было готово”. Вот так мы и работали над сценарием, давно уж принятым и утвержденным во всех инстанциях.

— Каким же должен быть в новом сценарии Сталкер?

— Не знаю, сценарист ты, а не я.

Понятно. То есть ничего не было понятно, а просто уже привычно. И вообще еще до начала работы нам с братом стало ясно: если Андрей Тарковский даже ошибается, то и ошибки его гениальны и стоят дюжины правильных решений обычных режиссеров.

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...

Короче говоря, на следующее утро я вылетел в Ленинград. Как там у нас с Борисом было, я писать здесь не стану, потому что пишу не о нас, а об Андрее Тарковском. Мы написали не фантастический сценарий, а сценарий-притчу (если под притчей понимать некий анекдот, действующие лица которого являются для данной эпохи типичными и носителями типичных идей и поведения). В Зону за исполнением заветных своих желаний идут модный Писатель и значительный Ученый, а ведет их Апостол нового вероучения, своего рода идеолог.

Я вернулся в Таллинн через 10 дней. Андрей встретил меня в аэропорту. Мы обнялись. Он спросил: “Привез?” Я кивнул, стараясь не трястись. Дома он взял у меня рукопись, молча удалился в другую комнату и плотно закрыл за собой дверь. Жены принялись потчевать меня, выставили коньяк (был как раз день моего рождения). Нечего и говорить, ни у кого кусок в горло не лез.

Прошло какое-то время. Наверное, около часа.

Дверь отворилась, вышел Андрей. Лицо его ничего не выражало, только усы топорщились, как всегда, когда он был погружен в свои мысли.

Он рассеянно оглядел нас, подошел к столу, подцепил вилкой какой-то кусок снеди, сунул в рот и пожевал. Затем сказал, глядя поверх наших голов:

— Первый раз в жизни у меня есть *мой* сценарий.

Вечером 3 января 80-го года мы с Андреем Тарковским выступали перед представителями кинопроката. В огромном зале собрались люди, которым доверено было определить, как отнесутся к "Сталкеру" зрители и соответственно сколько экземпляров пленки выпустить в свет.

Я пришел к обсуждению. Фильм уже посмотрели. Выступил Андрей, объяснил фильм, ответил на вопросы. Вопросы показались мне странными. Вдруг в зале прозвучал сочный бас: "Да кто эту белиберду смотреть будет?" Раздался одобрителный смех. Андрей побледнел, пальцы его сжались в кулаки. Стараясь не смотреть на него, я попросил слова. Но они уже уходили. Черт знает, куда они уходили, эти гении кинопроката. В пивную? В писсуар? В никуда? Я говорил и видел, что они медленно поворачиваются затылками и медленно, громко переговариваясь и пересмеиваясь, удаляются проходами между кресел.

Разумеется, затылки были разные, но мне они казались одинаково жирными и необъятными, и на каждом светилось знаменитое сытое "Не нада!". Такого я еще никогда не переживал.

Помнится, мы сошли с эстрады на лестничную площадку. Андрей скрипел зубами. У меня тряслись руки, и я с трудом поднес спичку к сигарете.

Несколько мужчин и женщин остановились возле нас. Беспокойно оглядываясь, они бормотали вполголоса:

— Вы не думайте... Мы не такие... Мы понимаем...

На четверть миллиарда советских зрителей кинопрокат выпустил 196 экземпляров фильма.

На всю Москву выделили три копии.

За первые же месяцы в Москве "Сталкер" посмотрели два миллиона зрителей.

## ПЯТЬ ФИЛЬМОВ С ТАРКОВСКИМ

На "Мосфильме", возле одной из комнат монтажного цеха, висит медная табличка: "Здесь работал Андрей Тарковский. 1962—1982 гг.". В этой комнате были смонтированы все фильмы Тарковского, сделанные в Советском Союзе.

Он пришел на студию после ВГИКа с репутацией очень требовательного режиссера, и желающих работать с ним в монтажном цехе не находилось. Мне сказали: "Ты уже работала с такими режиссерами, возьми еще одного". И, на свое счастье, я согласилась.

Через некоторое время я приехала в Канев на съемки "Иванова детства". Андрей знал, какая молва ходит о нем, и захотел меня успокоить: "Не верьте тому, что говорят обо мне. Будете отрезать "хлопушки"\* — и все". Я возмутилась: "Простите, ведь я монтажер (а была я тогда монтажером самой низкой категории). Мне не интересно отрезать "хлопушки", для этого есть моя монтажница, очень исполнительный работник". Андрей понял, что обидел меня, и сказал: "Здесь на Днепре такая замечательная природа. Вы устали от города. Поживите с нами в экспедиции, отдохните, подумайте". Он сделал так, что я осталась... и проработала с ним двадцать лет.

Конечно, работать с ним было нелегко. Он был требователен не только к себе, но и к другим. Когда мы начинали монтировать картину, я уже не имела права принадлежать никому — ни друзьям, ни семье. У меня был удивительный муж. Если бы не он, я не смогла бы так отдаваться работе. Обычно

\* Кусок пленки с названием фильма и порядковым номером кадра.

мы с Тарковским засиживались в монтажной допоздна, нас уже выгоняли из цеха. Но едва я появлялась дома, муж встречал меня словами: "Твой любимый уже звонил". Значит, у Андрея появились какие-то новые идеи, и мы с ним еще полночи говорили по телефону. Андрей обладал удивитель-



В монтажной киностудии "Мосфильм". В центре – Л. Фейгинова

ным даром создавать атмосферу увлеченности работой. Бывало так, что я проигрывала за актеров будущую сцену. Мы с ним ходили по комнате, кричали, гремели стульями – со стороны могло показаться, что мы сошли с ума.

Он был стихией – солнцем, ветром... Какое счастье было с ним работать!

Когда я приступаю к монтажу фильма, я всегда спрашиваю режиссеров: "А что вы хотите сказать вашим филь-

мом? Сформулируйте, пожалуйста, его идею, и тогда мне будет легко работать с вами в одной упряжке". Работая с Андреем, я и ему задавала подобные вопросы, потому что понимала свою задачу однозначно — помочь выразить режиссеру его же замысел. Иногда он выслушивал мои предложения с иронической улыбкой, я краснела, чувствуя, что говорю что-то не то. Но Андрей неожиданно ободрял меня в моих отчаянных фантазиях. Доходило до того, что я провоцировала Андрея, говоря заведомо абсурдные вещи. "Вы считаете, что я говорю глупости? Хорошо, я буду только клеить пленку. Хотите, я вам ее склею вдоль и поперек, могу в крапинку, могу зигзагом". Он говорил тогда: "У вас плохое настроение, мы сегодня больше работать не будем". Но тем не менее любил, когда я с ним спорила. Он считал — лишь когда я спорю и доказываю, что тот или иной эпизод должен стоять так, а не иначе, мы продуктивно работаем. Иногда я убеждала его, что сцена просто кровоточит, если поставить ее по сценарию. Ведь с пленкой приходит много дополнительного — характеры актеров, режиссерское решение, характер изображения.

Например, в "Зеркале" эпизод "Я могу говорить" вызвал у нас много споров. По сценарию он должен быть внутри фильма, я же настаивала на том, что он должен стоять вначале и играть роль как бы увертюры или пролога.

В "Зеркале" использовались также большие куски военной кинохроники, и я предложила, чтобы именно на этом изображении звучали стихи Арсения Тарковского. Сейчас люди шагнули вперед, а тогда, в 1972 году, не каждый зритель мог проникнуть в его сложный поэтический мир. На фоне потрясающих хроникальных кадров эти стихи становятся достовернее и доступнее, а хроника — поэтичнее.

И в работе над "Сталкером" были у нас подобные споры. Алиса Фрейндлих, которую Андрей считал одной из лучших советских актрис, играя жену Сталкера, произносила свой монолог в кафе по возвращении героев из Зоны. Монолог очень важный, в нем выражена одна из основных идей фильма. Можно даже сказать, что ради этого монолога делалась вся картина. Поэтому я предложила Андрею поставить его в финал, так, чтобы он был обращен не к трем персонажам фильма, а ко всем зрителям. Андрей возражал: "Разве вы не

видите, что эпизод снят в другом интерьере? Ведь будет видна стена кафе”. — “Да плевать мне на эту стену, я смотрю на актрису! Давайте я поставлю сцену в финал, а если вам не понравится, верну на прежнее место. Пусть я прибавлю себе работы!” Так я и сделала. Тарковский посмотрел один раз, второй, третий — и согласился.

Мой самый любимый фильм Тарковского — “Зеркало”. Такого фильма нет в мировом кино — это фильм-исповедь, Андрей душу свою раскрыл людям... Мы работали над ним долго — целых семь месяцев. Это был колоссальный труд, мы много раз переделывали картину, еще и еще проверяли, правильно ли она сложена.

Когда Андрей стал работать со мной, на моем счету уже было несколько картин, я уже почувствовала вкус быть монтажером, полюбила эту профессию, иначе я не смогла бы выдержать, ведь работа у нас каторжная. Я никогда не боялась учиться у других, моя коллега Клавдия Петровна Алеева научила меня своей методике — расписывать фильмы на карточки по эпизодам. Эти карточки лежали у меня на столе. Как-то Андрей взял их домой, а ночью мне звонит: “Люся, я придумал!” Я не сразу поняла, о чем он говорит. А он придумал для наших карточек кассу с кармашками, как для школьной азбуки. В кармашки он стал вкладывать карточки с эпизодами, так было удобнее ставить их по порядку, менять местами. Таким находкам Андрей радовался непосредственно, как ребенок!

Он всегда останется для меня молодым. Вот я вижу его последние фотографии, видела фильмы о нем, сделанные за границей... Конечно же, он изменился, но для меня он все такой же молодой, каким пришел на студию. Я храню дома его рисунки, кадрики из его фильмов, пленки. На студии пленку могут смыть, как случилось с материалом Высоцкого, не вошедшим в картину режиссера М. Швейцера “Бегство мистера Мак-Кинли”.

У меня хранится материал первого варианта “Сталкера”, снятого изумительным оператором Г. Рербергом. Это гениальный материал и по режиссуре, и по операторскому мастерству. На съемках “Сталкера” произошла трагическая история. Весь отснятый материал картины оказался бракованным. Дело в том, что Комитет по делам кинематографии через



соответствующий отдел приобрел за рубежом уцененную пленку "Кодак". Пленку небольшими партиями распределили по съемочным группам. И все группы, обнаружив брак, пересняли без шума на другой пленке свой загубленный материал. "Сталкер" же был весь снят на этой пленке. Брак обнаружился не сразу. Стали искать виноватых. Говорили, что Рерберг специально, по настоянию режиссера ставит фильтры, чтобы изображение имело "аквариумный" эффект. Тарковский



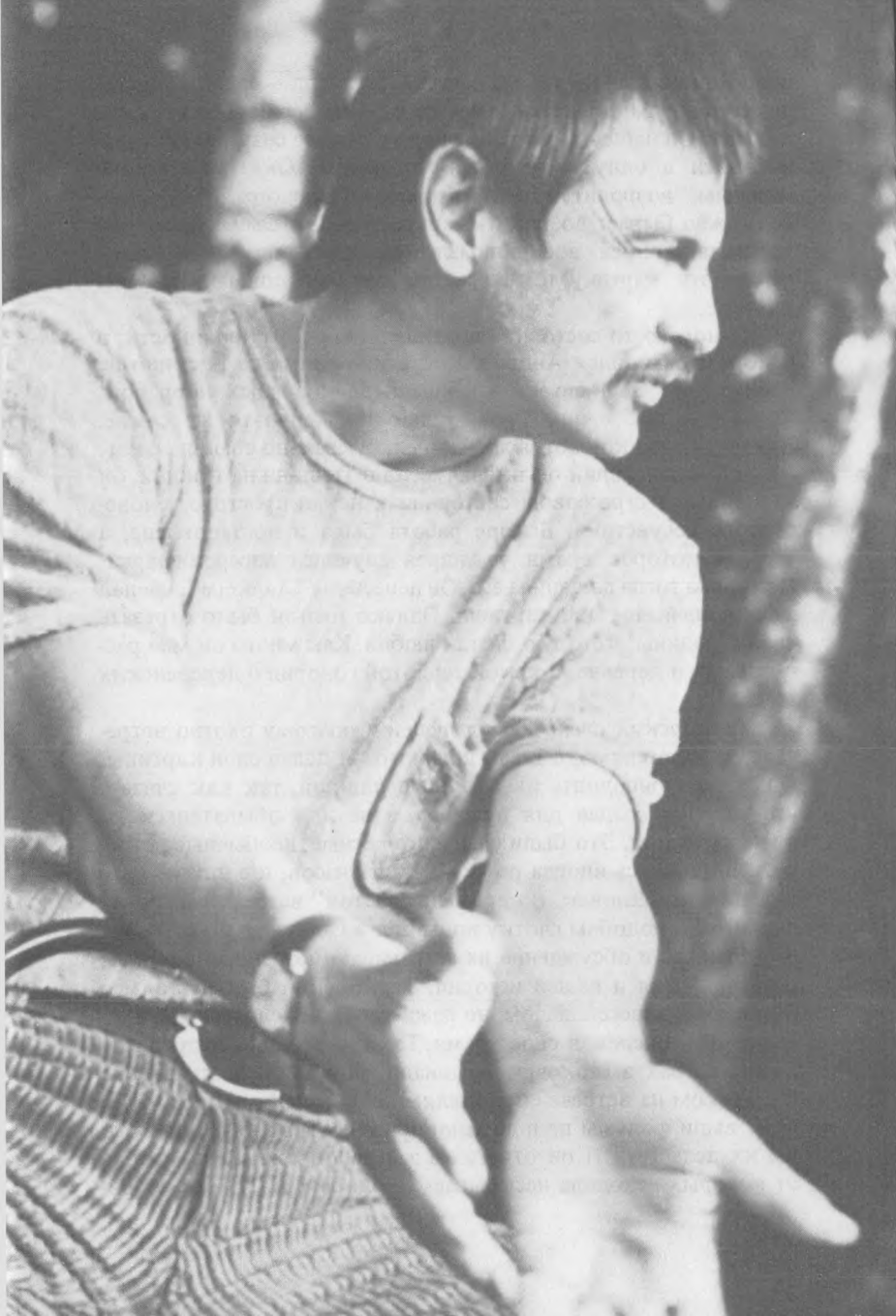
Андрей Марков  
 — Лолле  
 Фейгиной  
 21 марта 74

чувствовал, что с пленкой творится что-то неладное. Он просил тщательно проверять в лаборатории каждую партию отснятого материала, сам прилетал из Таллинна в Москву и доказывал в лаборатории, что у них что-то не в порядке. Однако материал не браковали, съемка продолжалась, вся натурная часть картины была отснята. Соответственно были истрачены и деньги. В итоге брак пленки подтвердился, режиссер и съемочная группа оказались в критическом положе-

нии. Тарковский нашел единственный выход — сделать фильм двухсерийным, добиться денег на вторую серию и заново его отснять. Он нашел в себе силы повторить все сначала. Но нельзя войти в одну и ту же реку дважды. Оказалось невозможным возродить того, первого "Сталкера", как невозможно бывает возродить первую любовь. Съемку второго варианта Андрей воспринимал как трагедию. Он уже пережил эту картину и теперь должен был совершить невероятное.

Я помню то состояние подавленности и растерянности, в котором находился Андрей, когда чиновники из Госкино не принимали "Зеркало" и требовали бесконечных поправок. На "Сталкере" с ним происходило примерно то же самое. Неудача с пленкой потрясла Андрея, буквально свалила с ног. В конце экспедиции он вызвал меня в Таллинн на три дня, он находился в стрессовом состоянии и искал простого человеческого сочувствия. Вскоре работа была приостановлена, а через некоторое время у Андрея случился микроинфаркт. Но судьба тогда пощадила его. Он переснял "Сталкера", сделал за границей еще две картины. Однако нельзя было отрезать его от родины, которую он так любил. Как много он мне рассказывал о деревне, с какой теплотой говорил о деревенских людях!

Тарковский очень любил людей и поэтому охотно встречался со зрителями, с теми, для кого он делал свои картины. Он хотел приподнять их над обыденщиной, так как считал, что человек создан для лучшего, а не для обывательского существования. Это были очень интересные, необычные встречи. Они длились иногда по четыре-пять часов, и с них не уходил ни один человек. Во времена "застоя" встречи с Тарковским были подобны глотку воды для жаждущего, потому что его фильмы и обсуждение их затрагивали коренные вопросы нашего бытия и нашей истории. Тарковский был не только высоким профессионалом, но режиссером-мыслителем, философом. Он опережал свое время. Таких в средние века сжигали на кострах, а Тарковского пинали, унижали непониманием. В Горьком на встрече со зрителями ему задали вопрос: "Почему ваши фильмы не понимают зрители? И вообще для кого вы их делаете?" И он ответил в зал недоброжелателям, тем, от которых исходила нескрываемая злоба: "Да вы посмотрите-



те на ваши лица. Разве можно с такими лицами понять мои картины?!” Разразился скандал. Киноклуб, где состоялась встреча, чуть не закрыли за то, что он приглашает “не тех” режиссеров...

В 1982 году Тарковский уехал в Италию снимать “Ностальгию”. Русскую натуру он должен был снимать здесь, но итальянское телевидение не дало на это денег. Он даже не смог пригласить Эдуарда Артемьева, своего любимого композитора, потому что по условиям контракта музыку должен был писать итальянский композитор. Я его ждала, знала его слова: “Люся мне и без денег смонтирует”. И я бы смонтировала...

Я часто вспоминаю, как в перерывах между картинами он приходил в монтажную, садился в свое кресло у меня за спиной, чтобы просто помолчать. Мы и без слов понимали друг друга.

После смерти Андрея мне довелось все-таки для него поработать. Я говорю о работе над фильмом Александра Сокурова “Московская элегия”. Меня пригласили просто склеивать для него куски. Картина сделана с большой любовью к Андрею, и я была счастлива, что приняла в ней участие.

У меня хранится письмо, которое прислал мне Андрей в 1980 году, когда не смог прийти поздравить меня с днем рождения. В нем наряду с поздравлениями были такие строки:

“...Я благодарен вам за те добрые чувства, за сочувствие и за соучастие в нашем общем деле, которое каждый из нас по мере сил и возможностей старается делать как можно лучше. В конце концов после нас останутся только наши фильмы, которые будут давать право нашим потомкам судить о нас самих. А какими они получились, зависело от наших усилий и способностей. Пусть и мы с вами теперь скажем, как уже было сказано в прошлом: “Я сделал все, что мог, пусть другой делает лучше”. Хотелось бы рассчитывать на право так сказать”.

## ОБРАТНЫЕ СВЯЗИ

– Минуту внимания! Под нами Аральское море...

Пролетаем над горько-соленым морем беды... Гибнущее от жажды море... При чем тут Андрей Арсеньевич Тарковский? "Обворованность – вот при чем, – шепчу себе. – Обворованный Андрей... Мы все были обворованы".

Впечатление от моря более чем удручающее. Кто посмел назвать это нечто морем? Но кто признаёт в доглевающем человеке, корчившемся от боли на больничной койке за тысячу километров от Родины, Тарковского?

...Вспоминаю разговор с Мариной Арсеньевной:

– Почему я? Вы знакомы с Юрой Кочевриным? У него теперь и отчество имеется, крупный ученый. Вот он-то Андрея знал и вдоль, и поперек. Обратитесь, от него вы получите не меньше трехтомника. А я... В последнее время мы не общались...

Марина, должно быть, внимательно слушала, она ни разу меня не перебила. Говорил я с испугом, точно торопился прикрыть форточку – вот-вот ветер расшибет стекло вдребезги, и другое – будто во мне что-то открылось с ее звонком. И вот слышу наконец в трубке:

– Андрей говорил о вас, и говорил хорошо.

– С-с... вашего разрешения, – мнусь я, – я позвоню Кочеврину, и если...

– Да, конечно... Но мы с Юрой знакомы около сорока лет...

– Да, да! – отчего-то ликую я, а сам лихорадочно пытаюсь зацепить мысль: "Нас не так уж и мало, тех, кто поочередно мрет. Нет, не то, я о живом, физическом свидетеле реального существования Андрея..."

Андрею нравилась моя живопись, мне его кино. Но он был ко мне более снисходителен. Чего не скажешь про меня, я ведь тогда только и делал, что в кровь сжимал кулаки. Его смотрели миллионы. Подбородок у него был задран. Ему и врезали. Я же впускал избранных, взывал к единомышленникам. Поясню. Я не показываю своей живописи тем, кому она может не понравиться. Как это мне удастся? Не знаю. Я не люблю, когда меня сбивают с толку. Андрей этой элитарной возможности не имел. Хотя только этого и добивался. А слог у него был возвышен, и все же он не мог себе позволить избирательности, из этого все равно ничего бы не вышло. И, если ему случалось сорвать аплодисменты, он срывал их с шипами. У него была привычка грызть ногти. Похоже, под ногти ему впивались колючки. Страшно? Но это уже образ. Андрей меньшего не заслуживает. Только не протестуйте! Окажетесь неправы. Мы были рядом, но с некоторой отстраненностью от него, ибо понимали — имя ему Тарковский.

В "Жертвоприношении" он себя возвел на Голгофу, нас с ним рядом не было, на гору он поднялся один. Он знал, жертвует художник только самим собой. В этом суть любого подлинного акта. Он был задирой. В толпе можно иначе, но нельзя в искусстве.

...И снова Марина Арсеньевна. Но уже издалека, от самой южной границы, звонок от меня. В Москве, знаю, еще снег. Таять ему долго. Марина в трубке:

- А, это Вы, Шавкат?
- У нас миндаль зацвел.
- Зацвел миндаль, — повторила Марина так, как если бы наврал про то, что она сама хорошо знает.
- Горький миндаль в горах.
- Он бывает и горьким?..
- У меня к Вам несколько вопросов.
- Спрашивайте...
- А что теперь в его бывшей квартире на Мосфильмовской?

— Когда я была там в январе 86-го, кабинет был разорен...  
"Ровно через год Андрей умрет, — пронеслось у меня в голове. — Нет, чуть меньше года он еще поживет. А сестра и не знала. Она оглядывала пустые стены кабинета и скорбела со всем не по тому случаю. Большая слеза ее еще не выпала..."

— Разорен кабинет, но кем?

— Не будем об этом, Шавкат.

— Простите... А кто еще пишет? Нет, не говорите кто, скажите о чем.

— О живописи в фильмах Тарковского...

У меня вырвалось:

— Он неделим! Как можно? Это все равно что распилить дерево, а потом собрать его до последнего листочка. Вы меня слышите?..

Она слушала. Я уже знал эту ее манеру молчать. Ее как будто бы и нет, она там, под шумящим кустом из "Зеркала". Она слушает вас с дрожащими капельками детских слез на прозрачных ладошках, сложенных лодочкой... Потом Юра Кочеврин подтвердит: "Она была любима Андреем".

...Он листает Леонардо, положив тяжелую книгу на садовый столик в переделкинском дачном парке, в том, что в его "Зеркале".

Из гущи света и тени, из климатических смещений доносится до меня ее беспокойный "арсеньевский" голос. Вместо "л" — "в" под волнообразное движение губ в сторону. "Здравствуй, кровный свидетель полулегендарного жития Андрея. Дай боже тебе более не плакать. Иначе не вспомню, да и не напишу".

Вот ведь как врывается мастер чужое в свое. Но он опустил, погрузил ниже уровня видимого многое такое, от чего щемило бы сердце до последнего своего стука или бы разбилось "Зеркало".

Быть грозе. Мальчик уносит книгу. Зажил, расходился неземною жизнью черно-белый куст в цветном кино. Это все отсюда, из полуголодного сиротства... Мама устроилась сторожем. "У нас была коза Сильва. Она была очень умной. Нет, правда. Она бегала за нами, как собачонка... Но молока мы от нее так и не дождались".

— Зато был ум.

Смеется.

— Вы обо мне не пишете, Шавкат.

Она сидит у меня в комнате и точно случайно смотрит на картины.

— Я такого ничего не видела... Нет, правда не видела... Андрей лежит больной в одиночестве. Его Лара с гостями.

”Эта бы не оставила”, — думаю я, глядя на детские руки взрослой женщины.

— Вы были в Париже, Марина?

— Да, на похоронах...

Девочка держит крепкую, начавшую мужать руку брата.

— Андрей, тебе что больше нравится, когда солнце или когда дождь?

— И дождь и солнце. Когда они вместе.

— И мне вместе.

В ”Солярисе” ассистенты будут искать героиню, похожую на его Марину. В ”Ностальгии” она снова всплывет на фоне поляны с домом, всплывет с той же болью утраченного.

Мне так и не довелось выработать привычку вести регулярные записи в дневнике. Случалось писать про снег в канун лета, про шорох листьев в осеннее полнолуние, про сорные травы в полуразрушенных постройках в духе Пу Сун Лина. В открытое окно влетела горlinkка и села на край моего стола. Я коснулся ее щекой, и она окаменела. ”Нефритовая голубка”, — в изумлении произнес я вслух и проснулся. В то утро мне исполнилось сорок. А двадцатью четырьмя днями назад — Андрею сорок шесть.

Андрею нравилась одна из ранних моих картин. Он считал ее своей. В 1972 году у меня была нескольких часовая выставка на Кузнецком мосту. Открытие было назначено на 19 часов. Андрей пришел позже. Зал был полным. Кто-то произносил речи, кто-то просто жал руку, шепча что-то непонятное. Был Элем с Ларисой, Гена Шпаликов, Паша Арсенов. Теперь это имена, а тогда это были ”мы”, полуустроенные, полу-сытые.

— Моя лучше, — шепчет Андрей.

— У меня тоже есть лучшая, — в тон ему шепчу и я.

— Покажи...

— Когда напишу, приходи...

Из тех работ у меня почти ничего не сохранилось. Плохо было с жильем... Андрей не видел многого из того, что написал я потом. Но я так и не увидел ту, которую он назвал своей. В детстве я слышал: ”Мертвые обязательно что-нибудь с собой уносят”. Хорошо, если это так. Важно, чтобы любимая картина была нужна ему и там.

В последние годы он сфокусировался на себе. Надо было



собраться. Когда выходишь на финишную прямую, случайное равносильно поражению.

...Одна тысяча девятьсот семьдесят седьмой. Лето. Таруса. Телеграмма. Читаю: "Позвони тч Тарковский приглашает работать — Леня Калашников". Звоню. Узнаю подробности... Оставляю жену, дочь, Оку, Долину грез, Борисова-Мусатова, Марину Цветаеву — все, чем жил в то тарусское лето. Еду с Леонидом Ивановичем в Таллинн. С Калашниковым мы уже работали у Элема на "Агонии". Андрей пришел к нам в отель... Мы спустились в кафе, пили коньяк за чей-то счет и болтали. Андрей, казалось, отходил. У него не сложилось ни с Рербергом, ни с Боймом. Они расстались. Так бывает, и не только в кино. О художнике он не переживал, а с Георгием Рербергом они сняли "Зеркало"... Было уже поздно, нас выпроваживали. А мы только дошли до взаимопонимания чувств.

— Наконец я вышел на художника!

Я спросил:

— А что мешало тебе сделать это раньше?

Мы потерялись лбами.

— Твой каприз, — ответил он.

Я был неправ, он приглашал меня на "Солярис", но в паре с Мишей Ромадиным. Я отказался. "Художник должен быть один", — ответил я тогда.

Андрей не прощал промашек. Отказ тот он и назвал "капризом". Помнил. Он злился подолгу, бывало, и грозился. Но в этом было больше от ребячества. Никому он так и не отомстил. Все забрал с собой, как и подобает мужчине.

На следующее утро втроем мы поехали километров за сорок от Таллинна. То, что мы там увидели, была старая полуразрушенная электростанция, река, отравленная химическими отходами, танки в рыже-зеленых пятнах и повсюду разбросанный металлолом, в основном авиационный.

— Постарались... — неопределенно выразился Калашников.

— Бойм, — хмыкнул Андрей. — Вы, кажется, дружки?

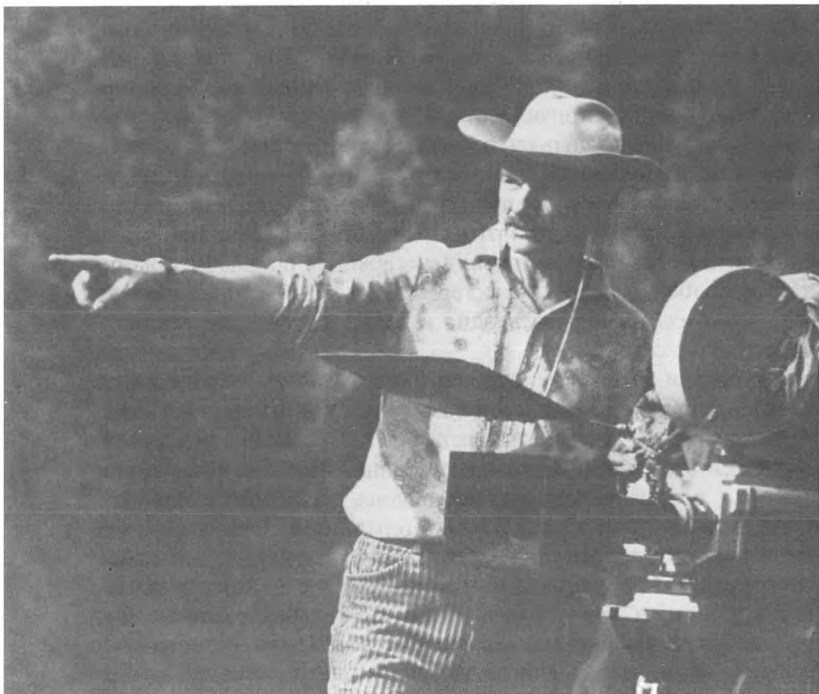
Я не ответил, Андрей был не прав. Просто Бойм был не самый точный его выбор. Нетрудно было догадаться, в чем состояла их основная ошибка. В подробности. Все было перенасыщено, а на глаз казалось мало. Андрей требовал еще... В кадре — техническая жертва и ни капли человеческой. Мне не

жалко помятой пушки, мне больно за погибших людей. А этого не было... И Андрей согласился. Вся моя работа свелась к тому, что я стал убирать лишнее. Лишнего было много. Потом я перекрасил ангар, соединил его тонально с пейзажем, построил ворота с ограждением из колючей проволоки. Это уже то, что было за пределами объекта "Зона". Фактурил старый автобус, застывшего "шофера" за рулем... Помню, я предложил сделать автобус из прозрачного пластика, все насквозь, как в рентгене. Андрей загорелся. Потом выяснилось, с этой идеей надо выходить по меньшей мере на уровень Министерства обороны. Все кончилось тем, что мы начали сантиметр за сантиметром выкладывать по земле натюрморты. Мы словно этим самоутешились. В фильме это видно... Помню, как бронзовым порошком он припудривал листья кустарника по переднему плану. Делал он это с детской самоотреченностью. Стояла камера, стоял я, стояли актеры. Не помню, чтобы он как-то особенно работал с актерами. Он как бы снова и снова заставлял их проделывать одно и то же. И чаще это заканчивалось отменой съемок.

Работали мы вместе недолго. Когда Андрей расположится к человеку, он и любит, он и счастлив, он и беззащитен – во круг друзей. И этим пользовались. Ему не везло на друзей. Думаю, в этом была отчасти и его вина. Да с ним и не искали дружбы, это было трудно, добивались знакомства. Мы все тогда кокетничали с запретами. Большинству нечего было и запрещать. Но пребывать в ореоле великомученика считалось поболее славы орденов... В его манере, в его способе жить, существовать в миру всегда было что-то настораживающее. Его побаивались, не мы – руководство. Ждали от него очередного "каприза". Меня он укорил в одном, себе же позволял все девяносто девять. По прошествии времени, по прошествии бытности его среди нас я многое оправдываю в нем. Не думаю, что во мне говорит щедрость живого. А с другой стороны, когда же, как не теперь, раз мы все так крупно опоздали?

Прошлой весной в канун дня его рождения мне привиделся сон. Мы с Андреем присутствуем при развеске фотографий, вот-вот откроется чья-то выставка. Мы склонились над журнальным столиком, перебираем фотографии... У меня преимущество – знаю, Андрей явился оттуда, и лишь мне одному

известна эта реальность, и она наверняка неповторима. Это мой шанс выказать все то, что я недодал ему в нашей невеселой жизни. Я насторожен, касаюсь его плеча своим, во мне тепло и любовь. Прощен, а иначе зачем мы вместе? Нет, просто он понял — не своей волей жил... И тут слышу — зовут.



— Я сейчас, — бросаю Андрею и спускаюсь по лестнице в просторный, заполненный гостями вестибюль. В дверях швейцар не впускает мою Аллу. Я делаю ему на ходу знак: "Это жена моя, она ко мне". Алла входит, вижу — спешила, взволнованная. Я ей: "Зачем, зачем, я же занят! У меня работа!.. Там Андрей. Я оставил его". Беру ее под руку и тотчас падаю

и вскакиваю на скользком, мраморном полу. Алла гладит на ходу мою ладонь... К Андрею я так и не вернулся.

Мне сказали: "Помяни, и отстанет". Похоже, сейчас я это и делаю. Услышав о болезни Андрея, я подумал: "Карма" — и испугался своей уродливости. В ту пору я писал картину, вел



С сыном Андрюшей в московской квартире

я ее давно. Размером она всего ничего, но в ней есть прорыв, и сим прорывом я обязан предчувствию Андреевой смерти...

Он покинул, сбежал не от отечества, это прозвучало бы риторично, он бросил нас... Кинофестивали, прекрасное вино в кафе на открытом воздухе, Италия, Англия, Швеция... и

вдруг — смерть в Париже. Выходит Париж — не город бес-  
смертных? И это называется не упустить шанс?

...На картине отрок с кубком в руке, вверху над ним рас-  
простертая по горизонтали фигура, она уплощена, пребывает  
как бы в ином измерении. Отрок лысый — физическая неза-  
щищенность, незаторможенность, открытость... Те мои пер-  
вые картины Андрею нравились по этой же причине. Это с них  
он слепил своего Сталкера. Как давно он подбирался к этому  
персонажу? То, что я извлекал из своей полудикости, он брал  
из культуры.

В четыре года Андрей читал, в одиннадцать-двенадцать  
листал Леонардо. Я в десять изобретал возможности побега из  
очередного деприемника. Отец Андрея оставил своих детей,  
может быть, для того, чтобы писать стихи. Не знаю, смею ли я  
так думать. Мой отец Фазыл (что значит "просвещенный"),  
репрессированный в конце 1937 года, валил в это время тайгу  
в Сибири. Что общего? Да ничего, только с Андреем мы ока-  
зались рядом. Книг я не читал — за это били, за насторожен-  
ный взгляд тоже били. Осатанел... и выгрыз кусок волоса-  
того мяса у активиста... Получил "по зубам" в 33 года в  
Москве после закрытия выставки в издательстве "Правда".  
Помогла Лариса Шепитько, приехала в издательство, отвела  
беду, и выставка провисела семь дней. "Сюжеты, Шавкат, не  
те сюжеты малюешь!" — подшучивала она. Разве и ее под-  
стерегала "Карма"? Нет, тут иные меры, и пострашнее буд-  
дийских извлечений. Теперь это называется "застоем".

У Андрея особенная манера смотреть картины. Он точно  
стушевуется, глядит сбоку, но подолгу. Если место у кар-  
тины занято, держится в стороне, ждет. Сужу не только по  
своей выставке. А он к тому времени уже был Тарковским...  
Когда я подошел к нему, он сказал те слова: "А моя лучше..."

Незадолго до выставки он взял у меня не то три, не то  
четыре картины. "Сниму их, будет Бах и ты. Как?" — Иску-  
шает, — подумал я и спросил: — А чем они тебе любопытны?" —  
"В них есть то, чего я не нахожу у других". До этого у меня в  
Париже с выставки украли две картины. На Гоголевском  
бульваре мне показали акт полицейского управления города  
Парижа. Я рассказал об этом Андрею. "Ты что, разве такое  
оставляют? Пойди, забери и вставь в рамку". Меня на Гого-

левском поздравили с кражей, но бумажку не отдали. По положению картины застраховываются, но мне ни денег, ни акта. Да еще недвусмысленно дали понять: будешь "выступать", вообще не попадешь на выставки. Трудности, с которыми сталкивается художник, желая выставиться, отбивают всякую охоту к выставкам, но тогда я был молод.

Картина, которую Андрей считал своей, называлась "Заклание бычка". Я написал ее маслом по оргалиту. Справа на переднем плане стояла фигура, бесполое существо, играющее на лютне, слева, несколько в глубине, у глинобитного забора, уходящего вглубь к высокому горизонту, — распятый бычок головой вниз, с лужицей крови; вдали кишлак, местность холмистая. Все выдержано в желто-сером колорите, небо бледно-голубое... Я так подробно рассказываю, потому что произошел отбор, важный не только для Андрея, но и для меня. Он просил оставить картину за ним. "Покупаю, но у меня нет денег". Сговорились на будущее...

Вот так эта история с "Закланием" и дотянулась до "Сталкера". А потом узнаю от Толи Солоницына — картина моя продана итальянцам. Когда он сказал: "Покупаю, но деньги потом", я подумал: "Жметса, знаменитый режиссер — и нет денег?" Теперь и ко мне подобралась слава, но деньги по-прежнему у других. Послужил ли этот случай поводом ухода со "Сталкера"? Может быть, и да.

У Андрея не было денег, а Лара любила "большое плавание". Она уже тогда сколачивала плот. Отсюда большие долги, которые преследовали его до самой смерти.

Андрей говорил: "Если все будет хорошо, со следующей картиной запущусь в Италии". Имелось в виду и наше с ним "хорошо". Мы оба чувствовали: "хорошо" у нас уже не будет — и от того спешили с заверениями в дружбе. Заверения в дружбе — это и прощание. Простились мы навечно. И даже в том сне я не вернулся. Стало быть, мы квиты.

В прошлом году я был в Риме. Один уважаемый человек спросил меня через переводчика, как же я общаюсь, если даже не говорю по-английски. Я ответил: "Молчание — золото". Смеялись долго. Потом на Капитолийском холме мы пили вино, и я произнес по-латыни: "В здоровом теле — здоровый дух". И снова смех.

Я жил тогда недалеко от метро "Щербаковская", а Андрей в Орлово-Давыдовском переулке, рядом с проспектом Мира. Иногда из Дома кино, что на Васильевской, мы возвращались вместе. О кино почти не говорили, больше о картинах или о Большой Колеснице Махаяны, так и не докатившей до России. В буддизме не распинали... Он неполных два года изучал арабский в институте. Восток для него оставался чем-то неразгаданным. Я провожал его до двери дома, потом он меня по переулку до проспекта. По серому асфальту мчались серые автомобили. Мы стояли и молчали. Роща Уравеллы, где нашло осенение на принца Гуатаму, находилась от нас почти так же далеко, как ЦПКиО имени Горького. Но через каких-нибудь шесть часов придет утро, и оно снова поднимет Андрея в кулачный бой... Но увы, в драку с ним не ввязывались, его просто не замечали. Об Андрее я могу рассказать только через себя, через свою гордыню и унижение. Мы и задирались лишь потому, что нас недооценивали, более того, держали за ржавчину.

Не помню, в каком году Андрей познакомил меня со своей новой женой. Он звал ее ласково – Лара, почти выговаривая "л". Она была крупная, пышная, теплая. Я тогда подумал: "Такая домашняя ему и нужна". На обед был борщ. Стол был накрыт в гостиной. Дом... Благоухающая свежесть ребенка в кроватке, верхний этаж, большие окна, и что совсем уж сногшибательно (после моей комнатенки) – личный кабинет, где мы после борща пытались беседовать. Вот тогда я уже стал замечать перемены в Андрее. До "враждебной буржуазности" было далеко, но поворот был сделан. Вскоре на нем появился замшевый пиджак с лапшой. Меня так и подмывало спросить: "Как там поживают наши братья-апачи?"

Я был знаком с его первой женой Ирмой. Совсем другая, открытая, но далеко не уютная. Уют ей был противопоказан. Она из самовыражающихся. Ей бы податься в подружки к Тарковскому. Подружки действуют беспронигрышно. Женам фору дают... Познакомились мы с ней все у того же Юры. Она и теперь не оставляет его. Мужской характер. Она мне нравилась, она – Андреево начало. Родила ему сына Арсения и сохранила его фамилию. Кто знает, может быть, по этой причине, по причине любви нашей к Ирме, Лариса и развела

Андрея с его прошлым. На "Сталкере" мы уже открыто недопонимали друг друга. Все теплое, домашнее было уже отработано. На холодном сквозняке Прибалтики в ней явственно стал проступать силуэт большой рыбы...

По вечерам Андрей собирал основной состав группы на читку девятого варианта сценария. Время от времени он отрывался от сценария и спрашивал меня, как я вижу ту или иную сцену. Я отвечал, наверное, впопад, Андрей согласно кивал, иногда восклицал: "Отлично! Не забудь, запиши..." О, я парил, мне было тесно в гостиничном номере, с меня скатывались уже не только свежее испеченные формы, фактуры, но и идеи. Андрей догадывался, что я рвусь в бой. Подыгрывал, игра озаряла нас... Но постепенно на этих читках стала складываться какая-то тягучая атмосфера. В фантазиях моих стала преобладать ирония. Андрей нервничал. Лариса не оставляла нас ни на минуту. Мы и без того уже были обложены ее "старателями". Участия в наших беседах она не принимала, но курировала, да еще как. То вльвет в кружок с чашечкой чая, то обойдет всех с сахаром, все такая же пышная, но уже не теплая, а жаркая, душная, как ватное одеяло. Андрея дергало: "Лара!" Но Лара не слышала. Вата, как известно, поглощает звуки. Ее же "старатели" рассказывали, что с этих читок и началась Ларина атака. Так она вывела за круг Рерберга, оператора с режиссерским складом ума, с именем которого по крайней мере надо считаться. А это всегда хлопотно. Особенно, если в тебя вместе с чаем вливают сироп гениальности.

Мы с Калашниковым перестали ходить к Андрею. Его это мучило. Читать у нас он не хотел. Наконец мы собрались с духом и явились. Обсудив в очередной раз сценарий, Андрей встал и подошел ко мне, и тут меня дернуло сказать: "Дай мне на несколько дней сценарий, я перепишу его. Он у тебя не смотрибелен". У нас на руках сценария не было. Он нам его только прочитывал. Сценарий был записан исключительно в диалогах. Ремарок не было. Он знал, где будет сниматься та или иная сцена, и ему казалось, что этого достаточно. Но нам, в частности мне, надо было организовать среду для тех же диалогов. Именно это я и собирался сделать, предложив ему уступить мне сценарий на несколько дней... Лара оцетинилась. Она была в центре разорванного круга. До рывка остались считанные секунды. Мы с Калашниковым ретировались.



Бедный Леонид Иванович всю обратную дорогу никак не мог успокоиться: "А я-то думал, я-то думал... И дернуло же меня поработать с гением".

Бог с ней, с Ларисой, хотя в ней-то его меньше всего. Нет-нет, да и напомним Лара о том, что в ней сидит далеко не божеское... Да речь, в сущности, не о ней, но о том скверном климате, который сложился в последние годы вокруг Андрея. Когда из его чаши было выщезено все до дна, он был брошен. А пустыми личности не живут.

... Мой брат умирал, когда ему было немногим более девятнадцати. Он был первой трубой в кокандском духовом оркестре. Он лежал в толстых шерстяных носках — перед смертью у него мерзли ноги. Он был еще теплый, когда я обнаружил пропажу. Голые ступни брата более всего поразили меня. Когда-то я видел труп мальчика без головы, он был моим ровесником. Я узнал его по татуировке на запястье. Долгое время, садясь за еду, я вспоминал его лицо, и меня рвало до посинения, но даже это не могло сравниться с тем, что я пережил тогда в больничном коридоре. Если бы узнал, кто стянул носки с ног моего умирающего брата, я бы, не задумываясь, убил его. Мне казалось, ниже человеку пасть нельзя. Быть может, то, что с него снимают носки, было последнее, что брат унес с собой об этой жизни. Я никак не мог примириться с реальностью смерти — в этом было нечто противоестественное. "Так не бывает, — думал я, — так не бывает". А как бывает, дано узнать лишь каждому в конце.

Возможно, у Андрея с Ларисой и было что-то хорошее. Вспомните, как Лев Толстой рьяно взялся за строительство семьи. И чем это кончилось. Бегством, смертью. Бедный, бедный Андрей, все тот же русский характер! Есть нерасторжимые связи между временем, художником и его выбором. В прежнем друге-спутнике с годами с непостижимой цепкостью прорисовываются незнакомые, чуждые памяти черты другого, холодного, расчетливого человека. Что это, как не истертый инстинкт самосохранения. Это ей, женщине, Господь вложил в ладони милосердие, а она им не распорядилась. Нравственный закон внутри нас. Как, однако, он глубоко спрятался.

В парижской больнице доживал, дотлевал не Тарковский, а износившийся в муках человек величиной с куклу. И в нее уже не играли, и тем более Лара. Есть люди, которые любят

все новое. Новые туфли – это хорошо, новая кофточка – тоже хорошо, но новая страна, новое отечество – это уже сложнее...

Непостижимо, но порой кажется, будто чей-то преднамеренный, злой умысел выводит из наших рядов Андреев и давит их на пустыре поодиночке в сорных травах... Или тут другое – готовя себя к жертве, художник сам себе выбирает поводыря?..

Когда художник соприкоснется с тем, что недоступно другим его собратьям, он оказывается как бы "над". Ему открывается иной уровень мировидения и миропонимания. Он словно бы и не принадлежит нашей хорошо усвоенной реальности. Мы в своей повседневной суете приобретаем унылую способность стачивать собственную, а стало быть, и чужую "самость". Что и говорить, мы изнурились и извелись до уровня полулюдей. Художник, пробивший головой потолок, непонятен. Непонимание приводит к отрицанию его и наконец к уничтожению.

Хочу просить вас:

– Давайте будем бережливыми перед общечеловеческим. Таланты – это не самый худший вид накопительства. Давайте возвысимся над личным и позволим гордецам дышать своим воздухом. Их талант спасет нас от удушья.

Я посмотрел "Жертву", и мне стало плохо. Какое-то время я не жил. Я мог бы лишь отчасти сравнить это с той детской оторопью, которую я перенес по возвращении из Рима. Нам с колыбели внушалось, что мы – сама исключительность. И наша "необыкновенность" растлила наши души. Мир за "китайской стеной" оказался величественнее, чем сама стена. Можно, конечно, жить и дышать собственным душком, но это уже вырастает не в экологическую, а в политическую проблему. Я могу сравнить себя с пожизненно заключенным в камеру. У меня гвоздь, и я ковыряю стену, но, когда я наконец проковырял ее, свобода, к которой я так стремился, приобрела за это время незнакомое мне выражение лица. Она тихая или почти никакая. Я не знаю, как к ней подступиться. Я начинаю суетиться в поисках контакта. И вот я уже отрицаю ее. "Стало быть, свободы нет!" – кричу я. Андрей проковырял стену и захлебнулся. Он не знал простого – как дышат

свободой. Мы захлебнулись его "Жертвой". Ничего подобного я даже представить не мог. В "Ностальгии", как и в "Сталкере", была еще игра в культуру, во вкус. В "Жертве" все уже "над". Он освободил нас от утлого права быть оставленными, лишил нас жалости к самим себе. Он очистил нас и возвысил. Теперь мы можем сказать, совершен акт, акт прития свободы.

Нас было несколько человек, мы смотрели по видео недавно привезенную "оттуда" кассету с последним фильмом Андрея.

"Это уже не игра в киноискусство, это жертва Иисуса, — стучало в висках. — Без этой жертвы не было бы Мастера". Потом была бездна... Не выношу, когда хлопают дверь. Дверь — проем в стене, сквозь который входят видимые и невидимые духи мира. В Азии, в той моей давней Азии, принято было двери оставлять открытыми. Наш просмотр не афишировался. Андрей умер под Новый год. Год уходящий был целиком испит, оставалось всего два дня, как две капли. Он не хотел оставаться один, он не хотел умирать там, где он умирал. Вот он, крик из плена одиночества! Его похоронили не там. Всюду не то, что хочется. И вот смерть. Конец всему, но не Духу. Не хлопайте дверь...

После просмотра мы пили чай, он до нереального быстро остывал. Переводчица нервно похихикивала, потом заплакал старик. Когда мы снимали обувь в передней, был слышен где-то в комнате его кашель. За время фильма он не издал ни единого звука. Он был похож на моего учителя Гольдрея. Те же очки с толстыми линзами...

На девяносто девять процентов мы состоим из прошлого. Оно — суть нашей памяти. Память — тяжелая штука. Лишаясь ее, мы лишаемся не прошлого, а рассудка. Царства тебе небесного, Андрей Арсеньевич! Аминь!

Когда мы вспоминаем Эйзенштейна, мы автоматически относим его к нашей классике, но фильмы его от этого теплее не становятся.

Это как бы безличностная история. Было все, и даже инфаркты, но все по ту сторону. Анализ, эрудиция, культура, но нет личностного. Устаревают приемы, но не чувства. Эйзенштейн — это приемы, у него все от ума, от счета. Это высокий счет, но он там, где за бортом минус пятьдесят. У Андрея в

”Жертве” вера не в счет, а в чувства. Это, может быть, самое великое заблуждение, приведшее и Андрея к ”Жертве”. Какое счастливое заблуждение!

Когда в том телефонном разговоре с Мариной я спросил ее, была ли у них дача и где, я подбирался к мысли, что где-то еще теплится, живет неслышной жизнью Андреево начало. Какой-нибудь безымянный родничок на краю кладбища в Переделкине, в каких-нибудь десяти шагах от сырой тропы с хлюпающей под ногами почерневшей доской.

— У нас вообще-то никогда ее и не было. Мы снимали... Вы имеете в виду ту, что в ”Зеркале”?

Отец оставил их, когда Марине было два, Андрею четыре. Это к многоточию в телефонном разговоре, к моему поиску пульсирующих истоков живой памяти. Мне стало грустно за неприметный переделкинский родничок у кладбища. Живем мы многовариантно, а творим из того, что едино для всех нас.

И я поспешил согласиться, ринулся навстречу...

— Да-да, Марина, именно ту, что в ”Зеркале”...

— Здравствуй, Андрей, мы давно с тобой не здоровались. Последний раз во сне, если помнишь.

Когда по ветхому дачному столу бьют крупные капли дождя, а на столе не одним только случаем собранный натюр-морт, то что это, как не попытка заявить о новом качестве мира? Это ли не от Бога? Здесь вы взяли за руки. Один уступил другому, как мастер уступает ученику, как отец сыну. Ни в этом ли союзе сокрыт возвышенный смысл творчества? Скажи, Андрей, в какой миг утра, дня, ночи коснуться ободряющей руки Отца?.. Как это непросто, жить в постоянной смене черного и белого, горячего и холодного, правды и неправды... А как быть с нашими промежуточными свойствами? Как быть с полумерами, четвертями правды, осьмушками совести? Промежуточное — это не твое. Отсюда боль и каприз, но разве это не попытка образовать нечто третье? Художник не приемлет лишь смешения белого и черного, он жаждет третьей составной мира — его недостающей полноты. В сущности, какая путаная игра художника с самим собой.

Сегодня мы с Аллой были в Переделкине, я подумал: будь ты рядом с Пастернаком, мы и тебе положили бы цветы. При жизни скупились. Живем не тем, чем следовало бы. Это,

наверное, оттого, что носим шапки-ушанки... Ты узнал меня? Ну и хорошо. Сегодня тринадцатое июня, в Кремле такое, трудно поверить. У меня, после двадцатилетнего ожидания, наконец мастерская. Говорят, публикация в "Огоньке" помогла, а я думаю – и от твоей жертвы нам всем перепало. Теперь разное позволяется. И я замечаю, как многими овладевает беспокойство. Не берусь объяснить почему. Демократизм – это элитарное чувство. Демократию не раздают, ее возвращают.

Как было бы антихудожественно, если бы в связи с перестройкой вдруг вернулся Андрей, как это сделал Любимов. Вот пошла бы мелодрама! Нет, с Андреем бы такое не случилось. Мелодрама не в его стиле. Он играл трагедию. Он был трагиком. Такие доигрывают до конца.

Помните у Шукшина – "Я пришел дать вам волю". Здесь Василий Макарович не додумал. Волю не дают, она не осязаема... Искусство все-таки поразительная штука. Когда в Гефсиманском саду Сын молил Отца: "Да минует меня чаша сия", жизнь струилась уже не по воле Отца и Сына. То было творчество, вышедшее из-под власти художника. Вот что произошло с Андреевой "Жертвой". Она уже не его, она уже общая. Мы скорбим и ликуем, ибо пример жертвенности повторился, уровень игры не пал... И теперь уже неважно, останется ли его прах за границей или будет перенесен в Россию. Это уже суть спекуляций... Найдутся те, которые будут снимать свои картинки в духе Тарковского, но это уже мухи на теле жертвы. Ни один из художников прошлого не изобразил на теле распятого Христа мухи. Они понимали, идея жертвенности нетленна. Вот режиссура, вот ее высота.

Когда я говорил, что было бы дурно, вернись Андрей обратно, я не ставил под сомнение зарождение нового в нашем обществе. Я о другом. Я почти уверен – и в этой перестройке он нашел бы трагизм своего существования. Ибо в нас оно от отцов.

...Когда-нибудь, Марина, я расскажу вам даосскую притчу "Как полезно быть бесполезным". Когда-то мне она помогла выжить...

В древнеегипетских фресках существовал так называемый закон изокефалии – от греческого "равноголовье".

Стены разлиновывали горизонтальными линиями. Все человеческое как бы загонялось между ними. Это похоже на железнодорожное полотно, с той лишь разницей, что фигурка человека в отличие от шпал не должна выходить за линию рельсов. Все, что выше, усекалось. Выше только фараон. Мы жили в обществе, культивировавшем равноголовье.

В году, каком не помню, убежал я со станции Урсатьевская Среднеазиатской железной дороги. Нас, беспризорников, отлавливали и отправляли до ближайшего приемника. Оказавшись на свободе, я долго шел по шпалам. Справа и слева пылала жаром каменистая степь. И вот тогда между рельсами я увидел рассеченную тушу верблюда. Голова с выпученными глазами валялась по ту сторону полотна. Меня поразило тогда не это, а тишина степи. И я побежал...

Чем сложнее жизнь мы проживаем, тем большую неслучайность приобретают наши детские ощущения. Выходит, верблюд был не изокефален, не влез в рамки дозволенного. Кенгуру, верблюд и муравьед — вот животные, поражающие мое воображение. Представьте — открывается дверь и входит кенгуру. С чем мы не в ладах, так это с сюрпризами. Андрей был нашим самым странным сюрпризом в кинематографе. Я никогда не любил Древний Египет. Он поражает, оставляя в душе холод. Это тоже счет, высокий счет, но мне от него скучно. Культура, шагающая в преисподнюю в профиль. Какое-то промежуточное существование. Неприятие настоящего во имя иллюзорного будущего.

У меня был горбатый дружок Пинхас. Единственное, чего он не умел как вор, — это пролезать в форточку... Я стащил у отчима трофейную зажигалку. Отчим не воевал. Такие не воюют. У таких находится тысяча причин, чтобы не иметь чувства долга. Он скупал вещи у эвакуированных и устраивал застолья, пока где-то там мужчины воевали с фашистами. Мой Пинхас заложил меня за батистовый платочек с царскими вензелями. Когда я бил его, он смеялся мне в лицо. Я сбивал его с ног, он вставал и смеялся. Но когда я помянул его уродство, он заплакал. Горб его подрагивал, точно инвалидная коляска на брусчатке. Меня удивило, как скоро я нашел способ добить его...

Человек может вынести многое, но его нельзя бить под дых. Нельзя было бить под дых Андрея, Васю Шукшина,

Володю Высоцкого, Гену Шпаликова и многих других. Глядя на Васю Шукшина, нельзя было предположить, что он пишет. А он писал. И умер с мыслью: "Отсниму "Степана" и засяду". Ему Ленинскую посмертно, а он при жизни заслуживал простого человеческого участия и уж никак не думал о Шукшинских чтениях. Не приведи Господи такого же шоу Андрею, не надо снимать его с креста, не поможет. Надо постараться, надо попробовать сделать так, чтобы фарисеев от искусства стало меньше. Художнику, да и любой незаурядной личности изначально присуще сознание собственной исключительности. И это не гордыня, а мера отсчета. Андрей потратил много сил, чтобы отстоять свою исключительность. Отсюда обоюдная нетерпимость. Это как в египетских фресках: все – в профиль, а ты – анфас. Нарушена привычная цепь зависимостей. С плоскими фигурками легче, чем с объемными. Они легко та-суются.

Андрей был хорошо слеплен, у него были жесткой чеканки черты лица. Это видно на фотографиях. Кстати, он всегда знал, когда его фотографируют. Жил, можно сказать, на виду и потому редко оставался самим собой. В конце он и сам запутался. Это только в "Жертве" он незащищенный. А до той поры – блуд. Стал декларировать в микрофон, и охотно. К тому времени его уже записывали. Так образовалась ячейка звукозаписывателей. У них теперь как бы и не только свой смысл жизни открылся. Вот оно, неубиенное фарисейство под вывеской "Комиссия по наследию Тарковского". Какому наследию? Тому, что по ту сторону жизни?

...Маму брата и сестры звали Мария Ивановна. Как обычно звучит это имя. Это она, отправляясь в эвакуацию, выбрала из своей библиотеки всего только две книги: "Войну и мир" и "Мифы Древней Греции" с подробными комментариями. Это она позаботилась об уровне, с которого дети ее должны были вступить в жизнь по окончании войны. Она никогда не жаловалась и, даже прикованная к постели, просила дочь не сообщать Андрею о своей болезни. А у него уже мировая слава, помноженная на отечественную скорбь.

– Вы только не надо про папу...

– Я не о нем, я, Марина, о тех, кто отвел его сердце от вас, когда вы в этом нуждались.

– Как у вас все это...

— В детстве после очередного шмона я из гвоздя делал ножичек. Кладешь его на камень и бьешь другим камнем...

В моей тетради есть запись, скорее напоминание самому себе о нашем с Андреем первом знакомстве в Кратове, на даче Наташи Брагиной, жены Юры Кочеврина. Запись не тех лет, тогда мне было наплевать на многое, в том числе и на Андрея, — она сделана значительно позже.

...Он приехал в Кратово вскоре после Венеции, где получил "Золотого льва" за "Иваново детство". Дача была необходимой, почти голой, ее совсем недавно отстроили родители Наташи. Кроме Андрея, Наташи, Юры и меня был Валентин Коновалов, их общий приятель, а в ту пору и мой сокурсник, старше меня лет на семь-восемь. Бывший офицер, милейший человек, при всем своем офицерстве робкий и незащитный. Помню, как в ожидании завтрака мы забавлялись тем, что забрасывали детский мяч в обруч от бочки, прибитый к бревенчатой стене дома. Чаще всех попадал Андрей. Он подчеркнуто ликовал после каждого удачного броска. Бегал за мячом и вообще показно веселился. Я мазал больше всех, Валентин меньше. Мои промашки Андрей как бы и не замечал, зато Валентину доставалось. Я бы уже в драку полез, а моему сокурснику хоть бы что. Виногато улыбался, и все тут. Я тогда еще не знал, что за хорошим русским такое водится. Потом только до меня дошло, что все, что предназначалось мне, переадресовывалось Валентину. Юра был неосторожен, представляя меня Андрею столь пышно.

Спать Андрея положили на диване. Постелей было мало, мы с Валентином расположились тут же на полу на собранных дорожках, одетыми. Первое, второе мая — еще не лето. Утром Андрей вскочил бодренький, загорелый, весь в мышцах. Дергаясь в конвульсиях русско-прусской гимнастики, тут же прошелся по скрюченному от холода Валентину. И меня прорвало:

— Ты, туфелька, заткнись!

И что поразительно, с того момента у нас возник контакт. Потом он смеялся открыто, широко. Смеялся над тем, почему туфелька и почему она должна заткнуться.

Не помню, чтобы он еще когда-либо был так весел.

Однако Андрей так и не научился пропускать волну, дзен ему не давался. Он оставался христианином. Ему было проще



подставить щеку, чем пригнуть голову. Как надо было твердо стоять на ногах, чтобы не принять условия фальшивой игры в соцреализм! Реализм есть реализм, и другого названия быть не может.

За семь десятков лет мы изрядно поизносились во всем, о культуре и говорить не приходится. Мы – прелюбопытное само себя истязующее общество. Мы трагичны из-за несоответствий... "Кто был ничем, тот станет всем". Как это? От таких посул можно потерять рассудок. Кажется, так оно и случилось. Сначала подпилили кресты, потом стали изводить инакомыслие. "Кто не с нами, тот против нас" – это из Евангелия. Это мы приняли, а любовь к ближнему, основу основ христианства, отвергли. Мы лгали, обходя правду. Культивировали невежество, чтобы тупо простаивать в очередях. Пестовали нюх, чтобы вовремя почуять тлетворное влияние Запада.

– Считаете ли вы, что корни Тарковского в русской национальной культуре?

– Про корни применительно к Андрею несерьезно. К акыну из аула – да, но к Андрею – нет. В чем это должно было проявиться, в тематике? Может быть, в способе мышления? Что-то не замечал. С корнями мне как-то не все понятно. Может быть, во мне дух противоречия? Мы так долго носились с этими мощами, что разучились передвигаться. А между тем есть деревья, растущие корнями в небо. Но, чтобы увидеть такое, надо сдвинуться с места. Что мы теперь и пытаемся сделать. Вообще домостроевское, самобытное не для Андрея. Жителю гор более чем непонятны те, кто без видимой на то причины взбирается на вершину. Согласитесь, это о чем-то говорит. Есть уровни, существующие независимо от уровня моря. Когда говорят о русском, в моем сознании всплывает образ "старшего брата", взвалившего на свои плечи заботу о братьях меньших.

Якут пишет романы – это хорошо. Но плохо, что русский стал писать хуже. Нельзя делать одно за счет другого. Жизнь так устроена, что все должно идти своим чередом. Нельзя русский балет переносить на сцену узбекского театра. Нельзя реки поворачивать с севера на юг. Это разные температурные режимы.

Средней Азии недостает воды, но пусть она сама решает свои проблемы. У нее свой исторический диалог с водой. Жи-

телю Севера он не понятен. Любая опека чревата бунтом. Сначала вам дают фору. Это одна из разновидностей растления. Вы плохо говорите по-русски, значит, в институте вы будете учить русский вместо английского. Делая вам "доброе", вас оттесняют на задний план. И не кто-нибудь, а уже сама практика жизни определяет вашу сортность. Сначала выдвигают, потом отодвигают. Как, однако, непоследователен этот "старший брат"! И тут начинается: "А у нас, между прочим, был Авиценна, и письменность своя была, мы читали на фарси, арабском, тюркском". Мы и вспоминаем о своем прошлом, когда незаслуженно обидят. Поменьше бы опеки и побольше бы культуры межнационального общения, где все братья одного роста. Восточная культура вообще полярна. Звездная высота Авиценны и жесточайший фанатизм от ортодоксального ислама. Срединного показателя не следует искать. Середина может оказаться пустотой.

Речь, разумеется, не может идти о том, чтобы мы занялись высиживанием универсального культурного яйца и тем самым отказались бы от пресловутого национального колорита, а заодно и от всех национальных проблем. Это невозможно, как невозможно, чтобы все реки текли в одном направлении. Но вот что должно помнить при этом: надо всеми нами одно небо и оно наше, общее. Величие неба состоит из больших и малых звезд, как и величие гор состоит из больших и малых вершин. То же о народах, населяющих землю. Кто-то хорошо сказал: "Любовь ко всем должна быть отличительной чертой всякой нации". Как это замечательно, иметь нечто такое, что по ту сторону наших страстишек. Мы делили все, даже богов, но небо оказалось выше. Это только с виду кажется, что мы отбиваем поклоны богам. Мы посложнее скроены, мы метим выше. Оберегая небо, мы оберегаем свое право на восхождение. Я не философ, у меня к философии выработалось недоверие. Она только и делала, что обрубала крылья. Из странника истины она превратилась в доктринера. Ею стало возможным карать инакомыслие. Она натянула на себя тоталитарный мундир и вооружилась дубинкой. Когда она шептала: "Давайте условимся", я испуганно отворачивался. Не хочу уславливаться с тем, у кого в руке вместо книги жезл власти. "Бог — это я!" — заявляли суфии. "Красота спасет мир", — говорил Достоевский. Он не был суфием.

Любая мировая религия наполовину в толще земли. Мы же обращаем свои взоры к светлой половине древа — ”свет и во тьме светит, и тьма его не объемлет”.

— Верующим ли был Андрей? Возможно ли из его картин сделать такой вывод? И вообще, Бог... Извините, я понимаю, что это много...

— Бог — это самая большая, самая путаная игра людей в поисках абсолюта. В Боге начало всех наших игр. Одно из самых замечательных свойств этой игры — заблуждение. Тот из нас, кто способен играть в эту игру с полным ощущением реального выигрыша, имеет шанс быть помеченным печатью гениальности. Яви Иисус чудо фарисеям, он был бы спасен. Вы это знаете. Он был бы спасен ценою осмеяния, ценою обезличивания. Но тогда бы это не было художеством. Иисус так закрутил божественную драматургию, что в ней не осталось пустых мест. Из обычных, жестоких реалий людей он сотворил Миф, коему нет равного. Вот он путь гения — смерти нет, есть Вознесение! Андрей пронес себя через страдания, вовлекая все большее и большее число людей... Он выбрал стоящую игру. Простите, Марина, но по-другому я бы не ответил...

Не далее как сегодня утром по ту сторону садовой изгороди прошла маленькая птаха. Силуэт был едва различим в просветах живой изгороди. У меня защемило в груди, а отчего, я не знаю. Что это?.. И еще, Марина, Бог при всей своей метафоричности абсолютен. Гений же далеко не метафорически притязает на абсолют. И вот что любопытно — Бога мы можем упразднить декретом, но налагать печать запрета на гения совсем глупо. Увы, но так мы жили, точнее, думали, что можно так прожить.

И если мы теперь празднуем Тысячелетие крещения Руси, мы празднуем наше общее межнациональное, межкультурное возрождение. Мы вспоминаем прошлое, оплакиваем настоящее и надеемся на будущее.

Можно переживать глубокий интерес к исламу, странствовать в увлекательных дебрях индуизма, восхищаться, а равно и возмущаться христианством и не быть при этом верующим. Но когда я пишу картины, я думаю о том, чтобы они были посланиями, мир должен услышать их, как молитву. Так вот, я за молитву, молитва — это чистое в человеке. Небо сферич-

но, это не уровень знания, но способ видения. Купол храма — это условный намек на обитаемость неба. В нем можно пребывать, как в отражении зеркала. Наука расширяет границы мира, искусство сужает их, ибо кто-то сказал: "Прогресс в искусстве основывается не на расширении, а на знании границ". Наука давно потеснила весь наш трогательный умили-тельный идеализм. Признаться, я не испытываю от этого особого удовлетворения, поскольку предпочитаю во всем примат игры. А это доступно только искусству. Наука для этого слишком серьезный партнер, она не довольствуется уровнем эфира. С потерей игр мы теряем главное — детство. Простым движением смычка по струнам Эйнштейн возвращал утраченное — способность удивляться. Хорошо быть вежливым? И все же я бы сузил небо. Помните, у Федора Михайловича: "Человек слишком широк, надо его сузить". Меня охватывает ужас, когда я думаю о небе как о чем-то беспредельном. Если примитивнее, то я не знаю, чьего сердца коснется моя молитва, и потому в храмах я люблю купола. И если вы даже не молитесь, а просто глядите вверх, вы видите перед собой свод, и вам становится спокойнее. Кричите — да будете услышаны. Андрей кричал, но не был услышан, он кричал в храме, в котором не было сферического неба. Эхо не отразилось, его постигло одиночество. Умирая, люди уносятся в бездну. Так стоит ли с этим торопиться? Давайте поиграем в небо с наклеенными звездами. Быть может, одна из задач искусства — сохранение иллюзий. Помните у Льва Толстого: "Только стоит приписать человеку великое, исключительное, и делаешь из него урда".

Что в Андрее от русского? Да мироощущение. Широта. Впрочем, почитайте Достоевского. Русское — это много. Русский — это не контур политической карты, это многокилометровый объем сомнений и веры.

Моя учительница Мелания Ивановна сказала, застукав меня однажды в сараюшке: "Брось дымить, и ты увидишь, как у тебя выпрямится спина, разойдутся плечи..." Когда я это сделал, я почувствовал прибавление в росте. Как просто можно возвыситься, надо только услышать правильные слова. Не быть глухим — это уже много.

Смешно, когда доказывают, что Ван Гог — голландец, и когда таджики начинают делить с узбеками Авиценну. Из

чалмоносца Абу Али Ибн Сина человечество вычленило для себя айсберг и нарекло его Авиценной. Скажите, испугало бы вас, окажись Леонардо не итальянцем? Да, конечно, каждый из них представляет культуру своего народа, но это было бы совсем ничто, не поднимись они "над"... Интересно, что национального в кино Чаплина?

В христианском мире есть немало последователей суфизма — насмешника от ислама, утверждающего равенство всех религий, — одинаковых лучей единого солнца. "Бог — это я", — дерзил Шамсетдин Тебризи. И ему верили, поэзия слышится сердцем. Так Бог был обращен в поэта. Искусство совершает такие же гигантские шаги, как и религия.

Гоголю было трудно писать в Риме "Мертвые души", Александру Иванову писать "Явление Мессии" в том же Риме было очень хорошо. Так что жизнь художника на чужбине во многом связана с его натурой, с его душевным складом. Гоголю при всей его космичности была присуща патриархальность. "Старосветские помещики" — почти программная вещь.

— Мог ли Андрей полноценно работать за границей?

— Простите, Марина, это у нас он работал неполноценно. Я понимаю ваш вопрос. На него не ответить однозначно. Но как бы то ни было, он снял там два лучших своих фильма, простонал их на единой волне скорби по утраченному Отечеству. Возможно ли ставить так вопрос — полноценна эта работа или нет? Обретая крылья, художник не может летать только над своим домом, ему этого мало, он должен увидеть, что делается там, за горизонтом. Иначе зачем крылья? Все та же потребность художника быть "над". В этом так много очевидного и совсем немного случая. Я за случай, если даже цена ему — смерть.

Андрей русский, далекие предки его были потомками Магомета. Я — узбек, но какой? Тот, что курсивом выведен в паспорте? Мне там тесно. Я задыхаюсь в узконациональных рамках. Иногда в метро, в переполненном вагоне, припертый к стеклу, я вдруг узнаю в своем отражении иной этнический тип... Мне приходится сталкиваться с национальными проблемами, но не в Москве, а у себя в Азии. Думается, те, кто педалирует на национальное, многое теряют от мира. Это все равно что отщеплять от большого малое. Можно, конечно,

расташить гору по крохам, и горы не будет. Точка зрения окажется на нулевом уровне.

Назвав свой первый фильм за рубежом "Ностальгия", Андрей, мне думается, имел в виду не только ностальгию по Родине. Пребывать в состоянии страдания, боли, тоски — это и есть ностальгия. Разве "Сталкер" не ностальгия? А "Зеркало", "Рублев"? Это все они — боль, тоска, страдание, это то тихое, неистребимое сумасшествие по человечеству, без которого невозможно творчество. Человек взвалил на свои хрупкие плечи крест и потащил его в гору. Это был первый осознанный акт самопожертвования.

Я не знаю, где и когда жили мои предки, но у меня есть чувство, что география их расселения была огромна.

Неважно, какой национальности принадлежал Пикассо, важно, что он состоялся. Можно топтаться на месте и при этом высекать искры. Можно создать центробежную силу, держась за собственный хвост. Это скорее вопрос исходных данных. Я о другом. Да, надо, наверное, быть узбеком, русским, латышом, но не забывать при этом, что и, кроме тебя, существует большой мир иных людских особей. У нас у всех одно общее — планетарное выражение лица. А мы возвели вокруг себя колючие заборы и находим тому оправдание. Мы самовозгорались в силосных ямах и называли это патриотизмом. Мы полагались больше на коллективное "ура", чем на коллективный разум, и наткнулись на свое безликое отражение. В наше время, осознав Землю как нечто хрупкое, возможно ли вбивать в нее пограничные столбы? Давайте передвигаться, мы застоялись. Еще немного, и мы станем жертвой собственной фобии. Давайте умножимся и раздвинем разделяющие нас от мира и друг от друга стены.

Мы написали много книг, они о каждом из нас и обо всех нас сразу. Это гигантский сводный оркестр. Можно, конечно, обойтись и жалежкой, но для этого она должна быть волшебной...

— Мне все-таки хотелось бы думать, что Андрей — продукт русской культуры.

— Ну и думайте. Я не против, разве что "продукт" бы убрал. С продуктами теперь не шутят. Это государственная проблема. Андрей, к счастью, оказался несъедобен. У меня привычка все раскручивать до конца, это от кино. Мы и с

Андреем играли в эти игры. Кого только нет в Андрее. Вам это лучше знать, но русского, пожалуй, больше всего. Русского мне помогла разглядеть гоголевская "Шинель". А влюбил в русского Федор Михайлович. Он какой-то даже и не русский, он скорее русское художественное сумасшествие. Безумец, в которого веришь. И веришь с испугом. То же у меня произошло и с Андреем. Да, Андрей из русских. И мне с ним легче, чем с иным народным артистом Узбекской ССР, с его машиной и положением. Мы в своей Азии, к сожалению, не созрели до жертвенности, не накопили художественного сумасшествия. Нам рано обособляться, нам грозит не только дефолиация, но и духовная нищета. "Отправляйте своих сыновей в странствие, и они вернутся и обогатят вас" — таков непреложный закон наших предков. Если уж так сложилось, что наши караваны упираются в колючую проволоку, давайте перекликаться. Я бы окликнул живого Тору Такэмицу\* и Андрея оттуда. Надо, чтобы нас соединяло, меня как узбека, Андрея как русского и Такэмицу как японца одно — общность наших устремлений. Все подлинно великое в искусстве всегда было обращено к человеку. Надо, чтобы культура не размежевывала, а роднила, как роднит молитва чувство и мысль. Через искусство и молитву мы отрываемся от земли и парим над ней, открывая ее и влюбляясь в нее целиком. Андрей космичен, потому что исследовал душу, а не систему.

Я не беру на себя больше того, что знал об Андрее. И все же разве мало примеров, когда люди, полчаса проехав в электричке, навечно соединяют свои жизни? На даче у Кочеврина я познакомился с Андреем, и двадцати лет как не бывало. Мы и перезванивались нечасто, а встретились — будто и не было паузы длиною в годы.

В последний раз я видел Высоцкого в очереди мосфильмовской кассы. Насчитали ему что-то около восьмидесяти рублей. Так оплачивался его способ жить. Низкорослый, большеголовый, полублатной интеллигент у них большего и не стоил. "Интересно, — подумал я, прощаясь с ним у проходной, — сколько бы, к примеру, отсчитали Лановому?" Это теперь Андрей, Володя, Вася Шукшин стоят много, цена их заключена в людской памяти.

\* Современный японский композитор.

Когда мы в чем-то идеализируем личность, мы основываемся на том лучшем, что есть в нас. Художнику в большей степени свойственно заблуждение. Ибо логика его поведения исходит не столько от жизни, сколько от того, что он исповедует.

— А о живописных цитатах в фильмах Тарковского?

— По отношению к Андрею, равно как и по отношению к любой творческой личности, так вопрос ставить нельзя. Мы в своей беспомощности пытаемся разделить личность, а она неделима. При попытке ее дифференцировать она разрушается. Это все равно что начать разбирать минарет с фундамента, начать с верха мешает его высота. Можно все же попытаться и на этот вопрос ответить... Почему в фильме "Солярис" он цитирует Брейгеля? Он хочет приобщить зрителя не только к системе мировых шедевров, но и к тому, что он в этой системе выбирает. Он не цитирует дурное, он не терпит присутствия в ряду своих размышлений посредственности. Брейгель еще и потому, что он, как Ли Бо, смотрит на мир людей с грустью и любовью. У Брейгеля, Ли Бо и Андрея одна тропинка. Они хоть и порознь, но ходили в один и тот же храм, расположенный значительно выше уровня горизонта.

По большей части мы недооцениваем, да и не замечаем, как, случайно соприкоснувшись с кем-то, принимаем его незримую духовную эстафету. Вы коснулись плеча случайного прохожего, а выясняется, то был Пастернак.

Так зачем Андрею живописные картины в его фильмах? Для высоты. Вас устраивает ответ? И вот что еще у Брейгеля — от его натюрморта в "Жнецах" можно подняться до Марса, от птицы на ветке дерева уйти в космосиер Земли.

Не люблю людей, знающих, куда надо плыть. Я не знаю, куда надо плыть, и из этого незнания, из этого блуждания рождается нечто другое, более желанное, более правдивое.

Андрей не отвечал на вопросы. Не стоит заблуждаться по этому поводу. Художнику вообще не свойственно отвечать на вопросы. Он скорее ставит их. И весь его талант, вся культура проявляются в том, как он это делает.

Андрей поразил нас под конец. Он, как никто, стремительно рос. Ему становилось тесно в нашей униформе. Александр Мишарин написал: "Я знал трех гениев XX века: Ахматову, Шостаковича и Тарковского". Я избегаю подобных выра-



жений. И не потому, что недооцениваю Андрея. Тут проще. Для эпатажа мы иногда посредственные вещи называем гениальными, пребывая в тот миг в растлевающей эйфории. Лучше побережь это слово. В нем слишком мощный заряд возможностей. Не стоит, хотя бы через себя, уценять его. Достаточно сказать: Андрей — это много. Это уже не просто имя — целый пласт в отечественной культуре. Гениальное — это неземное в нас, и лучше его не касаться. Человечество крупно заплатило за него. Оно выторговало у неба этот свой бунт разума. И вот что любопытно — чтобы не возгордиться, оно само придумало сначала нечто отличное от себя и нарекло его именем Бог; и у него же по крохам стало выторговывать свою исключительность. При этом тайно условившись на высшее, чем Он, не посягать. Выше — наказуемо. Нельзя человеку выше. Выше — это всё. Всё — это конец, это тупик, конец духу. Страшно... Ну а если гений — наш дерзкий выигрыш... Наш?! Стало быть, он падает на всех. Это — свет. А света надобно в меру. Много света нельзя. Гордыня. Сгорить... Назвавшись Гением, мы посягаем на общее. С этим надо быть поосторожнее. Гению нужны не только исключительный талант, но и змеиная изворотливость. Раздавят. Примеров предостаточно. Гений живет на плахе. Когда мы кого-либо объявляем Гением, мы, в сущности, посягаем на высоту, на божественность. Мы не то что жаждем обновления, что было бы понятным. Тут другое — мы жаждем объявить всем и вся о своей гордыне...

Вы рассмеялись, Марина?!

Выходит, Бога лучше иметь, чем вовсе не иметь. То же и с Гениями. Существование последних тешит мое тщеславие. Я требую доказательства их исключительности. "Доказательства, доказательства, — кричу я, — а не то так и до креста недалеко!.." Игра! Веселая игра. Но быть может, тут и другое — уважение к материалу. Ну... к Рембрандту, Моцарту... Ну чтобы совсем ясно, скажу: сомневаясь в чей-либо исключительности, мы шлифуем свои собственные притязания.

— Вот вы каков, а я и не знала.

— Разве мы говорили не об Андрее Тарковском?.. А вообще речь не столько о ком-то из нас, сколько о недопонимании уровня, с которого ведется отсчет в небожители. Всяческие

притязания лично меня смущают. Это для того, чтобы не заиграться. В гения играть нельзя. Им надо стать.

Искусство не учит, подобно науке. Когда художник начинает рассказывать, что он изобразил, я перестаю его слушать. Для этого есть другой жанр. Художник руководствуется смутными ощущениями. Нить Ариадны не для него. Он скорее согласится блуждать в лабиринте, чем идти по прямой. Он находит выход, но, как он его нашел, он не объяснит. Из пуговок, банок, картона, клея и гвоздей он вдруг сотворит нечто такое, что прошепчет вам на ухо самое сокровенное, единственно вам предназначенное, и вы изумитесь, подобно ребенку. Искусство делает нас младенцами.

Один кинолюб сказал: "Твой Андрей вышел из "Семи самураев". Во-первых, он не мой, а во-вторых, мы все откуда-нибудь да выходим. Дорогу к храму нам, скорее всего, указуют. Иначе мы не выбрались бы из дикости. У Андрея на столе можно было увидеть и Конфуция. Ответить такому кинолюбам "нет!" – это все равно что согласиться с тем, что мы не проветриваем своей квартиры. В те годы мы читали Басё, Акутагаву. Уэда Акинари носили в кармане. Мидзогути смотрели в Белых Столбах\*. Потом у Андрея появился Брессон. Теперь мне думается, то был первый зов смерти, не спрашивайте почему...

Не экзотичностью поражали японцы наше воображение, а мышлением. Каждый персонаж на экране – нечто исключительное. Отсюда приподнятость сцен. Все случайное изымается, на круг выводится самое характерное. Воин поднял меч – событие, опустил – вспышка молнии. Трудно представить самурая, пользующегося мечом по-бытовому, ну скажем, нарезающего им хлеб. Но если бы Куросава как художник пошел на это, на Фудзи произошло бы извержение. То есть вещи несовместимые, но, если все же они происходят, лицо мира преобразуется. Так вошло в нас японское кино.

В "Рублеве" Тарковского грязь японская. А какая она, русская грязь? У нее свой специфический запах? Белые кучевые облака над горизонтом, бабы в кокошниках с льняными расшитыми полотенцами? Но это рекламный ролик! При чем

\* На станции "Белые Столбы" находится Госфильмофонд СССР. – *Прим. сост.*

тут Россия в эпоху Рублева? Да, кстати, фильм и не об этом или не только об этом. Кажется, еще совсем недавно, почти вчера, мы с Элемом, его братом Германом и фотохудожником Николаем Гнисяком исколесили север России. Про все не буду говорить, скажу про непролазную грязь. И тогда мы возликовали: "Россию невозможно завоевать, у нее для этого нет дорог!" В той, давней России не поджигали коров, не въезжали на лошадях в храмы? И не только тогда. Мы храмы взрывали, не дожидаясь нашествия. Петергоф был разрушен фашистами, мы его восстановили не без гордости. А восстанавливать ли Храм Христа Спасителя — мы все еще дискутируем. Петергоф — памятник культуры, Храм Спасителя — от Бога. Будто Бог не есть сам корень культуры.

Восточному мироощущению не свойственна резкая смена чувств. В его религиозно-этических учениях всегда присутствует определенная норма поведения, норма сопереживания. Не отделяя новое от старого, красивое от некрасивого, они все поставили с ног на голову, смешав в нашем сознании обычные представления об эстетическом в природе вообще. Сухой шуршащий шелест камыша оказывается мелодией, созвучной полнолунию.

Андрей обогатился японцами. Обогащение — не есть подражание. Художник приобретает, чтобы усложнить свое мироощущение. Принимает, словно недостающую деталь, с помощью которой он сможет наконец реализовать свой полет. Дедал и Икар, перья и воск — примитивно. Мышление дальше не шло, это не художественное мышление. Японцы преподали урок — крылья можно делать и из бамбука. Важно не правдоподобие, а правда. Я скорее бы удивился, узнав, что на Андрея не повлияли японцы. Носить шоры, в какой бы цвет они ни были окрашены, чуждо природе художника. Если художник внутренне свободен, у него есть тысячи способов видеть, слышать и чувствовать мир.

— Расскажите, каким, по-вашему, Андрей был в жизни?

— Вы спрашиваете, каким он был в быту? Если бы я мог ответить однозначно... Андрей был замкнутым, кусачим, вредным и одновременно добрым, беззащитным, одиноким. И еще, как всякий серьезный художник, он был изобретательным и избирательным. Правда, в последние годы ему отказало все, и даже лоцманские способности. Рядом с ним постоян-

но плыла большая рыба, поглощавшая всю его энергию... А каким он мог быть веселым! Зная, что ему многое дано, он воображал о себе, как юнец. Когда я оставил его на "Сталкере", он крыл меня на чем свет стоит. Потом приутих, пошли приветы, и даже "оттуда". А потом только слухи раз-



"Памяти Андрея Тарковского". Начата ? – окончена 1986. Работа Шавката Абдусаламова

ные, и вдруг один – необратимый, породненный со смертью, с концом, в который не хотелось верить...

В 1962-м в Кратове в первое майское утро я писал этюд. Андрей ходил вокруг да около. Этюда того я ему так и не показал. С него было достаточно и тех очков, которые он тогда набрал до завтрака на даче у Кочевриных... Кстати, надо бы спросить у Юры, на месте ли тот обруч из-под бочки, в который Андрей, имея за спиной крылья венецианского "Золотого льва", забрасывал старенький мяч?

Сложна судьба Андрея, она в какой-то степени характерна для всего нашего поколения. В последние годы Генна-

дий Шпаликов при встрече занимал трояк. Трояк можно не возвращать. Андрей занимал больше и тоже не возвращал. Гении не расплачиваются деньгами, они расплачиваются работами. Шпаликов повесился, а на следующий день пришел ответ из Госкино: "Сценарий ваш принят". Это им были написаны слова к песне: "А я иду, шагаю по Москве..." Сколько надежды!

— Шавкат, у меня есть золоченый барочный багет. Напиши Инну.

— Заплати, напишу...

Шпаликов не дал денег, и я не написал портрета его жены. Наверное, так было угодно судьбе. Не судите, да не судимы будете.

...Яркая, красивая Лариса Шепитько. Она появилась, как появляются звезды на небе. Она разрешала свои сомнения подобно тому, как включают и выключают свет. Ей свойственна была порывистость. Таких любят и оберегают. Такие рубят с плеча. Она не пожелала стариться... На обратной стороне "Вознесения" я написал: "Памяти Ларисы". Картина была написана в 1967 году, а через 12 лет Лариса погибнет в автомобильной катастрофе...

Каким был Андрей? Об Андрее, как и о многих из нас, трудно говорить. Никогда не знаешь, где ты, а где твои сотоварищи. Мы все трудные, и все замкнутые. То и другое вообще художническое. Пока донесешь это теплое пламя свечи до цели, семь шкур потеряешь. Как просто поведано об этом в "Ностальгии". Ты несешь в блюдечке живую водицу своей души, и каждый на пути твоём норовит подставить тебе "ножку" или в виде приветствия ткнуть тебя под локоть. Тут прольешь не только водицу, но и само блюдце расколешь. Вот почему надо быть в себе, надо самооберегаться во имя тех, кто не дошел, не донес, не дожил, наконец.

Андрей шел цельно. При всей своей противоречивости, при всех крайних выражениях своего пребывания на земле он был до необыкновенного цельным человеком. Иначе Тарковский, каким мы его знаем, не состоялся бы. Возвращаясь к нашей недолгой совместной работе на "Сталкере" — итогу нашего беспокойного сотоварищества длиной более чем в двадцать лет, — спешу покаяться, выговориться и отойти, как отходят, положив в изголовье цветы.

Понимание смысла жизни придает человеку достоинство. Ты жил достойно. Мы еще живем, и достоинство наше может быть еще и убиенно — мы же общество экспериментаторов.

Ты не принадлежишь более ни одной из стран, ни одной из религий. Ты — сын неба.

*Июнь 1988*

## ТАЙНЫ И ТАИНСТВА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Сегодня 1 апреля 1988 года. У русских есть поговорка: "Первое апреля, никому не верю". В этот "невероятный день" я получаю письмо, в котором Марина Тарковская — сестра Андрея — просит меня поделиться воспоминаниями о своем брате.

Андрей когда-то шутил: "Будешь обо мне писать книгу, уж не описывай меня как совсем невозможного режиссера-тирана. Этого я слышался при жизни. Особенно в Москве обо мне ходили такие слухи..." "С чего вы взяли, что я буду о вас писать книгу?" — с удивлением спрашивала я. — "Увидишь сама, что будешь. Вспомнишь меня тогда. После моей смерти кто-нибудь непременно захочет узнать, как было работать с Тарковским. Вот увидишь!"

Так и вышло: сейчас меня действительно просят написать книгу об Андрее, о работе с ним над его последним фильмом, о последних двух годах его жизни.

Но тогда я отмахивалась от его пророческих слов, как от неприятной шутки: "О чем вы говорите! У вас столько удивительных проектов — "Гамлет", "Летучий голландец", "Гофманиана", "Рудольф Штейнер", "Святой Антоний", — а вы о смерти..."

"Но когда-нибудь же я умру", — настаивал он, как бы испытывая мою реакцию. "Ну когда-нибудь мы все умрем", — соглашалась я и переводила разговор на другую тему. Тогда это все были шутки...

Перед самым Рождеством 85-го года — последнюю неделю пребывания Андрея в Стокгольме — мы пришли к нему домой, все еще не зная точного диагноза, хотя предчувствовали нечто более серьезное, чем бронхит и туберкулез, и он опять сказал с улыбкой, серьезно и грустно: "Только не пиши обо

мне как о статуе, как о "знаменитом мертвеце"... "рано ушедшем из наших рядов"... "безвременно покинувшим"... Не пиши, что "он был такой да растакой, а на самом деле совсем иной", — это напишут другие. Пиши только то, что ты сама чувствовала, что я значил для тебя. Не будь нейтральна. Никогда!" Потом он смеялся: "Это — тебе урок на будущее: если хочешь чего-то достигнуть в искусстве, если хочешь научиться делать хорошее кино, не будь безличной, не бойся местоимения "я"..."

4 апреля — день рождения Андрея, ему исполнилось бы 56 лет. В этом году этот день совпал с Пасхой. Следуя его наставлениям, я начинаю писать, что он значил для меня, не забывая местоимения "я".

Получив письмо, сразу же звоню Марине в Москву, но не застаю дома. На следующий день я улетаю в Финляндию. Весь западный — католический и протестантский — мир, включая шведских телефонисток, празднует Пасху. У меня час до отъезда в аэропорт. Наконец-то субботний пасхальный голос отвечает, что разговора с Москвой придется ждать более часа. Делать нечего. Жду и надеюсь, что позвонят до прихода такси. Через четверть часа — звонок, и я говорю с Мариной: "Надо спешить, пока все не ушло в прошлое, не позабылось". Она права — надо спешить! Но я не думаю, что кто-либо когда-либо может позабыть Андрея.

В прошлом году, опять же, как ни странно, перед самым Рождеством, один ленинградский писатель сказал мне то же самое: "Надо спешить! Вы должны написать о Тарковском для нас, русских, да и для всех остальных... Вы же были ближе всех к нему. Спешите, ведь все забывается".

Я ему тогда ответила, что то, что произошло, слишком больно, скорбно, слишком близко... Возможно, через какое-то время... "Какое время! — горячился он. — Неужели вы думаете, что через десять лет боль пройдет? Нет! Когда бы вы ни начали писать, боль ощутится с той же самой силой. Поверьте мне как писателю".

День рождения Андрея — очень дорогой для Марины день. Она рассказывает, как они его праздновали, когда жили вместе, и потом, когда он женился и стал жить отдельно, как она его всегда поздравляла. Вот и сейчас они будут отмечать этот день...



4 апреля в Хельсинки я иду в Успенский собор и прошу батюшку отслужить панихиду по Андрею. Он мне объясняет, что на Пасху они этого не делают, но на Радоницу непременно помянут раба божьего Андрея. Спрашиваю, не видел ли он фильмов Тарковского? Оказывается, видел "Жертвоприношение". "Великий дух был Андрей Тарковский. Страдал он за судьбы людские... и сам страдал! — говорит батюшка. — Мы все в этом соборе за него помолимся". Потом он приглашает меня и моих друзей откусать пасхи и дает нам по красному яичку. Перед уходом он нас благословляет: Я ставлю свечку, думаю об Андрее, Марине, их отце, о сыновьях Андрея, его родных, близких и друзьях — всех тех, кто его любил и всегда будет любить и помнить...

Мое знакомство с Андреем началось в Москве перед ноябрьскими праздниками 81-го года. Мы виделись всего лишь один вечер. Я была в Москве проездом, а Андрей готовился к поездке в Италию. Мы договорились встретиться на площади Маяковского. "Как мы узнаем друг друга, я даже фотографии вашей не имею", — спрашиваю я. "Не волнуйтесь, я вас узнаю", — уверил меня его голос. Несмотря на множество сновавших взад и вперед людей, я тоже сразу узнаю Андрея Тарковского. Он немного опоздал, за что извиняется и приглашает меня в Дом кино.

У входа нас остановил швейцар. "Пора бы узнавать своих режиссеров", — холодно и возмущенно бросил ему Андрей. Я почувствовала, что ему было неловко и неприятно. Потом в Швеции, вспоминая этот случай, он смеялся: "Помнишь, как меня в Дом кино не пускали..."

В огромном зале сидело довольно много людей. Некоторых он поприветствовал, хотя опять же сдержанно и холодно. Позднее он мне объяснил, что у него большие трудности с фильмом в Италии. Ему все откладывают выдачу визы и не разрешают взять с собой сына. "У нас проблемы, как грибы после дождя..." Он улыбался, но в этой улыбке были горечь и разочарование. В ту первую встречу он мне показался ужасно усталым и измученным.

Моя дружба с Андреем началась в Риме, во время съемок "Ностальгии". Там мы с ним виделись несколько раз. Хорошо помню первую встречу 21 мая 1982 года. Стояла жара, мы сидели в кафе на Пьяццо Навоне, любимой площади Андрея.

Надо сказать, что он вообще был влюблен в Италию, в Рим и особенно в Тоскану. Тогда он только начинал работу над "Ностальгией" и был в чудесном, весеннем настроении. С ним вместе была Данатэлла Багливо, снимавшая документальный фильм о его пребывании в Италии, работе и творчестве. Андрей потом говорил, что никакой особой художественной ценности эти фильмы — а их три — не имеют. Сейчас же, после его смерти, прокатчики, как хищники, требуют за них баснословные, немислимые цены. На смерти наживаются, ею торгуют!..

В тот майский день мы много говорили о колдовстве. Андрей представил меня Данатэлле Багливо как "la strega" — колдунью или ведьму. На мои протесты и нежелание быть ни колдуньей, ни ведьмой он удивленно спросил, а что я, собственно, имею против ведьм. Разве я не знаю, что само слово "ведьма" произошло от глагола "ведать"? И кто же я еще, как не ведьма, — изучаю астрологию, Таро, интересуюсь мистикой, суфизмом, вычисляю гороскопы на компьютере. Самая что ни на есть современная ведьма. "Ведаешь тайнами!" — Он смеялся, и его спутница тоже: "Да не волнуйся, ты — белая ведьма". "Ну и на том спасибо", — благодарила я. "Не дай бог тебе с черными повстречаться! — добавил он. — От них беги!" Я до сих пор не знаю, шутил ли он или говорил всерьез. Думаю, и то, и другое.

Фильм "Жертвоприношение" первоначально должен был называться "Ведьма". Но фильм с подобным названием уже был, и потом — ни по-шведски, ни по-английски это слово не происходило от глагола "ведать", что Андрей считал чрезвычайно существенным. Позже я узнала, что в первом варианте сценария Александр — герой картины — был неизлечимо болен: у него был рак. Вот и говорят, что настоящий художник всегда видит собственную судьбу наперед, а иногда и судьбы всего человечества.

Показ "Жертвоприношения" чуть ли ни день в день совпал с чудовищным событием на Украине. Все западные газеты писали о том, что Тарковский предвидел атомную катастрофу в Чернобыле и что фильм — об этом. Последний раз в Италии мы встретились, когда он заканчивал монтировать картину. Работы было много, но чувствовалось, что он был доволен. Что-то озорное, мальчишеское было в нем! Его

ассистент заехал за ним на мопеде, и, как сейчас, я вижу его на заднем сиденье, махавшим сценарием: "До скорого, пока..."

В сентябре 84-го началось мое сотрудничество с Андреем. Зазвонил телефон: "Это Андрей Тарковский. Не могли бы мы встретиться?" — "Конечно, непременно. Когда?" — "Да прямо сейчас, если возможно..."

Андрей тогда жил на крошечном острове "Djurgården", "Зверином саду", в чудесном месте — жемчужине Стокгольма, в квартире директора картины Катинки Фараго. И снова — незабываемая встреча! Андрей читал стихи своего отца. Мне особенно запомнились первые строки "Первых свиданий":

Свиданий наших каждое мгновенье  
Мы праздновали, как богоявление...

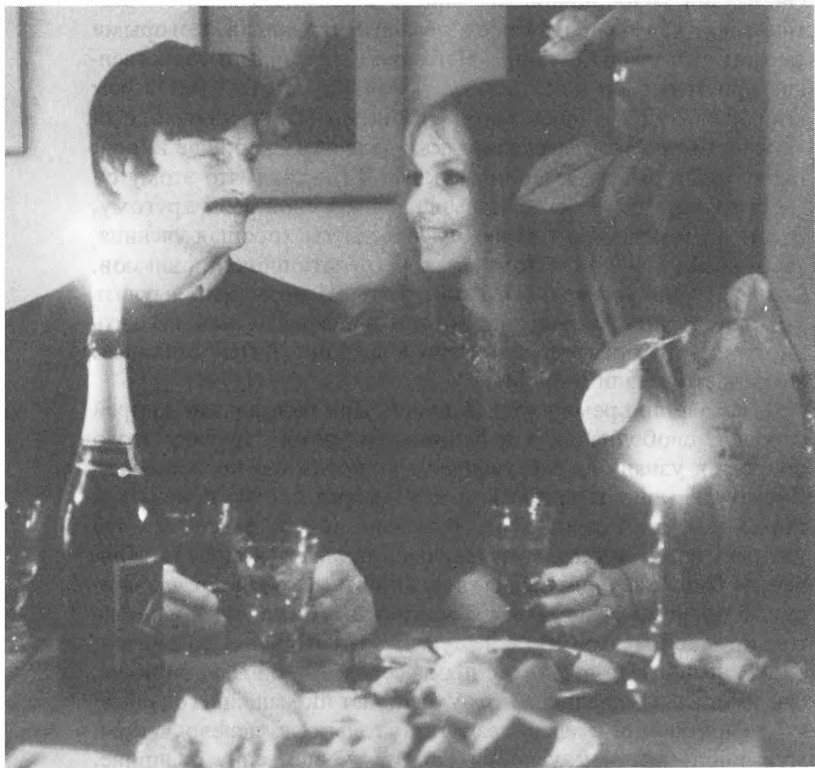
Каждая встреча с Андреем была неким "богоявлением", и, думаю, не только для меня — для каждого.

Целый вечер мы слушали лопарские народные напевы — "Jojkar". Хотя пением это не назовешь. Это — пастушьи выкрики, оклики, напоминающие заклинания шаманов. В фильме мы их слышим каждый раз, когда в воздухе чувствуется приближение чего-то угрожающего и необъяснимого. Мы слышим этот зовущий, манящий женский голос перед "пророческими обмороками" почтальона Отто и самого Александра, а также перед его апокалипсическими знами.

Я не знаю другого режиссера, который с такой тщательностью, чуткостью и знанием человеческой психики использовал бы звуковые эффекты. Очень часто говорится и пишется о том, какое особое внимание Тарковский уделял свету, освещению, и очень часто, к сожалению, упускается его совершенно уникальное отношение к звуку. Андрей не раз указывал на то, что порой даже самые, на первый взгляд, незначительные звуки имеют сильнейшее воздействие на зрителя, равное визуальному. Дрожание хрустала, катящаяся по полу монетка, шелест бумаги, пронизывающий звук электрической пилы, вязнущие в глине и сгнившей листве ноги, журчание воды... — все это фиксируется и остается в памяти зрителя. "Иногда изображение следует за звуком и играет второстепенную роль, а не наоборот. Звук — это нечто боль-

шее, чем только иллюстрация происходящего на экране”.

Андрей любил экспериментировать: часто мы занимались тем, что бросали на пол монетки, слушая разницу в звучании, или лили на пол всевозможные жидкости — молоко, воду, кока-колу — и с радостью констатировали, что ничего



А. Тарковский и Лейла Александер. Стокгольм. 1985

в мире не звучит одинаково! ”Учись слушать и слышать звуки: видишь, молоко имеет свой звук, вода — свой. Казалось бы, что естественнее? Но мы не обращаем на это внимания. А в кино — это важно. Опять же возьми ту же воду. Какая неисчерпаемая гамма звуков. Музыка — да и толь-

ко. А горящий огонь: иногда — это просто симфония, а иногда — одинокая японская флейта. Береза и сосна горят по-разному, пахнут по-разному и звучат по-разному. В звуке такая же большая разница, как и в цвете”.

Я пишу это и думаю, что ни один человек так многому меня не научил, как Андрей. И это касается не только кино. Он научил меня по-новому видеть и слышать мир, открыл мне глаза на самые простые и обычные явления, за которыми скрывалось столько тайн. ”Нет ничего красивее и таинственнее простоты. Но как достигнуть этой простоты? Вот в чем вопрос!” Будучи прилежной ученицей, я при каждой возможности просила рассказать, как делается ”хорошее кино”. Но каждый раз он разводил руками и говорил, что этому он меня научить не может. ”Нельзя навязать свой опыт другому. Это невозможно. Но тем не менее, если ты хорошая ученица, ты можешь научиться тому, как не делать плохих фильмов. Создавать искусство — это как жить. Невозможно научить кого-либо жить хорошо, но можно подсказать, как не жить плохо. И это прекрасно описано в Библии. Читай Библию”. И мы часто читали Библию.

Наступило время уходить домой. При расставании Андрей спросил, свободна ли я в ближайшее время. Причину этого вопроса я узнала на следующее утро, когда мне позвонили из Института кино и попросили как можно скорее приехать и поработать с Тарковским. Впоследствии я заметила, что Андрей почти никогда не задавал прямых вопросов. Они всегда были завуалированы, и нужно было самой догадываться об их сути. Работать с Тарковским было, наверное, не только моей мечтой. Но я не думала, что это будет возможно, особенно после разговора с продюсером Анной-Леной Вибум. Она решительно заявила, что у меня нет ни малейшего шанса, что Тарковский желает работать только с переводчицей-мужчиной, так как условия работы не под силу женщине. Фильм будет сниматься летом, во время белых ночей, вставать придется в три-четыре часа утра, чтобы успеть заснять ”magic hour”, ”магический час”, что по-русски у киношников называется ужасно неприятным словом ”режим”. Одним словом, вся ”натура” будет сниматься в ”режиме”. И это трудно выдержать даже мужчине.

После категорического ”невозможно” я встречаю ди-

ректора картины и выслушиваю ее жалобы: "Мы просто не знаем, что делать. Мы приглашаем самых лучших профессиональных переводчиков, а он отсылает их домой. Даже неудобно. Люди приходят, мы им платим, а он нам говорит, что его "внутренний алхимический состав" с ними не срабатывает. Он не чувствует контакта. Мы понимаем, что переводчик — это его ближайший помощник, что он должен ему доверять на "все сто", но что же нам делать, где его взять? Мы замутились, мы до сих пор не можем по-настоящему начать работу. Так как он сам попросил нас тебе позвонить, не можем ли мы хотя бы на ближайшее время на тебя рассчитывать?" "Безусловно, — отвечаю я, — но вы должны знать, что, во-первых, я не профессиональный переводчик, а во-вторых, я уж никак не могу за такой короткий срок превратиться в мужчину". Она смеется: "Лишь бы "алхимия" сошлась, да и к тому же ты изучала кино, что немаловажно".

Было видно, что она всерьез взволнованна, так как ежедневно ей приходилось расставаться с деньгами, приобретенными на фильм с большим трудом, а работа не двигалась. Нелегко заведовать финансами с таким неукротимым режиссером, как Тарковский!

Так прошла целая неделя. Каждое утро мне звонили: вздыхали и охали, что означало — Тарковский опять отправил домой очередного переводчика, и мне надо немедленно ехать и разряжать затруднительную ситуацию. В октябре меня попросили отложить поездку во Франкфурт. Вместо этого мы поехали искать актеров в Лондон. К счастью, и благодаря бескорыстной помощи друга и страстного театрала Давида Готхарда, мы нашли Сьюзан Флитвуд, о которой впоследствии Андрей сказал, что она была "чрезвычайно приятным сюрпризом".

Заканчивался подготовительный период, но, несмотря на мое превосходное "алхимическое" сотрудничество с Андреем и всей группой, для съемочного периода все еще поговаривалось о переводчике-мужчине. Андрей был уверен, что женщине не справиться! Хотя большинство группы состояло из женщин: продюсер — Анна-Лена Вибум, директор картины — Катинка Фараго, ассистент — Керстин Эрикссдоттер, главный художник — Анна Асп, художник по костюмам — Ингер Персон, ответственный за реквизит — Кики

Иландер и многих других... Он называл их "бергмановская дамская мафия", так как они все когда-то работали с Ингмаром Бергманом. Мне, единственной не принадлежавшей к "мафии", он говорил, что быть у него переводчиком — это значит иметь железные нервы, так как он требует постоянно присутствия и внимания. "Ты не выдержишь. Я же одержимый. Мне надо десять переводчиков и помощников", — шутил он, пугая "денежный отдел" — продюсера и директора картины. Любимой фразой Анны-Лены Вибум была следующая: "Швеция — маленькая страна. У нас нет таких ресурсов, как в Америке. Там они едут на "лимузинах" снимать корову с семьюдесятью ассистентами. Но они могут себе это позволить, мы же — маленькая страна". "Да не нужны мне ни семьдесят, ни десять ассистентов, а корову я и один снять могу, если не бодается, конечно", — успокаивал их Андрей. Его очень беспокоил вопрос: а как у шведов с юмором? Я ему обещала, что скоро он сам узнает.

Мне кажется, что по-настоящему Андрей начал в меня зреть, когда в самом конце подготовительного периода мы получили известие, что съемки фильма в запланированный период, по всей вероятности, не состоятся. Японские продюсеры по неким весьма туманным соображениям вдруг неожиданно отказались принимать участие в финансировании картины.

Настроение у всех было жутким, так как на практике это означало, что фильм на время закрывается и нам пора "очистить помещение". Андрей сидел у стола и рвал на мелкие куски лист бумаги. Он это делал в состоянии какого-то оцепенения. Я видела его таким дважды: в тот день, когда был получен телекс о "предательстве" японцев и второй раз — после провалившейся съемки сцены пожара, когда некомпетентность английской комбинаторской группы и внезапная поломка камеры полностью сорвали одну из самых уникальных и драгоценных сцен (к счастью, она была переснята позже), которая войдет в историю кино как превосходный пример и иллюстрация того, что англичане называют "long takes" — одним кадром.

В обоих случаях реакция была одна и та же: "Этого не может быть!" От глубокого оцепенения, чувства полного бессилия и разочарования хотелось и плакать и драться,

но вместо того я взяла записную книжку и стала набирать номер Давида Готхарда, сказав Андрею, что мы должны что-то сделать и что японцы когда-нибудь пожалеют, да и бог с ними, с японцами...

И опять же — огромное спасибо Давиду за его поддержку, преданность и энтузиазм. Его немедленным предложением было: "Звони в 4-й канал Джереми Айзексу и от имени Тарковского расскажи, что произошло. Звони сейчас же, не жди, это — важно!"

Джереми Айзекс был тогда шефом 4-го канала английского телевидения. Ему не надо было долго объяснять. Это был, пожалуй, самый короткий и плодотворный деловой телефонный разговор: "У вас проблемы, что означает — вам нужны деньги. Знает ли мистер Тарковский сколько?" — "К сожалению, не знает." — "Хорошо, посмотрим, что мы можем сделать. Мои самые наилучшие пожелания мистеру Тарковскому".

"Вот так 4-й канал, вот так Джереми Айзекс, молодцы! Вот это я понимаю!" — говорил потом Андрей, приводя их в пример.

После этого звонка мы все с облегчением вздохнули, а Андрей назвал меня своим "личным продюсером", хваля мою предприимчивость. Но так и должно быть в кино: все должно заботиться обо всем, а не только непосредственно о "своем". Нельзя дробить фильм на мелкие куски. Нужно быть безукоризненным в своем деле, но не забывать целого. Работе в кино как нельзя лучше подходит: "Все — за одного, один — за всех". В тот вечер мы пировали, и Андрей сказал, что сейчас он мне полностью доверяет. От его похвалы, казалось, выросли крылья и хотелось летать.

Все это время мы дружили. Моя работа с Андреем не ограничивалась девятью часами. По вечерам мы обычно отправлялись куда-нибудь поесть, ходили в кино, а также в мои обязанности входило посвящать его во все, о чем писали газеты. Андрей неоднократно извинялся, что пользовался всем моим свободным временем, не веря, что для меня это — одно удовольствие.

Он был прекрасным рассказчиком. Мог часами вдохновенно рассказывать о своем детстве, о маме, как он ее с любовью называл, об отце, о своих детях, о сестре, о жизни



в Москве, о деревне... Он очень скучал по России, по своим любимым местам, по "русскому дождю"... Настолько увлекательными были его описания, что мне иногда казалось, что я брожу с ним по Москве, встречаю его друзей, гуляю с его собакой, вижу его беспрерывно курящим и пьющим водку... "Ты знаешь, в молодости я был совсем другим. Я был каким-то злым, раздраженным. Это я сейчас подбрел, на старости лет". Все его рассказы были насыщены точнейшими и тщательнейшими деталями, что также можно видеть в его фильмах — в каждой мизансцене, в каждом кадре.

По утрам Андрей имел обыкновение спрашивать о светилах: "Ну что сегодня делается на небесах? Где Луна? Что день грядущий мне готовит?" Хотя он не хотел, даже боялся что-либо узнать о своем будущем. У нас обоих Луна в Рыбах, что обычно объясняется необыкновенно сильно развитым чувством предвидения, богатой фантазией и пророческими снами. Андрей же истолковывал это так, что мы как символ Рыб разрываемся на две части: нам хочется везде успеть, мы хотим плыть и туда и сюда и часто сидим на одном месте, так как принять окончательное решение — есть самое сложное на свете. И что как Рыбы мы чувствуем больше, чем можем сказать.

Иногда он говорил: "Неужели ты не боишься? Это же грех — поднимать завесу таких таинств. Почему ты хочешь знать будущее?" Я старалась объяснить ему мое увлечение астрологией и другими оккультными феноменами. Это совсем не означает, что я хочу заглянуть в будущее, просто я хочу понять, что происходит со мной, что мотивирует мои поступки, мое поведение. Если, как считал Бунин, — а мы оба обожали Бунина — я — это часть природы, то я должна реагировать, откликаться на все, что в ней происходит. А жизнь, в какой бы форме мы ее ни принимали, существует и за пределами этой планеты. К тому же астрология помогла мне быть более терпимой к людям вообще. Андрей всегда внимательно слушал и, думаю, соглашался с моими объяснениями, но все же был против того, чтобы люди заглядывали в будущее. "А сны? — не унималась я. — Вы же сами говорите, что часто ваши сны сбываются". — "Ну сны — это совсем другое. Сны — это уж совсем загадка... Тайна половины человеческой

жизни. Подумать только — полжизни я сплю, а когда просыпаюсь, бегу снимать кино. Абсурд!”

В нем было много противоречий. С одной стороны, он, как никто другой, интересовался проблемами жизни и смерти, проблемами Бога, антропософией, парапсихологией — будучи очень больным, Андрей провел месяц в Германии в антропософической клинике, — а с другой, он считал неправильным знать человеку слишком много, что в знании есть нечто пагубное, грешное. “Человеку нельзя совать нос в таинства божьи!” — говорил он.

Мне хочется рассказать об одном сне, представляющем Андрея как великого художника-пророка, как удивительного режиссера, умевшего воплотить свои сны в действительность, перенести их на экран.

И это снилось мне, и это снится мне,  
И это мне еще когда-нибудь приснится,  
И повторится все, и все довоплотится,  
И вам приснится все, что видел я во сне...

В воскресный летний вечер мне позвонил Андрей и сказал, что завтра у нас будет преинтересная баталия с продюсером. Он видел сон и хочет его снять. Нужно “вооружиться”, запастись терпением и уговорить Анну-Лену раскошелиться.

Во сне он видел себя мертвым, лежащим на диване. В комнату входило множество людей и вставало на колени. Он видел свою мать в зеркале, одетую в белое, как ангел. Потом он видел “прямо фрейдистскую сцену”: голая девочка гоняла кур. Все было, “как в кино”, замедленным действием. Еще он видел сидящую у его ног женщину, он думал, что это его жена, но, когда она обернулась, у нее было другое лицо.

Несмотря на множество предвиденных и непредвиденных трудностей, Андрею удалось уговорить “экономический отдел”. Сцена была снята! Чтобы сэкономить деньги, вся группа на день превратилась в актеров. При монтаже Андрей включил лишь часть этой сцены в окончательный вариант фильма. Но она интересна тем, что снята одним кадром в чрезвычайно интересной световой, трехчастной, “сонатной” форме. Когда-то Стриндберг называл свои камерные пьесы

”последними сонатами” . Для создания ”Сонаты призраков” он использовал бетховенскую фортепианную сонату ре минор № 2, опус 31 в трех частях. Когда я впервые увидела сцену сна, мне невольно пришло в голову подобное сравнение: ”соната света”, ”световая соната” Тарковского — Нюквиста. Она начинается в одном свете, как бы в дневном темпе, переходит в другой, ночной свет и возвращается к третьему, утреннему свету. Целиком этот эпизод можно увидеть в документальном фильме ”Режиссер Андрей Тарковский”, сделанном помощником Андрея по монтажу Михалом Лещиловским.

Когда продюсер немецкого телевидения Эббо Демант — его документальный фильм о Тарковском называется ”В поисках утраченного времени” — увидел этот ”сон”, он сказал: ”Да ведь это самая уникальная, фаталистическая сцена во всем фильме! Здесь же он предсказывает свою собственную судьбу”.

Сейчас можно слышать, что Тарковский знал, что он смертельно болен. Но это неправда. Андрей об этом узнал в конце декабря 1985 года, ровно за год до смерти. Но как объяснить тот факт, что в ”Жертвоприношении” в сцене апокалипсиса камера находилась в нескольких метрах от места убийства премьер-министра Швеции Улофа Пальме, происшедшего шестью месяцами позже?

В автобиографической книге ”Laterna Magica” Ингмар Бергман пишет: ”Знакомство с первым фильмом Тарковского оставило впечатление чуда.

Неожиданно я оказался на пороге комнаты, ключей от которой мне до тех пор не давали. Там, куда мне давно хотелось попасть, Тарковский чувствовал себя свободно и уверенно.

Нашелся человек, сумевший выразить то, что мне всегда хотелось, но не удавалось, — это обнадеживало и вдохновляло.

Тарковский — величайший мастер кино, создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстает как зеркало, как сон”.

Когда я думаю, что же отличает фильмы Тарковского от всех остальных, что отличает его как режиссера, то это, наверное, его способность воплотить в фильме сны: ”И вам приснится все, что видел я во сне...” И мы смотрим его сны.

Чем он отличается от других? Своей необыкновенной открытостью, желанием поделиться самым сокровенным, своими мечтами, фантазиями, своим миром. Он искренен и честен в своем искусстве, в своем призвании. Он затрагивает проблемы мудрецов с чистотой и доверчивостью ребенка. Он не боится задавать вопросы, ответы на которые человеку знать не дано. Но они должны быть заданы! Он обезоруживает своей открытостью и смелостью. Многие режиссеры используют кино как средство ухода от самих себя, поэтому и не даны им ключи к сердцам и душам зрителей.

”Надо быть самим собой, надо уметь найти смелость сказать — это Я, я такой. И это нелегко, мы все хотим нравиться”. Это было его кредо. Еще он часто говорил: ”Никогда не копируй природу. Художнику надо уподобляться самому Создателю. Надо творить самому”.

У меня часто спрашивают: как Андрей работал с актерами? Многие предполагают, что работу с оператором он предпочитал работе с актерами. Даже если он и не работал с актерами традиционным способом, то его доверие к ним, понимание, чуткость и любовь стоят больше любого традиционного сидения вокруг круглого стола. Андрей неоднократно повторял, что кино — это тайна. Это — тайна для самого режиссера. Результат — оконченный фильм — должен всегда быть загадкой для режиссера. ”Иначе было бы неинтересно. Кино — это как жизнь, как любовь. А жизнь — это чудо из чудес, это — таинство. Мы не можем объяснить, почему мы живем, почему любим? Иногда мы можем объяснить, почему мы ненавидим, а вот почему любим, мы не знаем, только без этого жить было бы невозможно. Любовь в нас запрограммирована свыше”.

Андрей был уникальным в том смысле, что не стыдился открыто говорить о таких понятиях, как любовь, ненависть, ревность, чудеса, смерть. На Западе, особенно у англичан, разговоры на подобные темы считаются дурным тоном, их стараются обходить. Вот о погоде, о своих приобретениях они говорят с удовольствием. Между актерами и Андреем царил какой-то неуловимый контакт, какими-то невидимыми вожжами он управлял их игрой. Непонимание языка не только не мешало, а даже помогало. Часто актеры расчи-

тывают на свою непоколебимую, редко подводящую технику. С Андреем это не проходило. Актерам нужно было применять шестое чувство, быть экстрасенсами. Или ты должен быть полностью увлечен работой, или ищи другого режиссера.

В "Жертвоприношении" у нас, к счастью, не было вавилонского столпотворения, но на съемочной площадке можно было, кроме шведского и русского, услышать английский, французский, итальянский и даже исландский языки. Но языковых проблем у нас не возникало. Говорить много с актерами Андрей не хотел, он стремился заставить их слушать свое собственное подсознание, инстинкты, он хотел заставить их чувствовать. Ему было совсем не важно, знал ли актер, что его герой ел на завтрак. "Актер прежде всего должен быть всепоглощающей губкой", – говорил он.

У нас были очень интересные случаи с английской актрисой Сьюзан Флитвуд, игравшей жену Александра – Аделаиду. Роль была чрезвычайно трудной, и не удивительно, что она все время хотела выудить из Андрея конкретные ответы. Он называл ее "наша интеллектуалка". Сьюзан окончила прекрасную английскую театральную школу. Андрей всегда заранее знал, какие у кого проблемы. "Я вижу, Сьюзан готовит мне "интеллектуальный" вопрос. Скажи ей, чтобы она прекратила строить роль через интеллект. Она должна чувствовать – и все!" Не раз он ей говорил: "Я сочинил Аделаиду, я писатель, к тому же мужчина. Ты – актриса, и ты – женщина. Ты лучше знаешь, что она чувствует. Я тебе верю. Я же не сумасшедший. Разве я отдал бы ее в твои руки, если бы хоть на минуту сомневался? Я знаю, что ты ее не загубишь". Мне кажется, это самый высокий комплимент актеру, когда режиссер в тебя верит. "Скажи всем, что у меня доверия к ним на 101%, но все же я жду, что они меня удивят!" Вот, наверное, почему сам процесс выбора актеров был таким сложным и подчас мучительным как для самого Андрея, так и для окружающих. Мы пересмотрели тысячи фотографий актеров из разных стран, лично встречались с десятками, а в фильме только семь взрослых актеров и один мальчик.

С Александром не было никаких проблем: Андрей писал эту роль для Эрланда Юсефсона. То же самое было с

почтальоном Отто — Аланом Эдвалем, — роль была его. На роль прислуги Юлии Андрей хотел пригласить Перниллу Остергрэн — чудесную молодую шведскую актрису, но она, к большому его сожалению, не смогла сниматься, так как ждала ребенка. Марию он сразу же выбрал по фотографии: исландская актриса Гудрун Гисладоттир впервые снималась в кино. Дочь Марту мы нашли в зрительном зале на премьере фильма Алана Эдваля, в котором он выступал в роли режиссера. Керстин Эрикسدоттер сразу же обратила на нее внимание, сказав, что она похожа на фарфоровую статуэтку. Так Филиппа Франзен, больше похожая на портрет "Ginevra de Benci" Леонардо да Винчи, чем на фарфоровую статуэтку, превратилась в актрису Тарковского. Труднее всего было выбрать актеров на роль доктора и Аделаиды. На доктора Андрей хотел заполучить Стэллана Скарсгорда из Драматического театра, но тому, к сожалению, не разрешили "увольнительную". Но буквально в последний день Андрей увидел Свена Вольтера, и тем закончились поиски доктора. Тогда же он окончательно решил, что Сьюзан Флитвуд будет Аделаидой, а французская актриса Валери Мерес — Юлией. О поисках мальчика можно было бы написать целую книгу!

"Между мной и вами должна быть тайна. Вам не должно быть все ясно, — говорил он актерам. — Вы должны находиться в состоянии неизвестности, все должно быть неожиданно, непредвиденно, интересно. Вы должны быть как влюбленные". Часто он говорил, что он против того, чтобы актеры читали сценарий. "Как ты можешь искренне играть, когда с первой сцены знаешь, что в последней умрешь? Значит, все, что происходит между первой и последней сценой, — фальшь".

На некоторых пресс-конференциях и в интервью Андрей заявлял, что снимать кино — скучно. Думаю, отчасти он провоцировал журналистов и критиков, не особенно им доверяя. Он говорил, что больше всего любит сочинять свои фильмы, придумывать мизансцены, ездить и искать места для съемок будущего фильма. А когда же начинается сам съемочный период, то он хочет превратиться в садовника и сажать цветы где-нибудь с тосканскими крестьянами. Он обычно приводил аналогию с портным. Режиссер — как портной. Ужасно интересно фантазировать новое платье: задумывать

необыкновенный фасон, рисовать его, подбирать цвета и ткань, кроить, выдумывать шляпку, перчатки, туфли, брошь, цветы... А вот пришивать пуговицы, подшивать подол, крахмалить и гладить — это скучно. С пришиванием пуговиц и сравнивал Андрей съёмочный период. Хотя не было ни одного дня, когда он не придумал бы чего-то нового.

В детстве он безумно хотел стать Бахом, потом, когда, к своему разочарованию, понял, что вторым Бахом стать невозможно, он захотел быть дирижером, а уж после этого — режиссером. Но во время съёмок ему бы хотелось быть садовником. Я смеялась и обещала, что, стань он садовником хотя бы на год, через полгода он побежит снимать кино. Но он добавлял — раньше! Потому что Андрей безумно был влюблен в кино. Это была его неизлечимая болезнь, страсть. Снимать кино, быть режиссером — для него не было лишь работой или профессией. Это была его жизнь.

Мои последние две встречи с Андреем произошли в Париже. Когда мы со Свенном Нюквистом и Анной-Леной Вибум приехали первый раз, зимой, Андрей едва мог подняться с постели. Мы привезли ему законченную версию "Жертвоприношения". Как только закрутилась видеокассета и на экране замелькало изображение, он мгновенно оживился и из прикованного к постели больного превратился в знакомого "неукротимого" Тарковского, дающего нам всем десятки новых указаний, поручений, советов и наставлений. Его нельзя было узнать — он радовался как ребенок.

Французский режиссер-документалист Крис Маркер снимал тогда нашу встречу. Мне интересно, удалось ли ему запечатлеть это уникальное преобразование, когда любовь и одержимость к творчеству побеждают и превращают смертельно больного человека во вдохновленного, полного оптимизма, веры и даже лихачества творца! На голове у Андрея была повязана цветастая косынка. "Я в ней как пират", — шутил он. И правда, он походил на пирата в поисках острова сокровищ. Этим островом сокровищ был для него фильм. Андрей позвал в комнату своего сына Андриюшу, посадил его рядом с собой на кровать и все время держал его руку.

Андриюша видел этот фильм в первый раз. Было очень странно и больно смотреть на них — так сидящих вдвоем, в чужой стране... Не понимая ни слова, Андриюша, замерев, как

птица, сосредоточенно следил за экраном. Чувствовалось, что они оба волновались, да и все мы тоже. Это была очень трогательная сцена, когда отец — создатель фильма — дарил свое духовное детище сыну. Ему он его и посвящал.

Последний раз я видела Андрея 19 марта 1986 года. Он выглядел совершенно здоровым, так что мы даже отважились на короткую прогулку. Андрей приехал сам на просмотр, устроенный французским продюсером Анатолем Дюмоном. Казалось, он был доволен, мы все шутили, громко говорили, Андрей вспоминал Готланд. Он считал, что это было его самым счастливым и беззаботным временем, несмотря на все трудности и неудачи. Он очень хотел показать Андрюше этот "магический остров". "Видишь, какой у меня сын, — с гордостью говорил он, — ему непременно надо посмотреть Швецию, особенно Готланд, и еще посетить Эльсинор — родину Гамлета".

У каждого народа есть свои приметы, в которые верят или не верят. В России говорят, что прощаться через порог не к добру. Прощаясь через порог, мы выпалили эту поговорку в один голос и потом еще смеялись: "Мы прямо как бабки... Еще увидимся... В следующий раз... Мы не суеверные..." "Конечно, увидимся", — отвечала я, хотя почему-то мне было ужасно грустно. Увидеться нам больше было не суждено, но, может быть, как он сказал ... *в следующий раз?*..

Я говорила с Андреем в последний раз за неделю до его смерти. Мне позвонил его друг и передал привет с телефонным номером в клинику, где находился Андрей. Было раннее утро, к счастью, медсестра вызвалась сходить в палату и соединить меня с ним по телефону. Этот разговор был самым нелепым, трагичным и печальным в моей жизни. И самым личным.

Его голос едва ли можно было узнать, только манера говорить была все та же. Он сказал, что ему очень трудно сосредоточиться, он теряет связь, что все как во сне. Мне хотелось сказать что-то хорошее, но слова казались бессмысленными и ненужными. "Помните, как на Готланде мы нашли земляничную поляну..." "Может, ту же самую, что и Бергман... Ты спроси у него... А ты камни хранишь?.. — чувствовалось, что он улыбался прошлогоднему беззаботному лету. — Приезжай... До скорого..." — были его последние слова.



Когда я думаю о буквальном смысле слова *enthusiasmus*, что в переводе с греческого означает "одержимость, вдохновенность богами", — я вижу перед собой Андрея. Создавая кино, он был одержим и вдохновлен богом. И этот святой дар он приносил как жертву своему зрителю.

Мне посчастливилось быть рядом с Великим Художником, с Великим Духом. Моя вечная благодарность и любовь этому Великому Мастеру — Андрею Тарковскому.

*Апрель 1988*

## ГОВОРЯТ УЧАСТНИКИ ФИЛЬМА "ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ"\*

*Алан Эдваль*

---

Раньше ничего подобного мне делать не приходилось...

Я воспитан в традициях Станиславского — для меня привычно предварительно анализировать роль, психологию героя и мою собственную, сопоставлять социальную принадлежность нас обоих. Меня учили строить свои движения, ис-



Участники фильма "Жертвоприношение". Слева направо:  
А. Тарковский, Сьюзан Флитвуд, Свен Нюквист, Эрланд Юсефон

\* Фрагменты из буклета, выпущенного Шведским институтом кино к премьере фильма "Жертвоприношение." Стокгольм, 1986.

ходя из игры других актеров. Тарковский же делает совершенно противоположное. Он начинает с самих движений.

Неожиданно обнаруживаешь, что играешь со стульями или шторами. Такая материализация в вещах для меня странна, непривычна, но на редкость привлекательна.

Тарковский вызывает к жизни глубинные инстинкты и чувства, которые не испытывал, по крайней мере осознанно, с самого детства. Мы довольно легко начинаем верить в сверхъестественное. Жизнь, смерть. . . границ нет.

У Тарковского все покоится на чувстве. Рациональное не занимает сколько-нибудь значительного места в его художественном мире.

Вот я внутри любимой живописной картины. Я одновременно чувствую себя ее неотъемлемой частью и с восхищением люблю ее извне.

1986

*Свен Вольтер*

---

Андрей как-то долго говорил со мной о моих тайнах. "Никогда не выдавайте их", — посоветовал он.

— Что еще за тайны? — спросил я.

— Не знаю. . . всякие. Может, что-то лишило вас счастья. То, что творится в душе у людей, редко обнаруживается в повседневной жизни. . .

Андрей долго не приглашал меня на роль врача. Он видел меня в фильме Бо Вайдерберга "Мужчина с Майорки", я ему показался чересчур жестким, и он мне отказал. Потом в каком-то еженедельнике он увидел мою фотографию и предложил встретиться. Мы несколько часов проговорили обо всем на свете. Вдруг он спрашивает: "А почему вы в работе прячете свою доброту, человеческую сторону?" И контракт был подписан.

Фильм этот значительный, но с многозначительностью переживать не стоит. Лучше смотреть на него проще и прозаичнее. Андрей — человек очень земной.



Я считаю, что фильмы Тарковского занимают срединное положение между музыкой и поэзией, хотя в них иногда есть и элементы политики. Возможно, Тарковский ищет пути в неизведанное; пытается нащупать неведомые области в наших душах.

1986

*Сьюзан Флитвуд*

---

Я актриса нервная, но с Андреем чувствую себя надежно и спокойно. Он немногословен, о своих мыслях и намерениях говорить не любит. Зато все иные способы общения с ним очень эффективны. У слепых слух острее, чем у зрячих, — что-то похожее происходит и когда работаешь с Андреем. С ним лучше слышишь, больше замечаешь, острее чувствуешь. Мы понимаем друг друга в нужный момент без слов.

Он не сковывает моей свободы, но ограничения все же налагает — техническая точность должна быть абсолютной, и если в его знаменитом длинном плане я отклонюсь от заданной линии на пару сантиметров, то обязательно окажусь вне кадра.

Андрей хорошо знает, чего он хочет от съемочной группы и актеров. Он управляет нами не как марионетками, а завоевывает нас доброй волей и добротой. Повинуешься ему отнюдь не слепо — его требования всегда предельно ясны.

1986

Свен Нюквист

---

Впечатляющей кинокартину делает освещение, не в большом количестве, а как раз наоборот. Атмосферу фильма вам удастся создать лишь с возможно наименьшим освещением. Тарковский необычайно чувствителен к освещению, но еще больше его интересует сам кадр и движение в нем. Стиль его



На съемках кинофильма "Жертвоприношение"

режиссуры — это нечто такое, чего я никогда не встречал. Он не может или не хочет выразить свои замыслы в кадре или в сцене, не найдя сначала путь через камеру, мою камеру.

Он делает свои фильмы через камеру. Сначала это тревожило меня, я думал, что он отбирает работу у меня. У нас состоялся откровенный разговор, и он объяснил мне, что всегда строит свои сцены только так. И конечно, он доверяет мне во всем, что касается самой съемки. Его интересует лишь "хореография", которую он проводит через камеру.

Когда мы с Андреем поняли друг друга, все пошло легко, организованно и само собой. Мы стали с ним как бы единым целым.

И не было больше преград, нервозности, а только очарование и удовольствие.

В своей профессии я довольно рано узнал две вещи. Первое — не бояться трудностей. Ну в худшем случае — просто провалишься, но это ведь не самое большое горе. Гораздо хуже быть боязливым — в этом случае результатом будет нечто посредственное.

Второе и самое важное — быть скромным в оценке своих успехов и уважать взгляды тех, с кем работаешь. Этому меня научил Альберт Швейцер. Я собирался снимать фильм о нем. Но все пошло прахом. И он убедил меня в том, что поражение дает решимость и импульс начать все сначала.

Далее, я всегда стараюсь быть откровенным и уважительным.

Человеческие отношения очень важны. Никогда не следует навязывать свои идеи другим, а надо слушать, обсуждать и приходить к решению, которое удовлетворяло бы всех.

Один из важных моментов в работе оператора — это способность ощутить и воспроизвести индивидуальную стилистику каждого фильма.

Представления Тарковского о съемке отличаются от представления большинства режиссеров. Он не разбивает съемку на серию кадров, средних и крупных планов. Его композиции необычны. Его камеры движутся, его актеры движутся, в его картинах очень много действия.

Я всегда стремился к простоте. Чем проще все — освещение, движение камеры, — тем лучше. И это была одна из многих точек моего соприкосновения с Тарковским. Оглядываясь назад, думаю, а во многом ли мы расходились вообще?

Андрей постоянно подбадривал нас, побуждал быть более восприимчивыми к новым впечатлениям, не бояться выхо-

дить за границы освоенного. Это относится не только к нам, делавшим с ним фильм, а также и к тем, кто собирается этот фильм смотреть.

1986

Эрланд Юсефсон

---

## ОН, КАК НИКТО, БЫЛ ВЕРЕН СВОЕМУ ПРИЗВАНИЮ

Он так же ясен, как его картины. Даже когда он оказался далеко, в другой стране, он сразу же покорил ее, и сам



На съемках "Жертвоприношения". Перерыв в работе



стал ее частью. И сейчас его видишь так ясно, словно бы он где-то здесь, поблизости, совсем рядом. Это потому, что в своих фильмах он выражает себя через все человечество и все тянутся к нему, так как от него исходит нечто такое, что кажется одновременно и тайной, и ее разгадкой.

Он заставляет смотреть на вещи иначе. Он обнажает нам такие явления, как Жизнь, Душа, Смерть. И он раскрывает нам суть этих явлений: Жизни, Души, Смерти. Он не останавливается ни перед какими тайнами и загадками. Когда ему что-то удастся, он осеняет себя крестом, но удается ему не все. И тогда он обращается к Всевышнему (и происходит это чаще всего бессознательно), чтобы тот направил его на верный путь. И это тоже своего рода искусство — остаться наедине с Божественным, когда при этом присутствует вся съемочная группа, то есть те люди, которых он облакает в свое чудо, в свою теплоту, в свое беспокойство, в свое ожидание и надежду и в свое презрение.

Это презрение ему представляется, скорее всего, как искушение, против которого он борется, и тогда он наклоняет голову немного набок, как это делает маленькая кокетка, и его хорошо ухоженные усы поднимаются к небу, и человечество рассматривается им сквозь прикрытые веки, и он словно ищет примирения со своей гордостью.

\* \* \*

## ЕГО СТИХИЯ — ЭТО КИНОИСКУССТВО

Вначале он хотел посвятить себя музыке, поэтому в его фильмах такой замедленный ритм и такое мелодичное изображение природы и людей — музыка здесь всегда рядом. Он считал своего отца величайшим поэтом России, и его собственные фильмы сродни этой поэзии. И все же в истории кинематографии он является одним из самых больших художников.

Кроме своей кинокамеры, он ничего не видел. Вне камеры его пристальный, ищущий взгляд становился неуверенным. Он открывал сущность вещей и явлений лишь тогда, когда перед ним был ее глазок. Вне ее он был полон идей, пред-

ложений и противоречий. С помощью камеры он приходил к своему окончательному решению. Вне ее он подвергал все сомнению, настаивал и снова отказывался, смеялся и обвинял, что-то говорил, безмолвствовал, а затем снова разря-



Кадр из кинофильма "Жертвоприношение"

жался таким потоком слов, что переводчик долго думал, как покороче передать всю суть сказанного.

Вот он морщит лицо, и все видят, как много в мире несправедливого, все настроено против и нет Бога на своем месте.

А когда он вдруг начинал смеяться, все вокруг ощущали радость. Иногда он начинал сомневаться: этот фильм невозможен — кругом нелепый хаос, проблема кажется неразрешимой. Или он разводил руками: что мы все здесь де-



лаем, давайте пойдем на свое место и будем более разумно тратить время. И он быстро шагнул к кинокамере, и ему покорялись не только люди, но и солнце, облака, ветер и туман. Если кто и может называться творцом кинематографа будущего, то это Тарковский.

Ибо ни один из создателей фильмов не был так близок этой стихии, как он. Воздух, Земля, Огонь, Вода. Часто можно было видеть, как он часами возится с глиной, чтобы сделать небольшую запруду. Он что-то бормочет, поет, двигается, отступает назад, разглядывает.

Все это – будущее творца. Он представляет пожар как свое поражение, но в то же время это и очищение. Горит дом в фильме "Жертвоприношение", и он с удивительным смирением уходит от кучи пепла и от наступившей вечной ночи. Конечно, он ожидает новое, созидательное утро. Но в его собственном теле, которое он так хорошо чувствует, смерть уже начала свою разрушительную работу.

Сейчас лето, и жить ему остается только это лето.

Он был в Каннах, где демонстрировался его последний фильм, но не присутствовал на его показе. Причиной тому была не болезнь и не усталость – он сделал это из-за своего рода осторожности...

Я слышал однажды, как он зло ответил журналисту, который спросил у него, почему в его фильмах так много воды: "Я люблю воду".

Как-то я задал ему вопрос, почему Доменико в "Ностальгии" хочет пройти по воде с зажженной свечой. "Это то, что создало мир, – ответил он, – даже если это кажется бессмысленным. Мы слишком много времени тратим на разговоры..."

Конечно, он считал свои фильмы действенными. Они, по его мнению, несмотря ни на что, должны всколыхнуть мир. Фильмы не делаются на века, но сама вечность имеет

право на изображение в фильме. И Тарковский мечтал о том, чтобы его фильмы как можно меньше рассказывали и как можно больше воздействовали.

*1987*

## ОДИН ГОД С АНДРЕЕМ

Нет памяти о прежнем; да и о том, что  
будет, не останется памяти у тех, которые  
будут после.

Екклезиаст, 1:11

Та июльская ночь была такой темной, что казалась бесконечной, и у меня было ощущение, что время остановилось. Только музыка, льющаяся из радиоприемника автомобиля, и монотонный шум двигателей были доказательством того, что время движется. Я подъехал к железнодорожной станции Шалон-на-Марне перед самым отходом поезда. Прижав к себе книгу, которую я вез Андрею, и маленький рюкзак, я вошел в вагон со вздохом облегчения. Попросив проводника разбудить меня в Штутгарте, я открыл одну из книг, которые я вез с собой. Это была автобиография Бунюэля, о которой я хотел рассказать Андрею. Я заснул, прочитав, что Бунюэль обычно хитрил, выпивая второй мартини раньше того часа, который отводился этому ритуалу. Шутки такого рода помогали нам с Тарковским в течение всего года нашей совместной работы.

Я торопился на встречу с Андреем и в этой радостной спешке вспомнил нашу поездку через Германию в сентябре 1985 года. Мы мчались с невероятной скоростью, машина была наполнена музыкой Баха, Армстронга и Стива Уандера. Мы говорили о вере и политике. После пяти месяцев тяжелой работы в монтажной мы могли позволить себе быть беспечными одну неделю, пока мы ехали от Стокгольма до

Флоренции. Среди всего прочего мы обсуждали Конрада, который в предисловии к одной из своих книг касался задач искусства. Он писал, что искусство начинается тогда, когда возникает неразрывная связь между неумолимым бегом времени и кратковременной жизнью, когда душа читателя на миг приобщается к вечному, к тайне истоков всего сущего, осознает зыбкость бытия.

Итак, я торопился на встречу с Андреем. Я приехал в санаторий в половине десятого утра. Здания санатория были "современными", как пренебрежительно определил их Андрей, — он не выносил их вида. Все заведение было похоже на бараки для юных, дисциплинированных, обделенных судьбой пионеров. Единственным утешением было то, что санаторий славился своим лечением и уходом.

Когда я вошел в его комнату, Мастер был в постели и, конечно, говорил по телефону с Парижем — со своим главным врачом, профессором Шварценбергом. Он улыбнулся мне, жестом показав на стул и предложил угощаться тортом. Болезнь преобразила его лицо. Его живые глаза, черные как угли, с озорным блеском, стали преобладать над всеми другими чертами лица. Он положил трубку, и на меня обрушился поток объятий, поцелуев, вопросов. Я достал из рюкзака книгу "Тарковский. Размышления на досуге" — только что опубликованную антологию его работ. Андрей не принадлежал к тщеславным собирателям газетных вырезок, но я видел, что он получил удовлетворение от книги и от сознания, что его работа была оценена и понята.

Я скороговоркой доложил о своих битвах с французскими лабораториями за сохранение соответствующего качества копий "Жертвоприношения", предназначенных для франкоязычного рынка. Андрей был очень требователен к техническому качеству фильма даже в тяжелые периоды своей болезни.

Я помню последние три месяца нашей совместной работы перед тем, как ему пришлось уехать, предоставив нам закончить озвучание согласно его замыслу. Он присутствовал при озвучании всех актеров, кроме главной женской роли, которая была особенно трудной. Синхронная фонограмма была сделана на английском языке актрисой Сьюзан Флитвуд. Дублирование на шведский язык не представляло большой

трудности, кроме сцены истерики — рыдания, сдавленные крики, нечленораздельные звуки были исполнены с таким темпераментом, что было невозможно воспроизвести эту сцену при той же "температуре" другой актрисой. Андрей нашел актрису, чей голос был похож на голос Сьюзан Флитвуд, что позволило нам использовать по крайней мере часть синхронной фонограммы сцены. К сожалению, Андрей не мог руководить этой работой на последнем этапе. Мы завершили перезапись сами, в большой спешке, чтобы к середине января 1986 года фильм с готовой фонограммой мог быть показан Андрею. Тогда в первый раз мы увидели его прикованным к постели. Он был явно сломлен болезнью, но как только мы включили видео, к нему вернулись силы. В течение того десятичасового рабочего дня он дал нам все необходимые указания для следующего этапа работы.

Вернувшись в Стокгольм и поговорив с Эрландом Юсефсоном (исполнителем главной мужской роли), я решил позвонить Андрею и предложить другую актрису на озвучание главной роли. Решение его было мгновенным: если есть хоть малейшая возможность совершенствования фильма, его надо воспользоваться без колебаний. Поэтому в озвучании этой роли были заняты три актрисы. И даже я не уверен сейчас, какой эпизод кем сделан — все три актрисы слились в характере Аделаиды.

Мы ездили в Париж в общей сложности четыре раза, показывая результаты нашей работы Мастеру, сражаясь со временем, чтобы успеть завершить фильм. Болезнь настигла его внезапно; никто из нас не был готов к этому. Я знал, что в декабре 1985 года он почувствовал себя плохо и прошел тщательное медицинское обследование. Но я удивился, когда в канун Рождества перед отъездом во Флоренцию он попросил меня проводить его в аэропорт. По дороге он начал диктовать мне окончательный вариант перезаписи, объясняя, каким должен быть звуковой образ. Он просил меня изменить посвящение фильма, которое должно читаться так: "Моему сыну Андрюше, которому я завещаю бороться так же неустанно"\*.

Он проигнорировал мои вопросы, сказав только, что, по всей вероятности, он не вернется в Стокгольм

\* Посвящение осталось неизменным. — *Прим. перев.*



после Рождества, поэтому хочет дать мне указания по завершению фильма. "Привези мне фильм в Италию", — сказал он. На следующий день после Рождества я узнал, что у Андрея рак. Мы мобилизовали все силы, чтобы завершить фильм именно так, как хотел Андрей, чтобы можно было показать ему готовый фильм, и ни у кого бы не возникло сомнений, что это фильм Тарковского.

Но в тот июльский день 1986 года в Германии мне показалось, что он поправился и ему просто требовалось время, чтобы выздороветь окончательно. У нас было прекрасное настроение, мы шутили, как в старое доброе время. Я рассказал ему сплетни о Бунюэле, которым Андрей восхищался и с которым всегда мечтал познакомиться. С заминками и паузами из-за неуверенности в своем русском я перевел ему отрывок о старости, в котором Бунюэль сожалеет о потере аппетита и смирении, которое пришло в результате долгой прожитой жизни. Андрей потянулся за Библией, которую он держал на столике рядом с кроватью, и прочитал: "Суета сует, — сказал Екклезиаст, — суета сует, — все суета!" Он перелистал несколько страниц и продолжил: "Веселись, юноша, в юности твоей, и да вкушает сердце твое радости во дни юности твоей, и ходи по путям сердца твоего и по видению очей твоих; только знай, что за все это Бог приведет тебя на суд".

Религия играла важную роль в жизни Тарковского, он всегда стремился к встречам с религиозными людьми, с интересом обсуждал с ними вопросы веры. У него было сильное желание сделать фильм по библейским сюжетам, но он считал, что ему не по плечу такой колоссальный труд. А кто, кроме него, мог на это решиться? Мы стали говорить о нашем будущем. Следующим фильмом Андрея должна была стать "Гофманиана" по старому сценарию, который он написал в России. За двадцать лет работы на родине ему позволили сделать всего пять фильмов. В остальное время он преподавал на Высших режиссерских курсах\* и писал сценарии. Мы

\* А. Тарковский читал непродолжительное время курс лекций по кинорежиссуре в 1967, 1975 и 1981 годах. В 1977 году поставил спектакль "Гамлет" в Театре имени Ленинского комсомола. — *Прим. перев.*

собирались начать работу над "Гофманианой" осенью 1986 года, а Андрей уже работал над сценарием "Гамлета".

Тарковский был человеком огромной работоспособности и высокой дисциплины, он приходил на съемочную площадку только после тщательной подготовки. Довольно часто мне стоило огромного напряжения работать в заданном им темпе, что совершенно не означает, что он был беспощаден в своих требованиях к коллегам, но у него был свой ритм работы, и для всей съемочной группы было счастьем, когда удавалось следовать этому ритму.

Я мог наблюдать за его системой работы во время монтажа. В "Жертвоприношении" не более ста двадцати склеек, но каждая из них подверглась глубокому критическому анализу. Монтаж фильма совсем не означал слепое следование заранее намеченной схеме. Это была творческая работа, которая проходила в границах, заданных, с одной стороны, установившимся (неменяющимся) образом фильма, а с другой — внутренней динамикой (сопротивлением) материала. Количество склеек не дает никакого представления о степени трудностей, с которыми мы столкнулись в процессе монтажа. При первом показе фильм шел сто девяносто минут. Дальнейшая работа позволила сократить его на сорок минут. Но единственная сцена, которая была полностью вырезана, — это сцена, в которой Александр пишет письмо своей семье.

Тарковский считал, что кино — единственное искусство, которое может передать реальность во временном измерении, понимая эти слова буквально. Фильм — это мозаика времени, и на эту структуру нанизаны все остальные элементы фильма, причем отбор этих элементов может сделать только сам режиссер. Андрей всегда присутствовал при строительстве декораций, при работе над костюмами и во время монтажа.

То же самое характерно для его сотрудничества со Свенном Нюквистом. Композиция и длительность кадра, мизансцены были царством Тарковского. Он работал с камерой, чтобы поправить рисунок роли, заранее продуманный, в зависимости от того, что он видел в кадре. Для Нюквиста это было новым способом работы, он говорил мне, что конфликтовал с режиссером, пока не понял, что это было отнюдь не недоверие к оператору, а обычная манера работы Андрея.

Предъявляя к себе высокие требования, Тарковский вместе с тем признавал роль всей съемочной группы в работе над "Жертвоприношением".

Мы говорили о проблемах его фильма, о кинорежиссерах, об американском кино. Андрей ездил в Америку, но никогда не чувствовал себя там уютно. Для него кино было искусством молодым и свободным от консервативных традиций, и он чувствовал жалость к талантливым американским кинематографистам, испытывающим коммерческое давление, которому мало кто из них мог противостоять.

Из-за своих европейских корней Тарковский не смог бы вынести творческой эмиграции в Америке, но он черпал вдохновение в поэзии и музыке Востока, мечтал посетить Индию и Японию. Его вкус в литературе и искусстве был утонченным, и, хотя он смотрел много фильмов, его оценка всегда была очень строгой. Режиссерами, о которых он чаще всего говорил, были Брессон, Антониони, Феллини, Куросава, Вайда, Занусси, Бергман.

В этой связи я вспоминаю случай, который произошел в ноябре 1985 года, когда мы с Андреем были на выставке киноплакатов в Доме кино в Стокгольме. Я заметил Бергмана — с которым Тарковский никогда не встречался, хотя оба хотели познакомиться, — выходящего из кинозала. В тот раз встреча казалась такой естественной, что была почти неизбежной. Они видели друг друга на расстоянии пятнадцати метров. Меня потрясло то, что произошло дальше: оба повернулись, причем так резко, как будто заранее отрепетировали это движение, и направились в противоположные стороны. Так два великих мира сего разминулись, не соприкоснувшись.

Воспоминания такого рода заняли у нас всю оставшуюся часть того июльского утра. Больному подали обед, состоявший из сероватого супа, такого же цвета геркулесовой каши и куска вываренного мяса. Андрей подмигнул мне заговорщицки и улыбнулся. Когда медсестра ушла, он со смиренным видом развел руками над этим питанием, которое никоим образом нельзя было назвать едой. Затем он отодвинул тарелки подальше с глаз долой. Со смешанным чувством печали и надежды я предложил проехать всего лишь шестьдесят километров до Франции, чтобы съесть приличный бифштекс.

Глаза Андрея загорелись, но он выдвинул предположение, что при данных обстоятельствах он вряд ли мог позволить себе такое сумасбродство. Чтобы как-то восполнить несостоявшийся обед, мы ударились в воспоминания о сырой рыбе сасими, которой мы наслаждались раз в неделю в корейском ресторане в Стокгольме.

Кулинарные "оргии" были частью нашего свободного времяпрепровождения, когда мы работали вместе. Они достигли апогея в Италии, где не составляло труда найти хороший и вместе с тем дешевый ресторан. Так случилось, что часть монтажного периода проходила во Флоренции. Мастер, почетный гражданин этого города, относился к нему как к своему новому дому. Монтажная была в здании, в котором жили в то время Тарковские. Его жена Лариса в это время занималась практической стороной их жизни, подготавливала дом, куда они должны были перебраться после приезда сына Андрюши. Неистощимая энергия Ларисы помогла их семье перенести все трудности до и после того, как они покинули родину.

Кое-что из их совместного опыта нашло отражение в фильмах Андрея, например дом, который нашли Александр и Аделаида в "Жертвоприношении". Это история дома Тарковских в деревне, который они оставили в Советском Союзе.

Послеполуденная прогулка вокруг санатория стала для Андрея ритуалом. Во время прогулки мы беседовали о сложной природе любви, описанной в Книге Иова, любви, которая подвергается таким испытаниям, проходит через такое страдание и в то же время сама порождает боль и мучение. Прогулка заняла сорок пять минут. За это время мы прошли около трехсот метров, останавливаясь, чтобы отдохнуть на скамейках, разбросанных по территории санатория. Только тогда я понял, как ослаб Андрей. Сама по себе болезнь не вызывала тревоги на той стадии; казалось, что опасность позади, и планы, которые строил Андрей на будущее, внушали оптимизм по поводу состояния его здоровья.

Обессиленный после прогулки, Андрей лег, взял Библию и начал опять читать из Екклезиаста: "Всеу свое время, и время всякой вещи под небом: время рождаться, и время умирать; время насаждать, и время вырывать посаженное..."

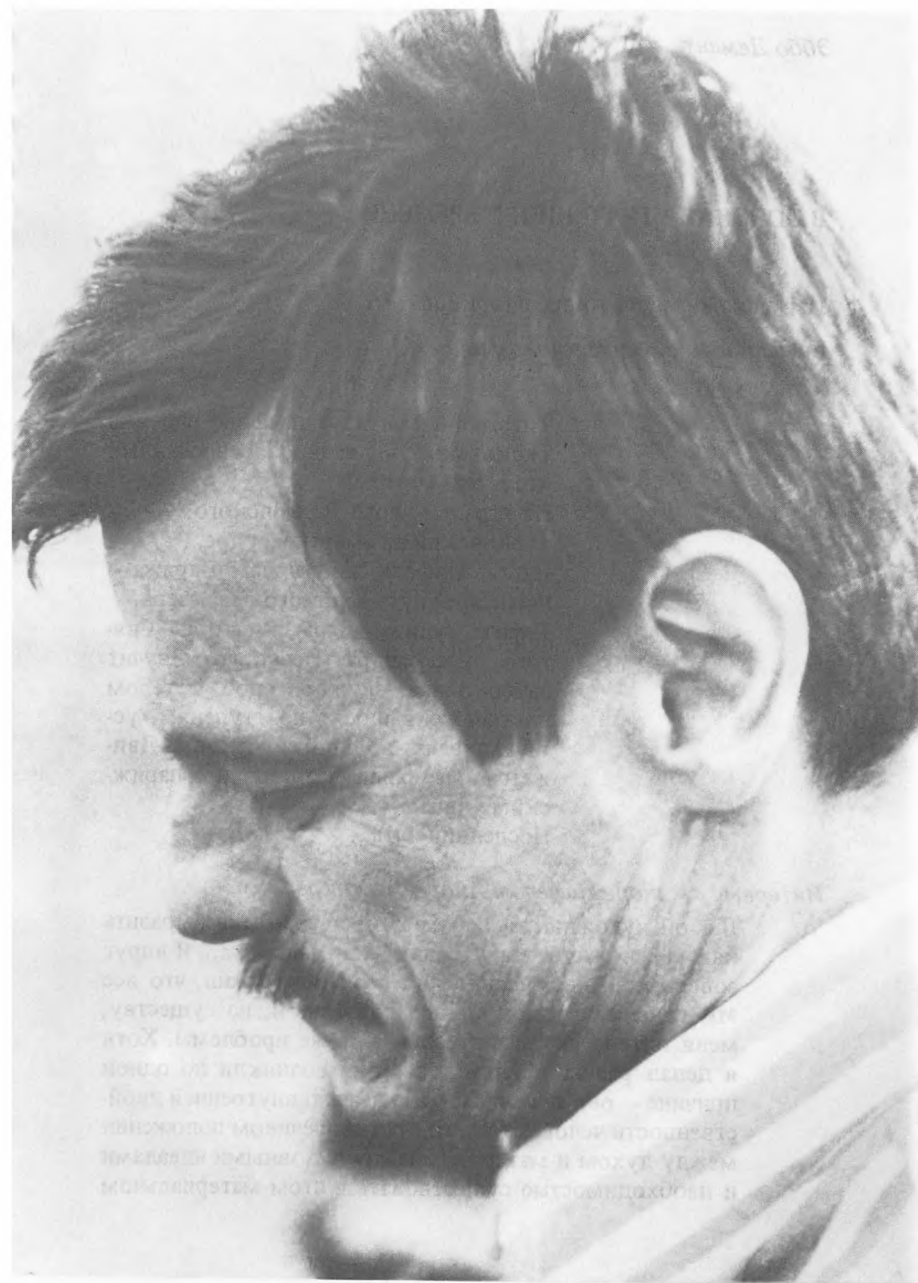
время плакать, и время смеяться; время сетовать, и время плясать; время разбрасывать камни, и время собирать камни..." "Ты помнишь, — спросил Андрей, — что я хотел назвать наш фильм "Время разбрасывать камни, и время собирать камни..."? Но почему-то это название звучало плохо по-шведски". Тарковский лежал, глядя на икону, которая висела перед ним на стене. Шум деревьев и крики ласточек заполнили наступившую тишину. Спустя некоторое время он продолжил чтение: "Видел я эту заботу, которую дал Бог сынам человеческим, чтобы они упражнялись в том. Все сделал Он прекрасным в свое время и вложил мир в сердце их, хотя человек не может постигнуть дел, которые Бог делает, от начала до конца".

Андрей отложил Библию, натянул одеяло, педантично его расправил, и опять наступила тишина. Но она не создавала чувства пустоты, это была тишина, наполненная глубокими раздумьями. Приход сестры, которая принесла чай с печеньем и лекарство Андрею, вернул меня к печальной действительности. Сестра забрала не тронутый Андреем суп, пожелала ему спокойной ночи и спросила, не нужно ли ему чего-нибудь, — все это на какой-то смеси немецкого, итальянского и английского. Андрей покачал головой и, обращаясь ко мне, сказал по-русски, что единственное, что ему нужно, — это съездить в Италию, все остальное — лишнее. Темнело, когда пришло время прощаться. Мы обнялись, поцеловались со словами "до скорой встречи в Италии". Это была наша последняя встреча 26 июля 1986 года.

"И возвратится прах в землю, чем он и был; а дух возвратится к Богу, который дал его. Суета сует, — сказал Екклезиаст, — все — суета!" В день его похорон в церкви Святого Сергия\* в Париже мы держали в руках свечи, прощаясь с великим художником. Священник зажег свечу и затем передал огонь от нее людям, стоящим в первом ряду. Они в свою очередь передали пламя дальше, и вскоре над всеми свечами запылали огоньки, связав нас всех цепью памяти об Андрее Тарковском.

1986

\* Ошибка автора. Отпевание состоялось в церкви Святого Александра Невского. — *Прим. перев.*



## В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ

Изгнание и смерть Андрея Тарковского

*Сценарий документального фильма*

Титры фильма идут на фоне рисунка Тарковского – дерево, православный крест над могилой.

На экране – фото Тарковского.

Тарковский на смертном одре...

Едет катафалк по улицам Парижа – последний путь великого режиссера.

Париж, улица Дарю, церковь Святого Александра Невского. Звучит заупокойная служба. Гроб с телом покойного выносят по ступеням, устанавливают во дворе церкви... Двигается траурный кортеж по парижским улицам.

Последний путь...

*Интервью с кинорежиссером Андреем Тарковским.*

Любой художник в любом жанре стремится выразить как можно глубже внутренний мир человека... Я вдруг совершенно неожиданно для себя обнаружил, что все эти годы занимался одним и тем же и, по существу, меня интересуют всегда одни и те же проблемы. Хотя я делал разные фильмы, все они возникли по одной причине – они призваны рассказать о внутренней двойственности человека. О его противоречивом положении между духом и материей, между духовными идеалами и необходимостью существовать в этом материальном

мире. И вот этот конфликт является для меня самым главным, ибо он рождает все-все уровни проблем, которые мы имеем сейчас в процессе нашей общественной жизни...

На экране — клиника в Эшельбронне. Синие стены коридора, красные двери палат. Комната, где лежал больной Тарковский: кровать, стол. На столе проигрыватель, книги, икона Богоматери. На подоконнике — камни, собранные Андреем, как часть природы, с которой он никогда не расставался.

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

10 июня 1986 г. С вечера 7 июня я нахожусь в антропософической клинике в ФРГ, неподалеку от Баден-Бадена. У меня повышенная температура, грипп, кашель — все гораздо хуже, чем раньше. Врачи говорят, что я в состоянии ремиссии и что мне ни в коем случае нельзя принимать химические препараты. Я чувствую себя отвратительно.

Автор.

Он был здесь очень одинок. Никто не говорил на его языке.

Жена привезла его сюда и больше не показывалась. Но он и хотел этого одиночества — быть с самим собой. Он радовался пластинкам, которые я приносил ему, погружался в музыку: Бах, Бах, Бах и ничего больше. Итальянские газеты он перелистывал безо всякого интереса. Он вновь и вновь требовал литературу периода немецкой романтики — те немногие переводы на русский, которые можно было раздобыть. Его знакомые в Париже распространяли слухи, что он чувствует себя значительно лучше. Да и какой продюсер,



какая студия будет финансировать смертельно больного человека...

Он все знал о своем состоянии, я — тоже. И мы оба знали, что нам не удастся выполнить наш план — сделать документальную ленту о жизни художника в изгнании на его примере.

Прекрасные итальянские пейзажи,  
холмы, кипарисы...

Автор.

Началось это с тоски. С тоски по Италии и по всему тому, что связывало его в душе с этой страной, началось с желания наконец-то снова делать фильмы, наконец-то заработать немного денег.

Его московские дневники полны записей о том, кому и сколько он должен и как ужасно он себя при этом чувствует. В молодости он работал в геологической партии, на природе, и теперь искал страну, полную легенд, волшебных уголков и ландшафтов. Он искал ее своей романтической душой.

*Рассказывает Марина Тарковская, сестра режиссера.*

Мы все собрались у него на Мосфильмовской, пришли родные, друзья. Я была с мужем и с дочкой. Я тогда не думала, что это наша последняя встреча. И, к сожалению, не отнеслась к ней как к последней. По некоторым причинам мы даже не смогли поехать в аэропорт. Но эта встреча оказалась последней. После этого были только телефонные звонки. Андрей в тот вечер был погружен в мысли о работе, он уезжал, чтобы работать. Он был немного озабочен из-за сценария "Ностальгии", озабочен делами, ждавшими его в Италии... Человек уезжал работать, хорошо работать. Но он отнюдь не попрощался с родиной и со всеми нами навсегда.

*Старший сын режиссера – Арсений Тарковский.*

Я помню этот последний вечер. Было много народу, друзей, все затянулось допоздна. Был Янковский. Был кто-то с итальянского телевидения. Весь вечер мы сидели за столом и легли спать очень поздно. Наутро мы проводили отца в Шереметьево. Он сел в самолет, улетающий в Рим. Это была последняя встреча, после этого мы говорили только по телефону.

Дневник Тарковского. Парусник на первой странице...

Автор.

На первой странице своего первого итальянского дневника он наклеил этот парусник. С парусами, полными ветра, устремившийся лишь в одном направлении – вперед. Прочь от забот, из-за которых он не мог осуществить свои идеи. За 20 лет только 5 фильмов. Похвалы отовсюду, международные премии, и только в собственной стране, которая так много значила для него, ему мешали, его оскорбляли. Он хотел уехать от всего этого. Ему разрешили выезд на время его режиссерской работы над совместным советско-итальянским фильмом.

Баньо-Виньони. Средневековый бассейн на одном из холмов в Тоскане. Место, которое с его первого появления здесь, уже не отпускало его. Он проводит здесь целые недели. Среди этих звуков, этого света, этой воды. Он сделает это место центром своего фильма. Его мысли об этом в дневнике.

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

Хорошо ли будет, если они убьют Горчакова случайно, на улице? Может быть, он умрет от сердечного

приступа? Ведь у него больное сердце. Мы обдумываем, что оставить в фильме. Сумасшедших слюшадью? "Мадонну дель Парто?" Баньо-Виньони вместе с болезнью, сном, человеком на велосипеде? Начало — в отеле? Баньо-Виньони? Только бассейн, довольно запущенный, скромный, провинциальный. В отеле все разыгрывается вокруг бассейна. Значит, надо разработать атмосферу этого места во всех подробностях.

*Говорит Маурицио Банчетти — хозяин отеля "Ле терме".*

Он приехал сюда впервые в 1981 году и снимал здесь. Следующей весной итальянское телевидение показало этот материал. А осенью он вновь приехал сюда, чтобы снимать тот фильм, который называется "Ностальгия" и который почти полностью снимался в отеле "Ле терме", где он и сам жил в 30-м номере. Мы по сей день испытываем к нему глубокое уважение и высоко ценим его. Он жил очень скромно. Он как-то всегда был полон понимания, полон простоты, такого я вообще не видел у людей его масштаба. Он был мне другом, он был мне одновременно другом и братом.

Снимок — Тарковский на фоне итальянского пейзажа.

Тоскана — ее холмы, храмы...

Фотографии, снятые Тарковским в Италии: пейзаж, дома, корова, лежащая у сарая, поле со снопами, какая-то кукла, выброшенная на свалку, скульптура — ангел с наброшенным на него покрывалом.

Автор.

С помощью фотоаппарата, сразу же выдающего фотографии, он снимает ландшафты Италии. Только немногие из них не несут отпечатка запустения, ушедших времен.

*Цитата Тарковского.*

Диктор.

Что такое, собственно говоря, искусство? Добро или зло? Оно — от бога или от черта? От силы человека или от его слабости? Может быть, оно есть гарантия человеческой общности и картина социальной гармонии? Не состоит ли в этом его функция? Оно — нечто вроде объяснения в любви. Оно — как признание собственной зависимости от других людей. Оно — признание. Неосознанный акт, который, однако, отражает смысл жизни — любовь и жертву.

На экране — итальянские пейзажи.

”Мадонна дель Парто” — фреска художника раннего Возрождения Пьеро делла Франчески, снятая в фильме ”Ностальгия”.

*Цитата Тарковского.*

Диктор.

Кроме художественного произведения, человечество не выдумало ничего бескорыстного, и смысл человеческого существования, возможно, состоит именно в создании произведений искусства, в художественном акте, бесцельном и бескорытном. Возможно, в нем как раз проявляется то, что мы созданы по подобию Бога.

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

Я часто думаю о том, как мы правы, утверждая, что художественное творчество есть состояние души. Почему? Возможно, потому, что человек стремится

подражать Создателю. Но правильно ли это? Не смехотворно ли подражать Создателю, которому мы служим? Наша вина перед Создателем состоит в том, что мы используем данную нам свободу, чтобы бороться со злом в нас, чтобы преодолеть все препятствия на пути к нашему Господу, чтобы духовно расти и справляться со всем низким в нас. Помогите мне, Господи, ниспосли мне Учителя, я устал ждать его.

Мы видим фотографии Андрея, сделанные во время съемок "Ностальгии": он наблюдает за съемками, на что-то указывает, думает, что-то объясняет.

*Цитата Тарковского.*

Диктор.

Я старался, чтобы сценарий "Ностальгии" не содержал ничего лишнего и второстепенного, что могло бы помешать мне в решении главной задачи — передать состояние человека, который вступил в глубокое противоречие с миром и с самим собой, который не способен найти равновесие между реальностью и желаемой гармонией, который, стало быть, переживает ностальгию, которая вытекает не только из географической отдаленности от родины, но и из глобальной печали по отношению к целостности бытия. Сценарием я был недоволен до тех пор, пока в нем наконец не проявилось определенное метафизическое единство.

Фрагмент из фильма "Ностальгия".  
Монолог Доменико на коне статуи Марка Аврелия в Риме. В роли Доменико — шведский актер Эрланд Юсефсон.

"Где я? Если я не в реальности и не в своем воображении? Я заключаю новый договор с миром. Да воссияет

солнце ночью и падет снег в августе! Великое недолговечно, только малое имеет продолжение.

Люди должны вернуться к единству, а не оставаться разъединенными. Достаточно присмотреться, чтобы понять, что жизнь проста. И нужно лишь вернуться в ту точку, где вы вступили на ложный путь.

Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутить воду. Что же это за мир, если сумасшедший кричит вам, что вы должны стыдиться самих себя?! А теперь — музыка!..”

*Рассказывает Эрланд Юсефсон.*

С первого дня у меня сложилось впечатление, что мы находимся в хорошем, интенсивном контакте. Мы не владели одним и тем же языком. Мы оба немного знали итальянский, но он не говорил по-английски, я не говорил по-русски, а он, конечно, не знал шведского. Но его требования были ясными, мы общались с помощью глаз, жестов. Требовалось особое внимание, нельзя было ускользать взглядом, как это часто бывает в разговоре с кем-нибудь. Нужно было все время смотреть в лицо, и когда мы делали так... Он был очень искусен в показе, в игре, он хорошо умел направлять действия другого. Он любил такую работу, причем не доминировал, а только делал замечания и предложения. Он как бы намечал рамки для актера, в которых тот мог свободно двигаться, при этом передавалось вдохновение. Сама игра в нашем первом совместном фильме была для меня непростой, потому что я играл характер героя преувеличенно. Я привык в игре брать как можно больше от характера. Но ему не нужно было много характера, он хотел сохранить тайну, предоставить многое зрителю, хотел подействовать на зрителя, разбудить его любопытство, не определять слишком многое характером или ситуацией.

На экране — сцена из фильма ”Ностальгия”. Горчаков (актер Олег Ян-

ковский) входит в гостиничный номер в Баньо-Виньони. Подходит к окну, распахивает ставни – окно упирается в глухую стену напротив. Идет дождь... Горчаков долго сидит на кровати. Появляется собака, ложится у его ног. Медленный наезд на кровать, на голову лежащего Горчакова...

Московские фотографии Андрея – он на прогулке с любимой собакой...

Кадры из "Ностальгии" – воспоминания о России. Русский пейзаж, над рекой стелется туман. Мальчик – сын главного героя, юная девушка – его дочь. Белая лошадь в глубине кадра. Родина...

*Эрланд Юсефсон продолжает.*

Он все время как бы охотился. Он подстерегал не только выражение на лице актера, но и выражение природы. Он мог, к примеру, встать перед стеной, полной знаков и следов времени, стеной, которая имела свою историю. Он мог пять, десять минут недвижно стоять перед ней и находить много таинственных отметин времени. Он что-то искал, не знаю что. Часто на натуральных съемках, под открытым небом, особенно когда вблизи была вода – он любил воду, – он отводил маленькие ручейки и протоки и таким образом сам создавал некий ландшафт. Он постоянно был в пути, искал какие-то мотивы, что-то изучал и одновременно создавал.

Сан-Витторино – место съемок одного из эпизодов "Ностальгии". Бегущая по камням вода, развалины храма...

*Цитата Тарковского.*

Диктор.

Когда я в первый раз просматривал материал снятого фильма, я был поражен темнотой кадров. Материал отвечал настроению и состоянию души, в котором мы снимали его. Но я вовсе не ставил перед собой такой задачи. И все же для меня весьма симптоматично, что камера независимо от моих конкретно запланированных намерений реагировала во время съемок на мое внутреннее состояние. Реагировала на мучительно долгую разлуку с семьей, на отсутствие привычных условий жизни, на новые для меня условия работы над фильмом и не в последнюю очередь на чужой язык. Я был одновременно поражен и обрадован, так как теперь мерцающий передо мной в первый раз на экране результат доказывал, что мое представление о том, что средствами киноискусства можно получить отпечаток человеческой души, единственного в своем роде человеческого опыта, ни в коем случае не есть плод праздной игры ума, а бесспорная реальность.

Сцена из "Ностальгии", снятая в Сан-Витторино. Костерок, бутылка водки, пластмассовый стаканчик, томик стихов Арсения Тарковского. Горчаков наливает водку в стакан, пьет. Бредет по воде, говорит: "Надо же отца повидать. У меня там в шкафу пиджак, три года уже висит. Приеду в Москву, сразу надену. Никуда не хожу, никого не вижу..."

*Отец режиссера, поэт Арсений Тарковский, читает свое стихотворение.*

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



Я ловил соответствия звука и цвета,  
И когда запевала свой гимн стрекоза,  
Меж зеленых ладов проходя, как комета,  
Я-то знал, что любая росинка — слеза.  
Знал, что в каждой фасетке огромного ока,  
В каждой радуге ярко-стрекожущих крыл  
Обитает горящее слово пророка,  
И Адамову тайну я чудом открыл.  
Я любил свой мучительный труд, эту кладку  
Слов, скрепленных их собственным светом, загадку  
Смутных чувств и простую разгадку ума,  
В слове п р а в д а мне виделась правда сама,  
Был язык мой правдив, как спектральный анализ,  
А слова у меня под ногами валялись.  
И еще я скажу: собеседник мой прав,  
В четверть шума я слышал, в полсвета я видел,  
Но зато не унизил ни близких, ни трав,  
Равнодушием отчей земли не обидел,  
И пока на земле я работал, приняв  
Дар студеной воды и пахучего хлеба,  
Надо мною стояло бездонное небо,  
Звезды падали мне на рукав.

Немецкий текст стихотворения дан на фоне рисунка Андрея — дерево, православный крест над могилой...

Кадры из фильма "Ностальгия". Проход Горчакова со свечой через бассейн Св. Екатерины. Он прикрывает рукой трепетное, готовое погаснуть пламя свечи. С мучительным трудом доходит до конца бассейна, прикрепляет свечу, падает. Бегут люди к упавшему Горчакову...

Фотографии из семейного архива — спит маленький Андрей; он со своей



Рисунок А. Тарковского. 1986

матерью; родители с маленьким Андреем, смеющееся лицо Андрея в детстве; он в маскарадном костюме флибустьера у карты мира; мать Тарковского в молодости — выжимает белье на речке; она в украинской рубашке на фоне березок.

### *Интервью с Тарковским.*

...Лицо мира изменено. Никто с этим не спорит. И все же я спрашиваю себя, как могло случиться, что спустя тысячелетия мир попадает сейчас в чудовищно драматическую ситуацию? Мне кажется, что человек, еще до того как он изменит окружающий мир, должен изменить свой собственный, внутренний мир. Вот в чем проблема. Этот процесс должен идти параллельно, гармонично развиваясь, не должен отвлекаться на другие проблемы. Худшая ошибка, которую мы сейчас совершаем, состоит в том, что мы хотим учить других, а сами, однако, учиться не желаем. Поэтому мне трудно говорить о том, смогу ли я что-нибудь изменить своим искусством. Чтобы найти способ изменить мир, я должен измениться сам. Я должен сам стать глубже и духовнее. И только после этого я, может быть, смогу принести пользу. А как мы можем рассчитывать на какие-то изменения, если мы сами не чувствуем себя достаточно духовно высокими?..

Фотография Тарковского в зеркале.

На экране — руины храма в Сан-Гальяно, внутри которого снималась финальная сцена фильма "Ностальгия". Русский пейзаж, вписанный в стены итальянского храма...

*Цитата Тарковского.*

Диктор.

Я хотел бы здесь рассказать о русской форме ностальгии, о том типичном для нашей нации состоянии души, которое охватывает нас, русских, когда мы находимся вдали от родины. В этом я видел — если хотите — свой патриотический долг, так, как я его сам ощущаю и понимаю. Я хотел рассказать о похожей на судьбу связи русских со своими национальными корнями, со своим прошлым и своей культурой, своей землей, друзьями и родными, о той глубинной связи, от которой они не могут отрешиться всю свою жизнь — куда бы ни забросила их судьба. Русским трудно переориентироваться, приспособиться к новым условиям жизни. Вся история русской эмиграции показывает, что русские — “плохие эмигранты”, как говорят на Западе. Трагическая неспособность к ассимиляции и их неуклюжие попытки усвоить чужой стиль жизни общеизвестны. Могла ли во время работы над “Ностальгией” мне прийти мысль о том, что состояние подавленности, безнадежности и печали, пронизывающее этот фильм, станет жребием моей собственной жизни? Могло ли мне прийти в голову, что я теперь до конца своих дней буду страдать этой тяжелой болезнью?

*Интервью с Тарковским.*

...Впервые я вдруг почувствовал, что кинематограф способен выразить в очень сильной степени душевное состояние автора... Раньше я не предполагал, что это возможно...

На экране — Рим, улица Монсеррато.  
Дом, в котором жил Тарковский...

Автор.

Рим. Первая остановка. С женой Ларисой, приехавшей к нему в сентябре 1982 года, он живет на улице Монсеррато...

Из его дневников 1984 года видно, что он внутренне неспокоен.

На экране — улицы Рима.

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

25 мая. Очень плохой день. Тяжелые мысли. Страх. Я пропал! Я не могу жить в России, и здесь я тоже не могу жить!

26 мая. 31-го я должен лететь в Милан, чтобы встретиться с Аббадо\*. Позвонили из Берлина. Кто-то хочет снять "Гофманиану". Я потребовал 50 тысяч долларов наличными. Не мало ли? В Москве распространяются слухи, будто я потерпел поражение в Каннах. Это последняя капля, ей-богу!

27 мая. Мы с Ларисой говорили с Москвой. Распространяются слухи о Каннах, где я якобы провалился. Злобная травля.

30 мая. Позвонил Франко\*\* и сказал, что с квартирой за городом не получается. Опять остаемся без крыши над головой. Просто не знаем, что и делать!

2 июня. Сегодня возвратился из Милана. Совсем обессилел. Встречался с Аббадо. Натолкнулся на пару хороших идей. Но я устал, совсем без сил. У нас нет квартиры. Нам нужно работать, принимать какое-то решение. Как-то действовать. Но я ничего не делаю. Чего-то жду.

\* Клаудио Аббадо — итальянский дирижер.

\*\* Франко Терелли — итальянский кинематографист, друг А. Тарковского.

Май 1984 года, Франция, Канны. Толпа репортеров у входа во Дворец Наций, где происходит фестивальный показ фильмов. Идут "звезды" — Жерар Депардьё позирует фоторепортерам... Церемония вручения наград лауреатам фестиваля. Орсон Уэллс вручает приз "За творчество в целом" старейшему французскому кинорежиссеру Роберу Брессону (фильм "Деньги"). Выходит на сцену советский режиссер Андрей Тарковский. Ему вручается аналогичный приз за фильм "Ностальгия". Тарковский явно неудовлетворен. Подходит к микрофону, сухо благодарит, уходит вместе с Брессоном.

Автор.

Что же произошло в Каннах, на этом фестивале, от рыночной суеты которого он был так далек, но "Золотая пальма" которого, однако, означала многое для него? В дневнике он записывает.

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

Я еще недостаточно владею собой, чтобы найти слова для того, что произошло. Все было ужасно, детали можно узнать из прессы, писавшей очень много о фестивале. У меня много этих статей. Очень устал. Фильм произвел большое впечатление и удостоился трех наград. Меня поздравляли. Бондарчук был все время против моего фильма, его специально послали в Канны, чтобы дискредитировать мой фильм, хотя все работники кино, прибывшие из Советского Союза, заверяли меня, что Бондарчук будет по крайней мере лоялен. Они так много говорили об этом, что мне стало ясно,

что его умышленно послали в Канны, чтобы повредить мне, чтобы я не получил премии, которая повысила бы мои шансы работать за рубежом. Особый вред принес Бондарчук, а также Брессон, заявивший, что он хочет либо "Золотую пальму", либо вообще ничего. Я вынужден был заявить на пресс-конференции то же самое с тем, чтобы наши шансы перед жюри были равными.

Автор.

Тот факт, что именно Брессон, которого он ценит, как никого другого, стал здесь его конкурентом, что они оба затем не получили первой премии и вынуждены были примириться с получением наспех изобретенной премии за творческое достижение, глубоко задел его. Сцена с Брессоном и Орсоном Уэллсом в роли вручающего награду дает нам представление об этой обидной неудаче.

*Интервью с Тарковским. Рядом с ним его жена Лариса.*

...Я не знаю, насколько известно здесь, на Западе, то, что происходит с нами за эти последние несколько лет. Боюсь, что об этом знают лишь немногие. Я хочу коснуться этой истории. 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 фамилии Ермаш, сделало все, чтобы не только разорвать с нами отношения, но и лишить нас возможности возвратиться на Родину. Мы сделали эту картину и, правда, получили разрешение ехать в Канны показывать ее и участвовать в конкурсе. Но Госкино прислало туда Бондарчука, для того чтобы тот был членом жюри с советской стороны. Все это было сделано не по желанию председателя жюри и директора Каннского фестиваля, они

не хотели об этом и думать, а по настоянию советской стороны, которая не была представлена на фестивале 1983 года. Мне было ясно, что это не случайный приезд Бондарчука, который от ненависти бледнеет и падает в обморок, когда слышит мою фамилию. Я понимал: он приехал, чтобы любым способом отравить мне жизнь. Когда я узнал, что в жюри он боролся против "Ностальгии" и прилагал все усилия, чтобы этот фильм не только не получил премии на конкурсе, но и вообще больше не обсуждался на фестивале, я понял, что он был послан председателем Госкино единственно для того, чтобы подорвать успех нашего фильма в Канне. Я был настолько оскорблен, удивлен, потому что я делал картину о человеке, который не мог жить без своей родины, который тосковал, находясь вне ее. Несмотря на это, Госкино попыталось сделать все, чтобы скомпрометировать меня здесь в глазах западных кинематографистов, публики и прессы. Тогда я понял, что, когда я приеду в Советский Союз, меня не только не похвалят за мою картину, но и навсегда оставят без работы. Но дело даже не в том, я привык сидеть без работы...

На экране — фотография сына Тарковского Андриюши с его бабушкой, тещей режиссера, снятая в Италии.

Пруд в подмосковном Переделкине, трава на переднем плане, дом на берегу...

И снова мы видим траурный катафалк, проезжающий по улицам Парижа. Слышна зауспокойная служба...

Квартира на улице Пюви де Шаванн в Париже, где жил в последнее время Тарковский, собравшиеся после похорон родные, друзья.



Мы в небольшом итальянском местечке Сан-Грегорио. Общий вид этой горной деревни. Квартира, в которой жили Тарковские. Комната, кровать, вид из окна на черепичные крыши.

Автор.

Сан-Грегорио, маленькая деревушка в горах в 50 километрах к востоку от Рима. Отрешенность, словно очередная остановка в жизни. Тарковский хочет купить здесь дом — старую, маленькую, пришедшую в упадок башню, отделенную от окружающего мира парком.

Камера скользит по лицам местных жителей — женщин, мужчин... Разные лица... Почему он оказался здесь? Зачем?

Вид улицы в Сан-Грегорио. Вид из окна квартиры Тарковских.

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

*6 июня 1983 года.* Квартира очень тесна и убога, кухня — крошечная. Но что делать?

*11 июня, суббота.* Мы переселились в Сан-Грегорио, чтобы быть поближе к дому, который хотим купить.

*12 июня.* Лара и я в эти дни устаем и чувствуем себя очень плохо. За три дня нам не удалось распаковать все ящики и чемоданы. Завтра — последние усилия. Боже, помоги, дай нам силы.

Автор.

Месяцы, проведенные в Сан-Грегорио, — это время, полное труда и творчества. В Каннах он получил от Шведского Киноинститута предложение переработать

старый набросок сценария под названием "Ведьма". Запланированный фильм будет теперь называться "Жертвоприношение". Он полон идей: "Гамлет", "Святой Антоний", "Гофманиана". Он хочет возместить все, что недоработал в последние годы. Но и здесь — как всегда — дают денежные заботы. Из перестройки старой башни ничего не получается.

*Рассказывает местный житель, каменщик Альберто Барбери.*

Он всегда заходил за мной. Просто приходил и говорил, к примеру: "Поедем куда-нибудь". Мы садились в машину и ехали в горы. Или шли собирать ежевику, рвать цветы... Он не любил быть среди людей... Он хотел жить уединенно, понимаешь?

Ну он встречался с моей семьей, потому что мы немного дружили. Но он был нелюдим. Он всегда здоровался со всеми, когда проходил мимо, даже с детьми в деревне. И потом он хотел наладить деревенский оркестр, он любил такие штуки; он говорил мне, что очень любит музыку. А потом он уехал отсюда, вот все и кончилось.

Он хотел придумать какие-то особенные костюмы для музыкантов, помню, он сказал: "А теперь я хочу придумать для вас костюмы". Он хотел выстроить здесь дом. Я обещал поработать для него. Он хотел очень маленький дом.

Статуя ангела...

Возник на экране пейзаж — грозное небо, облака, лучи солнца, временами пробивающиеся сквозь них.

*Цитата Тарковского.*

Диктор.

Как хочется иногда отдохнуть, обратиться к какому-нибудь иному взгляду на смысл человеческого су-

ществования. Восток всегда был ближе к вечной истине, чем Запад; но западная цивилизация захлестнула Восток своими материальными требованиями к жизни. Запад орет: "Сюда, вот я! Взгляните на меня! Послушайте, как я могу страдать и любить! Каким несчастным и каким счастливым я могу быть! Я! Я!!!"

А Восток ничего не говорит о себе. Он полностью растворяется в Боге, в природе, во времени, и он во всем вновь находит себя. Он способен открыть в себе все.

На экране — Андрей Тарковский. Кадры сняты в Европе. Он молчит, раздумывает, погружен в себя...

*Эрланд Юсефсон продолжает свой рассказ о Тарковском.*

Чужестранец, который мне очень близок. Человек, охваченный вечным желанием создавать мир. Человек, который всегда нес в себе творческий заряд, который творил заново дождь, облака, выражение на человеческом лице. В его присутствии можно было вплотную приблизиться к чуду жизни. Он постоянно размышлял над этим. И одновременно шутил, смеялся, затевал игры; в нем было много кокетства. Он любил самого себя, свое тело, свое лицо. Он очень хорошо знал, как выразить самого себя в ландшафте, потому что он был очень открытым человеком, наивным, как и многие люди искусства. Он в самом деле был человеком творческим и парадоксальным — в том смысле, что мог быть одновременно открытым и таинственным, серьезным и игривым, в нем была особая нежность, он мог как-то по-доброму прикоснуться к человеку.

Мы видим фотографии молодого Тарковского — в поле у мольберта; вот

он сидит на бревне; Андрей на сибирской реке Курейке во время геологической экспедиции; Андрей на рыбалке в русской деревне — улыбается, доволен уловом... Тарковский на фоне декорации дома во время съемок "Зеркала"; сидит в лесу под деревом — фото того же времени.

Лондон. Вид театра Ковент-Гарден.

Автор.

Лондон. Сентябрь 1983 года. Королевская опера Ковент-Гарден. Клаудио Аббадо приехал к нему с просьбой о постановке оперы Мусоргского "Борис Годунов". Он охотно взялся за это. Остались только фотографии; задуманный фильм так и не был сделан.

Зал театра Ковент-Гарден. Фотографии рабочих моментов постановки оперы Мусоргского "Борис Годунов". Фото — Тарковский, исполнитель роли царя Бориса Роберт Ллойд и дирижер Клаудио Аббадо.

*Говорит дирижер Клаудио Аббадо.*

Да, таких режиссеров, как Тарковский, я еще не видел. Он был... например, еще на первой репетиции он сказал: "Сыграй-ка эту сцену музыкально". Он никогда не говорил: "Ты должен то, ты должен это". Я спросил: "Какая позиция?" — "Нет, я хочу сначала послушать..." Ну мы сделали музыкально. И тогда он очень медленно сказал: "Так, так и так..." А на следующий день он сделал все по-другому. Всегда изменял, и всегда получалось лучше. Он почти все импровизировал. Но всегда с совершенно ясной идеей. Ко-

нечно, мы много говорили с ним. И Бах, это была гениальная идея; как... как, например, эта идея насчет Бориса. Он спит на карте России, а дети играют... а другим нельзя... в Россию. И Шуйскому тоже... и я нахожу, это было в самом деле гениально. Эту идею мы обсудили, это должно было остаться и для фильма. И другая идея, к примеру... во второй картине с Пименом и Лжедмитрием... прекрасно, музыкально, но скучно, потому что совсем не подходит... там только два человека, которые говорят или поют, а он сделал нечто невероятное, прекрасное. Я с самого начала говорил ему — это самая опасная сцена, ты должен что-нибудь найти, и он много дней раздумывал и нашел. Жаль, что кинокамеры не было в тот момент. Он велел медленно затемнять... на сцене мало движения... а публика не поняла, в чем дело... и потом Пимен вдруг рассказывает... царь убил всех... все, все мертвы. Потом медленно светлеет, и видно всех убитых, в крови... и виден маленький Димитрий, он тоже убит. Мне кажется, это было гениально, эта вот идея. Это был такой человек... и потом, действительно, он каждую минуту спрашивал: "Это ложится под музыку? Все в порядке с музыкой?" Он преклонялся перед музыкой, а это, к сожалению, редко бывает у режиссеров.

На экране фотографии — сцены из оперы Мусоргского 'Борис Годунов' в постановке Тарковского.

Звучит гениальная музыка Мусоргского.

Англия, Вейкхёрст-Роуд — пригород Лондона.

*Рассказывает журналистка Ирена Бресна.*

Было нелегко выйти на Тарковского... и я пыталась сделать это окольными путями, через его ассистентов...

Я вела длительные телефонные переговоры, и наконец выяснилось одно условие: Тарковский хотел денег. Он не хотел давать интервью бесплатно. Он потребовал около 800 швейцарских франков, а у меня такой суммы не было, и я попала в трудное положение — но наконец мне помог один друг. И я полетела в Лондон и с некоторым опозданием подошла к одному из таких стандартных домов в пригороде Лондона. Звоню, и мне открывает дверь невысокий человек, весьма нелюбезный, кутается в плед и говорит мне, что он совсем меня не ждал. И что он вообще не настроен говорить со мной. Но деньги были, и я положила их на стол. И Тарковскому пришлось говорить. Его унизили, и он ненавидел меня за это. Он все время тербил этот плед и говорил, что он болен и что с журналистами он не поддерживает отношений. И все, что он может сказать, он уже сказал в своих фильмах. Что профессия журналиста страдает неполноценностью. И почему я не сижу дома с мужем, как это полагается для настоящей, нормальной женщины.

Мне стало... Ведь я беру много интервью в качестве психолога — много диагностических интервью, — и я сказала себе, что я должна просто развязать ему язык. Я выбрала как раз эту тропинку насчет женщин, отношений между мужчиной и женщиной. И я сначала разъяснила ему, что приехала к Тарковскому не как журналистка, а как человек, который чувствует себя близким ему, родным — с помощью его фильмов. Он как-то оттаял. Я заметила, что он очень даже не прочь выслушивать комплименты. И тут я пошла в атаку и сказала ему, что у женщины в его фильмах отсутствует собственная динамика, она всегда — лишь сателлит мужчины. Женщина не имеет права на существование как человек, она всегда лишь сила любви к мужчине. И на это Тарковский опять начал развивать свои... радикально-патриархальные идеи. Женщина, сказал он, не имеет собственного внутреннего мира и не должна его иметь. Ее внутренний мир должен полностью раствориться во внутреннем мире мужчины. Мужчина должен сохранять для себя свой внутренний мир и... короче,

мы с ним вступили в борьбу. Но в какой-то момент я заметила, что Тарковский требовал от женщины то, к чему он сам был неспособен. Где-то, как я его поняла, он был неспособен любить, и я сказала ему это. Почему же вы не любите сами? И предоставляете женщине свободу действия? И тогда он признался, что ему очень трудно любить и что для него очень трудно пожертвовать собой, но женщина... Ведь женщина... это – символ жизни, символ... Женщина для него просто миф, все доброе и прекрасное, и она должна быть именно такой.

Возникают кадры из "Ностальгии" – сон Горчакова. Символические кадры, говорящие о сути женщины, продолжательницы жизни...

Лекция Тарковского в Сент-Джеймском соборе в Лондоне.

*Священник, задающий вопросы.*

*Переводчица.*

Откуда вы черпаете свою духовную силу, являющуюся источником вашей творческой деятельности? Где ваши корни?

*Тарковский.*

Мои корни в том, что я не люблю сам себя, что я себе очень не нравлюсь.

*Священник.*

Но это еще не ответ на мой вопрос!

*Тарковский.*

...Я в этом черпаю свои духовные силы, которые заставляют меня обращать внимание на другое. Это по-

могает мне уходить от самого себя. Это позволяет мне искать и находить силы не столько в самом себе, сколько в том, что меня окружает, что надо мной. Я бы не мог сказать, что я черпаю силы в самом себе.

Берлин.

Камера движется по обломкам статуй.  
Снимок – Тарковский на фоне этих фигур.  
Еще один снимок Тарковского.  
Берлинская стена...

Автор.

По приглашению различных культурных организаций Тарковский в конце 1983 года приезжает в Западный Берлин, где выступает с докладами, участвует в дискуссиях. Он живет на окраине города, в районе Глиннике, вдали от города, который остается для него чужим.

*Интервью с Тарковским.*

Берлин – совершенно разрушенный город. Осталось несколько зданий. Ужасно разрушенный город. И его не восстановили. Только квартиры приведены в порядок, построены новые дома. Город меня как-то подавляет. Это, конечно, не тот Берлин, который когда-то был. Этот Берлин – совсем новый. И потому в воздухе витает такое чувство, что война здесь не кончена. Вот такое ощущение, психологический климат таков, словно война здесь не кончилась.

*Рассказывает Лариса Тарковская, жена режиссера.*

Он просто не мог вынести эту стену. Эмоционально для него это было очень трудно. И все это связывалось



с нашими личными проблемами. Эта стена была и между нами. Впечатления — это вообще всегда нечто очень личное. Все зависит от настроения, в котором находишься, когда приезжаешь в какой-либо город. И это, как мне кажется, относилось прямо к нему. Это была типично эмоциональная реакция на город. Кроме того, хочу сказать, он всегда утверждал, что Берлин имеет очень тяжелое биополе, что он чувствует всю послевоенную нащету, всю ущербность. Он всегда говорил, что ощущает там все буквально собственной кожей и это мешает ему работать. Он говорил, что никогда не сможет постоянно жить в Берлине, что жизнь здесь не для него. Ему здесь было трудно работать, что-то писать. Он был в напряженном, нервном состоянии.

Фото Тарковского в Берлине. Он сидит за столиком в кафе.

Камера скользит по романтическим пейзажам Каспара Давида Фридриха...

Мы видим замок Шарлоттенбург, его парк, аллеи, фонтаны, скульптуры. Слышен щебет птиц...

Автор.

Он спасается от этого города тем, что часто посещает его музеи — Далем, замок Шарлоттенбург. Давняя любовь к живописи и литературе немецкого романтизма помогает ему вновь обрести хорошую творческую форму.

Еще в Москве он написал сценарий о Гофмане. Здесь, в Шарлоттенбурге, он хочет снять "Гофманиану", на прогулках он уже определяет места будущих

съемок. Но вначале — Швеция, его следующий фильм ”Жертвоприношение”. Эта идея занимает его многие годы.

*Интервью с Тарковским.*

...Что такое искусство? Служит ли оно духовному развитию человека или же это соблазн?.. Толстой считал, что для того, чтобы служить людям, чтобы быть по-настоящему духовно высокой личностью, не нужно этим заниматься, а надо заниматься самоусовершенствованием. Только тогда ты будешь способен принести себя в жертву. Это проблема очень важная. Но вместе с тем мне ясно одно, что в своих последних фильмах, а, может быть, и в будущих я исследую только эту проблему...

На экране возникает Балтика. Остров Готланд. Блестит море, кричат чайки. Дорога, идущая вдоль моря, по которой санитарная машина увезла героя фильма ”Жертвоприношение”... Пейзаж острова, одинокое дерево на берегу, сосновая роща, сверкающее море.

Автор.

В качестве места съемок своего фильма он выбирает Готланд. Остров, близкий к России. Ландшафт, похожий на тот, лежащий за горизонтом.

*Цитата Тарковского.*

Диктор.

В фильме будет идти речь о следующем: если мы не хотим жить как паразиты на теле общества, питаюсь

плодами демократии, если мы не хотим стать конформистами и идиотами потребления, то мы должны от многого отказаться. И начать мы должны с самих себя. Мы охотно возлагаем вину на других, на общество, на друзей, только не на себя. Напротив: особенно охотно мы учим других, зачитываем доклады о том, как нужно действовать, хотим стать пророками, не имея на это никакого права, ибо меньше всего мы заботимся о себе и не следуем собственным советам. Звучит драматическим недоразумением, когда говорят: это хороший человек. Ибо что есть сегодня хороший человек? Лишь когда знаешь, что готов пожертвовать собой, можно добиться воздействия на общий процесс жизни, по-другому не выйдет. Цена — это, как правило, наше материальное благосостояние. Нужно жить так, как говоришь, дабы принципы перестали быть болтовней и демагогией.

Милан, пресс-конференция. На экране Тарковский, его жена. Видны Растропович, Любимов. Тарковский очень взволнован, лицо бледно, его рука нервно тербит авторучку...

Автор.

10 июля 1984 года. Палаццо Себелиони в Милане. Он приехал из Швеции, чтобы на международной пресс-конференции заявить, что хочет остаться на Западе. "Это самый отвратительный момент моей жизни", — говорит он. Юрий Любимов, который вместе с Растроповичем сидит рядом, вспоминает его растерянным и нервным. Он подробно рассказывает о своих многочисленных попытках достичь приемлемого соглашения с советскими кинодеятелями. Но с ним обошлись бесцеремонно, его письма остались без ответа. Холодное молчание — такова была реакция на его письмо к партийному руководству, в котором он просил о выезде своего тринадцатилетнего сына и своей восьмидеся-

тидвухлетней тещи. "Из этого всего я понял, что меня ненавидят, — сказал он. — Если бы хоть раз они ответили мне по-человечески, я бы не покинул родину. Для меня это трагедия. Они оттолкнули меня".

На вопрос репортера, в какую страну он теперь направится для жительства, он ответил, что еще не знает этого: "Для нас самое главное — принять это решение, все остальное уже не имеет никакого значения!"

*Париж. Интервью дает советский режиссер, работающий во Франции, Отар Иоселиани.*

Когда его спрашивали, почему он все же остался здесь, он отвечал: "Чтобы досадить им". И все же это — люди, которым нельзя досадить, которых абсолютно нельзя изменить. Боль, причиненная ему, боль утраты привычного окружения, среди которого он прожил 50 лет, не была ни в коей мере связана с мечтой о жизни на Западе.

Правда, он испытал нечто вроде удовлетворения. Но он постоянно говорил мне, что здесь царит определенная примитивность мышления, мелкобуржуазный склад ума, которого он не переносит. Он становился все печальнее и в заключение сказал, что на земле нет рая и что человек рожден, чтобы быть несчастным. С самого начала он был осужден на несчастье, страдания и печаль.

Сент-Джеймский собор. Продолжение выступления Тарковского. Тарковский у микрофона, переводчица...

*Тарковский.*

... Я не мог бы жить, зная, что жизнь еще приготовила для меня. Жизнь потеряет всякий смысл... Если бы я наверняка знал, что со мной произойдет, какое значе-

ние будет иметь все? Я говорю, конечно, о своей личной судьбе... В этом незнании есть какое-то невероятное, какое-то нечеловеческое благородство, перед которым человек чувствует себя младенцем — и беззащитным, и охраняемым. Все так устроено, чтобы наше знание было неполным, чтобы не осквернить бесконечность, чтобы оставить надежду, ибо счастье заключается в незнании. Незнание — благородно, знание — вульгарно.

Автор.

Он был приглашен в Лондон в Сент-Джеймский собор выступить с докладом об Апокалипсисе. Он говорил о себе. Книга Откровений была его темой, его собственная жизнь приняла для него апокалиптический характер. "Блажен читающий, и слушающие слова пророчества сего и соблюдающие написанное в нем; ибо время близко" — он относил это непосредственно к себе.

Берлин. Вид ресторана и бара "Париж".

Автор.

Зима 1984/85 года. Вновь Берлин. Изредка он покидает квартиру на Гекторштрассе; в баре "Париж" он общается лишь с немногими людьми.

Планы, планы. С Клюге он хочет сделать фильм о Рудольфе Штейнере\*. С "Гофманианой" дело не продвигается. Ему дают понять, что в кинобизнесе все определяют деньги. Поэтам там трудно. В издательстве "Ульштайн" выходит его книга "Запечатленное время\*\*". Мысли об искусстве, эстетике, поэтике кино — тексты, в большинстве своем написанные им еще в Москве. На Берлинском кинофестивале он чувствует, что ему

\* Немецкий философ-мистик, основатель антропософии.

\*\* Книга написана в соавторстве с кинокритиком Ольгой Сурковой. — *Прим. сост.*

уделяют мало внимания. Он предполагает, что им хотя бы пожертвовать в угоду кинокоммерции Восток — Запад. Часто он подавлен, ссорится с женой, устает, замыкается в своей меблированной квартире. Все еще жизнь на чемоданах.

Скромная меблированная квартира в Берлине, мы видим ее интерьер.

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

*27 февраля 1985 года.* Берлин — отвратительный город. Надо уезжать отсюда по возможности быстрее. Меня на фестивале оскорбили, обошлись со мной так, как это могли бы сделать в Москве. Я лечу 1-го. С немцами полная неясность в отношении здешних возможностей.

И снова Готланд. Мы присутствуем при съемке финального кадра с мальчиком, сыном героя. Он поливает дерево, посаженное отцом, ложится под деревом... Оператор у кинокамеры, рядом — Тарковский.

Автор.

Наконец-то Готланд. Наконец-то работа над фильмом "Жертвоприношение". Съемки последних эпизодов. Такое чувство, что он хочет вместить в эту ленту все — сведение счетов с материальностью нашего времени, с его безбожностью, с отсутствием духовности. Также сведение счетов со своей женой, которую он всерьез считает ведьмой, с этой своей ненавистью и любовью одновременно, которой он в фильме воздвигает сомнительный памятник, показав эту истеричную эгоцен-

тристку с величайшей точностью, вплоть до деталей, до заколки в волосах.

Он словно одержим и при этом скачкообразен в эмоциях: то дарит теплотой, радостью, сердечностью, то вдруг становится непрístupным, злым.

На экране – фрагмент из фильма “Жертвоприношение”. Начальные кадры – разговор отца с сыном. Вернее – говорит отец, сыну нельзя говорить после операции на горле.

”Подойди сюда, помоги мне, Малыш. Ты знаешь, однажды, давно это было, старец из одного монастыря, его звали Памве, воткнул вот так же на горе сухое дерево и приказал своему ученику – монаху Иоанну Колову – монастырь был православный... приказал ему каждый день поливать это дерево до тех пор, пока оно не оживет. Положи сюда камень... И вот каждый день Иоанн по утрам наполнял ведро водой и отправлялся на гору, поливал эту корягу, а вечером, уже в темноте, возвращался в монастырь. И так целых три года. В один прекрасный день поднимается он на гору и видит: его дерево сплошь покрыто цветами! Все-таки, как ни говори, метод, система – великое дело. Ты знаешь, мне иногда кажется, что если каждый день точно в одно и то же время совершать одно и то же действие, как ритуал – систематически и непременно – каждый день, в одно и то же время непременно, то мир изменится, не может не измениться...”

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

*6 марта 1985 года.* Шведы ленивы и медлительны и интересуются лишь выполнением каких-то формальностей. Съёмки следует начинать в 8 часов и ни минутой позже! И это на натуре! Наверно, это единственная

страна, где на съемках фильма работают, как служащие в какой-то конторе. От сих до сих — совершенно не задумываясь, что фильм создается. Но где речь идет о творчестве, там нет места какой-либо регламентации. И наоборот. Они работают плохо, правда плохо.

*Рассказывает Андрюша Тарковский, сын режиссера.*

...И дом, построенный у моря, — это история нашего дома в деревне. И все персонажи в этом фильме из нашей жизни. Малыш — это я. В этом фильме главный герой очень любит мальчика и постоянно разговаривает с ним на разные очень серьезные темы, смысла которых мальчик даже не понимает. Вообще между отцом и мной тоже были подобные разговоры — когда я еще был маленьким и мы часто ходили с ним гулять. Он постоянно рассказывал мне о чем-нибудь. Разные интересные истории. Иногда я понимал его, иногда нет. Но слушать его всегда было интересно. У меня это воспоминание осталось на всю жизнь, эти прогулки, когда он говорил со мной. Мне кажется, он тоже помнил их и использовал в своем фильме.

Тарковский с женой на Готланде, мы видим их на поле, летом.

Рабочий момент съемок "Жертвоприношения". Андрей у камеры. Пиротехники задымили все вокруг. Андрей зажимает нос — невозможно дышать!

Перерыв в работе — Андрей прыгает через веревочку, которую крутят ассистентки... Он весел, полон энергии...



Фрагмент из "Жертвоприношения": отец продолжает говорить с сыном — уже в сосновой роще, сидя на траве.

"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! Да, я отвлекся немного.

Стояли мы с мамой, как зачарованные, и смотрели на эту красоту и не могли оторваться. Тишина, покой".

Хроникальные кадры — Тарковский сидит на траве. Рабочий момент съемок "Жертвоприношения". Тарковский идет перед камерой, она следит за его проходом.

*Эрланд Юсефсон продолжает свой рассказ.*

Я помню, как он искал место, где хотел снимать этот кошмарный сон в "Жертвоприношении". В сцене должен быть мост, по которому бегут люди. Они с оператором и продюсершей объехали весь Стокгольм в поисках подходящего места, но ничего не могли найти. И вот однажды утром он пришел и сказал: "Я нашел место для катастрофы". Он показал нам его, и мы сняли этот кошмар, а камера находилась примерно в десяти метрах от того места, где полгода спустя был убит Улоф Пальме, она была направлена на ступени, по которым убежал убийца. Когда мы позже рассказали ему, это было для него прямо-таки шоком. Я спросил, как он отыскал это место, не было ли у него предчувствия? Он сказал, что несколько мест подходили для "катастрофы". Но то место было именно таким. У него был свой подход к истории, к политике, к человеческому поведению, который был скорее драматического, чем интеллектуального происхождения.

Он был интеллектуальным человеком, подлинным интеллигентом, но он владел и другим инструментарием, на удивление хорошо развитым.

Кадры катастрофы из фильма "Жертвоприношение". Бегут люди, мы видим бессмысленное движение обезумевшей от ужаса толпы...

Стокгольм, улица Пальме, место, где был убит Улоф Пальме.

*Говорит Лейла Александер, ассистент и переводчик на фильме "Жертвоприношение".*

Вспоминаю, например, как он звонил и говорил: "Я видел сон" — и рассказывал мне его. Один раз ему приснилось, будто он мертвый и лежит на кровати, а в ногах у него сидит его жена, а когда он перевернулся, то там был уже кто-то другой. И те, кто смотрит фильм, видят воплощение этого сна, когда Аделаида сидит отвернувшись, вдруг — перед ним ведьма Мария. А в очень сложной сцене, от которой позднее отказались, хотя мы ее уже сняли и все даже было письменно зафиксировано, он рассказал свой сон, в котором он был мертв и лежал на софе или кушетке; множество людей входило в комнату и преклоняло колени в знак почтения.

Мы видим фото Тарковского, сделанное во время съемок "Жертвоприношения", — он лежит в декорации, на диване, покрытый белой простыней. На том диване, где герой фильма видит свои апокалиптические сны.

Фотография Тарковского в зеркале.

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

*29 сентября, Стокгольм.* Все так ужасно трудно. Я так устаю. Я просто больше не могу без Андриюши. Я больше не хочу жить.

*8 ноября.* Сегодня я видел ужасный, печальный сон. Я опять увидел озеро на севере. Как мне кажется, где-то в России. Рассвет. На другом берегу два русских православных монастыря и церкви необычайной красоты. И мне было так тоскливо, так печально на душе!

Фотографии Тарковского того периода — больное, уставшее лицо.

*10 ноября.* По делам, связанным с Андриюшей, пока ничего. Завтра состоится вторая встреча с Пальме. В Риме мы с Ларисой были в Министерстве иностранных дел. Нам хотят помочь. Как? Мы были у одного адвоката и сенатора, у которого отличные связи в правительстве. Андреотти просил его подождать неделю; после этого он придумает необходимые шаги для приглашения наших родных. Из Москвы поступают плохие вести. Ужасные дни, ужасный год. Господи, не покинь меня!

*18 ноября.* Я болен. Бронхит и нечто абсурдное в затылке и в мышцах, которые давят на нервы, что вызывает сильные боли у меня в шее, в плечах. Кашель, насморк. И в то же время надо озвучивать фильм. А время уходит.

*19 ноября.* Я был у массажиста. Из-за постоянного стресса плечи и спина у меня в плохом состоянии, и, похоже, придется сделать небольшую операцию у правой ключицы. Он сказал, что ждать становится опасным. Я говорил с Москвой. Но что нового я могу им сказать? В Киноинституте без меня работа вообще не двигается вперед.

*24 ноября.* Я болен. Даже довольно опасно. Ужасная напряженность между мной и продюсершей из-за длительности фильма — 2 часа 10 минут. Переговоры между Горбачевым и Рейганом окончились. Есть надежда на следующий год.

*30 ноября.* Ужасные споры из-за длины фильма. Я болен. Пришлось сделать общий анализ крови и рентген легких. Результаты до сих пор нет.

*10 декабря.* Врач сказал мне, что в пятницу 13-го (удачный день выбрал) я должен идти к специалисту по легким. Получил очень строгое письмо от директора Киноинститута и ответил очень холодно, что не понимаю его позиции: или он хочет фильм Тарковского, или какой-нибудь коммерческий фильм длиной на полчаса.

Онкологический институт в Стокгольме. Камера скользит по стенам здания, мы видим вход в него, окна. Вот указатель со стрелками на территории института.

*11 декабря.* 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. С одной стороны, хорошо, когда система оценок разрушается, но хорошо ли, когда разрушаются все системы? Упаси меня бог потерять все!

Что со мной? Новое обострение туберкулеза? Воспаление легких или, может быть, даже рак? 13 декабря все узнаю.

Я болен и лежу в постели. Сильные боли в глубине легкого. Сегодня я видел во сне Васю Шукшина, мы играли в карты. Я спросил его: "Пишешь сейчас что-нибудь?" "Пишу, пишу", — ответил он рассеянно, все мысли у него были в игре. Потом все встают, и

кто-то говорит: пора рассчитаться. В том смысле, что игра кончилась и надо подсчитать результаты.

*12 декабря.* Несколько дней назад я лежал здесь в постели, но не спал. Вдруг я увидел свое легкое изнутри, вернее, часть легкого и кровавую дыру в нем с сочащейся кровью. Никогда раньше не было у меня таких видений.

Мои дела плохи. Сильный сухой кашель и колющая боль в легких. Головные боли.

*13 декабря.* 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. Они сделали анализ в свое свободное от работы время. Очевидно, Слава Растропович как-то воспользовался своим влиянием. В левом легком что-то есть. Врач сказал, либо воспаление легких, что, по-видимому, неверно, так как темное пятно не исчезло под воздействием антибиотиков, которые я принимал. Или туберкулез? Или опухоль? Он спросил меня, где я хотел бы оперироваться в наилучшем случае. Я думаю, может быть, совсем не надо оперироваться. Только мучиться, без всякого результата. Ведь это легкое, а не женская грудь. Они взяли пробу ткани из таинственной опухоли у меня на голове, которая появилась там месяц назад — совсем неожиданно и без видимой причины. Они исследовали меня на туберкулез. К 20 декабря у них будет ясность.

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. Не знаю, как, собственно, выглядит опухоль. Просто у меня было впечатление, что вокруг раны все было чисто, ничего злокачественного. Я должен был заключить в Италии договор о страховании жизни, а теперь это, пожалуй, будет очень трудно сделать.

*15 декабря.* Человек живет, зная, что раньше или позже он умрет, но не знает когда. И поэтому он отодвигает этот момент на неопределенное время, что помогает ему жить. Но я знаю это, и ничего не поможет мне жить дальше. Это очень тяжело. Но самое главное — Лариса, как ей сказать? Как могу я собственными руками нанести ей этот ужасный удар?

*16 декабря.* Сегодня весь день провел в больнице. Мне вскрыли опухоль на голове и взяли кусочек на анализ. Врач говорит, результаты анализов плохи и что эта опухоль вообще не поддается лечению, или если она определенного вида, то — на 80%. Судя по всему, мои дела плохи. Как я буду говорить с Ларой?

*21 декабря.* 23-го я лечу в Италию. Все вещи беру с собой. День ото дня мне хуже. Борис Леонидович Пастернак был прав, говоря, что я сделаю еще четыре фильма. Вспоминаю спиритические сеансы у Рериха. Только Борис Леонидович считал неправильно. Он знал, что я сделаю всего семь фильмов, но он включил в это число ленту "Каток и скрипка", которую, собственно, считать не следует. Но в целом он не ошибся!

Кладбище в Переделкине, съемочная камера движется к могиле Пастернака. Слышен звук проезжающей невдалеке электрички. Надгробие на могиле Пастернака, барельеф поэта, его летящий, "лебединый" автограф...

Панорама Флоренции в легкой дымке... Интерьер квартиры Тарковских. Столовая, лампа, висящая над столом...

Вид Флоренции в туманной дымке, солнце светит сквозь нее...

Автор.

Флоренция. Рождество 1985 года. Наконец-то собственная квартира, опять своя мебель. Город безвозмездно предоставил квартиру. Мэр города доволен, что Тарковский обитает здесь.

Наконец полюс покоя. Но ему не радостно. Нагрузка слишком велика. Все время мысли о болезни. И фильм, который так важен для него, — он считает его самым важным из своих лент — этот фильм должен быть закончен.

В первом варианте сценария "Жертвоприношения" у главного героя рак. Не является ли его творчество таинственной проекцией собственной судьбы?

На экране крупно — икона Спаса.  
Квартира Тарковских во Флоренции —  
столовая, вид из окна комнаты...

*Интервью с Тарковским.*

Поэтическая картина, которую я когда-либо выдумываю, становится конкретной, осязаемой действительностью, которая материализуется и начинает — хочу я этого или не хочу — оказывать воздействие на мою жизнь. Разумеется, обращение с такой возникшей помимо меня действительностью, берущей, однако, свое начало в мире представлений того человека, которого она вдруг настигает, — все что угодно, только не приятная вещь. Напротив, воспринимаешь себя как инструмент или как меч, прекращаешь быть личностью в автономном, ответственном за себя смысле, чувствуешь некую раздвоенность, воспринимаешь себя как медиум, не владеешь более полностью самим собой. Если жизнь буквально по пятам следует за идеями, которые высказываешь, то тогда эти идеи уже больше не свои, они — только послания, которые получаешь и передаешь дальше. В этом смысле Пушкин прав, когда говорит, что

каждый поэт, каждый подлинный художник — помимо своей воли пророк.

На экране последний дневник Тарковского — "Мартиролог", начат 10 января 1986 года.

Автор.

Он едет лечиться в Париж. Дневник, который он начинает, он озаглавливает "Мартиролог" — хождение по мукам. Шведские врачи дали ему всего лишь три недели жизни.

*Рассказывает французская киноактриса Марина Влади.*

Он был очень болен. Он позвонил мне и попросил связать его с профессором Шварценбергом. Я тотчас же выполнила его просьбу. Он очень страдал, был очень, очень измучен, рак зашел слишком далеко. Метастазы в костях. На следующий день его положили в клинику. Некоторое время спустя ему стало значительно легче. К моменту, когда он переехал ко мне — он жил у меня несколько недель, — он чувствовал себя гораздо лучше. Лечение помогло в том смысле, что он больше не страдал и мог начать монтаж своего фильма. Это длилось несколько недель. То есть в течение нескольких недель он мог работать и закончил свой фильм, что было, конечно, очень важно. Он начал даже подумывать о новом фильме, который он хотел посвятить жизни одного святого. А потом началась эта история с приездом его сына. Мы все пытались помочь приезду его сына с бабушкой. Он не видел их уже четыре года. Четыре года он отчаянно пытался организовать их приезд. Я сама была у советского посла. Я передала ему письмо профессора Шварценберга, в котором описывалось состояние его здоровья. Одновременно президент Миттеран написал — кажется, господину Горбачеву, — и немного позже мы получили



известие, что его сыну разрешено приехать во Францию. Я была на встрече. Это был подросток, которого Андрей не видел четыре года.

*Андрюша Тарковский, сын режиссера, продолжает рассказ.*

...Когда я приехал сюда, он расспрашивал меня обо всем, что делалось в Москве. Он беспокоился о нашем доме в деревне и все время строил планы по его перестройке. Мне кажется, что он очень тосковал по родине. Он вообще скучал по всему — по нашей квартире в Москве, по людям. Он расспрашивал меня с большим интересом, но не показывал этого так прямо. Он старался сдерживаться, чтобы подать пример матери, которая страдала не меньше, потому что для нее было еще труднее подавлять свои чувства. Да, он пытался сдерживаться, но в душе он, конечно, ужасно мучился. Я знаю, как это трудно, потому что я тоже тоскую по родине. Для него это было намного тяжелее, ведь он прожил там почти всю жизнь, работал там и любил Россию. Он очень страдал, беспокоился.

На экране — снова клиника в Эшельбронне.

Автор.

После нескольких недель тяжелейшего химико-терапевтического лечения в Париже он покидает Францию. Давно он уже испытывал тягу к антропософии, к ее учению о жизни и болезнях. Его рак — так он это воспринимал — был болезнью жизни. Здесь, в южной части ФРГ, в маленькой антропософической клинике он надеется вновь обрести силы. Врачи в Париже сказали, что состояние настолько хорошо, что он скоро может вновь делать фильмы. Но сам он смотрит на дело по-другому, хотя и не совсем потерял надежду. Здесь в разговорах с врачами он готовится к смерти.

На фоне немецкого пейзажа звучит мелодия из "Иванова детства". Белая лошадь щиплет траву. Мы видим камни, собранные Тарковским, лежащие на подоконнике. Кинокамера показывает нам комнату в клинике, где лежал лечившийся там режиссер. Мы видим стол и предметы на нем — бутылку с водой, книгу...

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

*13 июля 1986 года. Эшельбронн.* Вчера я пошел гулять, и меня вдруг охватило желание, которое я сейчас не могу себе объяснить. Я снял обувь и босиком пошел по холодной земле. И это при повышенной температуре, кашле и ревматизме. Я просто с ума сошел. В голове печальные мысли.

Дорога в Эшельбронне. Рисунок Тарковского, крупно — его фрагменты. Глаз, смотрящий из-под корней дерева, статуя, могила.

Автор.

В довершение всего у него начинается воспаление легких. Он теперь редко покидает палату.

Когда я навещаю его, мы иногда гуляем, осторожно и не далеко.

Время политических перемен в Советском Союзе. Мы говорим об этом. Он не верит в подлинные изменения. Может ли он представить себе, что вскоре возвратится на родину? Он не отвечает.

Когда он покидает Эшельбронн, я получаю от него этот рисунок. Его дерево надежды подобно тому, в последних кадрах его последнего фильма, зазеленело.

Он нарисовал мне свою могилу. Загадочная картинка, ее трудно расшифровать. Из корня дерева смотрит глаз. У его сестры есть фотография времен детства, на ней в корнях большого дерева сидит он.

Он так и не расшифровал мне загадочную картинку.

Небольшое приморское местечко Кала-Пиккола. Дом, комната, где лежал Тарковский, его постель.

Автор.

Он приезжает еще раз в Италию, с трудом. К морю, сначала в Ансендонию, потом наконец сюда, в Кала-Пиккола.

Эти дни фантазмагоричны. Больной лежит наверху, в башенной комнате, хочет быть один. С удовольствием, но редко допускает к себе сына и одного каменщика, с которым рисует планы и обсуждает работы над домом, который хочет построить в Тоскане. Споры с женой, которая либо в самом деле ничего не понимает, либо гонит от себя мысль, что его дела плохи. Внизу, на залитой солнцем террасе, царит атмосфера праздничного отдыха. Друзья, знакомые наслаждаются морем, дети играют. Где-то в других местах друзья собирают для смертельно больного человека деньги. Реальность нельзя больше игнорировать. Боли становятся все сильнее. Он едва передвигается. Его опять увозят в Париж.

*Продолжает Андрияша Тарковский.*

... Нет, у меня не было впечатления, что он едет надолго, как это бывало раньше. Он уезжал, конечно, в больницу, чтобы полечиться. Он ничего не говорил. И когда я в последний раз звонил ему в Париж и говорил с ним, он не сказал ничего особенного, только что все будет хорошо.

Он хотел жить, рисовал план дома, который мы хотели купить, говорил с нами о будущем, о своих новых планах. Казалось, он хотел забыть болезнь. Сам он никогда не заговаривал об этом.

И снова на экране – улицы Парижа, проезд автокатафалка по длинному, бесконечному тоннелю. Последний путь...

*Из дневника Тарковского.*

Диктор.

*5 декабря 1986 года, Париж.* Вчера мне сделали химиотерапию, в третий раз. Чувствую себя отвратительно. Не может быть и речи о том, чтобы встать с кровати или даже приподняться. Шварценберг не знает, что делать, потому что не знает, откуда берутся эти ужасные боли. Фильм с успехом идет в Англии, в США тоже. Невероятно хорошие отзывы. Японцы организуют какой-то фонд помощи, но им нужно объяснить, почему такой знаменитый режиссер так беден.

*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...

Фото – Тарковский во время съемок "Жертвоприношения".

Автор.

Андрей Тарковский умер 29 декабря 1986 года в госпитале в Париже.

Его похоронили на кладбище русских эмигрантов в местечке Сент-Женевьев-дю-Буа во Франции.

Завершающие фильм титры идут на фоне рисунка Тарковского – дерево, православный крест над могилой...

*1987*

## СПРАВКИ ОБ АВТОРАХ СБОРНИКА

*Мориц Юнна* – поэтесса и переводчица. Автор поэтических сборников "Лоза" (1970), "Третий глаз" (1980), "Избранное" (1982), "Синий огонь" (1985), "На этом берегу высоко" (1987) и др.

*Тарковская Марина* – филолог.

*Баранская Наталья* – прозаик. Дебютировала повестью "Неделя как неделя" (1969). Автор сборников "Отрицательная Жизель" (1977), "Женщина с зонтиком" (1981), "Портрет, подаренный другу" (1982).

*Вознесенский Андрей* (р. 1933) – поэт. Автор сборников "Парабола" (1960), "Антимиры" (1964), "Ахиллесово сердце" (1966), "Стихи" (1967), "Тень звука" (1970), "Взгляд" (1972), "Выпусти птицу!" (1974), "Дубовый лист виолончельный" (1975), "Витражных дел мастер" (1976), "Соблазн" (1978), "Безотчетное" (1981), Собрания сочинений в 3-х томах (1983 – 1984), "Ров" (1987) и др. Выступает с мемуарной прозой ("Прорабы духа", 1984) и публицистикой.

*Гордон Александр* (р. 1931) – кинорежиссер. Поставил фильмы "Последняя ночь в раю" (1965), "Сергей Лазо" (1968), "Кража" (1970), "Схватка в пурге" (1978), "Сцены из семейной жизни" (1980), "Человек, который закрыл город" (1983), "Двойной обгон" (1984), "Выкуп" (1986) и др.

*Мишарин Александр* (р. 1939) – драматург, сценарист. Автор пьес "День-деньской" (1973), "Равняется четырем Франциям" (1983), "Серебряная свадьба" (1985), "Наци" (1987), "Княжны" (1988), "Железная леди" (1988). Автор сценариев фильмов "Усатый нянь" (1978), "Зеркало" (в соавторстве с А.Тарковским, 1974), "Коней на переправе не меняют" (1981). Автор романа "Карьера" (1989).

*Юсов Вадим* (р. 1929) – кинооператор. Снял фильмы "Каток и скрипка" (короткометражный, 1961), "Иваново детство" (1962), "Я шагаю по Москве" (1964), "Андрей Рублев"

(1966/1971), "Не горюй!" (1969), "Солярис" (1972), "Совсем пропавший" (1973), "Они сражались за Родину" (1975), "Юлия Вревская" (1977), "Красные колокола" (1982), "Карл Маркс. Молодые годы" (1980), "Борис Годунов" (1986), "Черный монах" (1987) и др.

*Бурляев Николай* (р. 1946) — актер театра и кино, кинорежиссер. Снимался в фильмах "Мальчик и голубь" (1962), "Иваново детство" (1962), "Герой нашего времени" (1967), "Андрей Рублев" (1966/1971), "Игрок" (1973), "Трын-трава" (1976), "Скупой рыцарь" (телефильм "Маленькие трагедии", 1980), "Печники" (1982), "Военно-полевой роман" (1984), "Проверка на дорогах" (1970/1988), "Лермонтов" (1986) и др. По своему сценарию поставил киноновеллу "Ванька-Каин" (короткометражный; киноальманах "Пошехонская старина", 1977), "Выбор" (короткометражный, 1979), "Круг" (короткометражный, 1979), "Лермонтов".

*Гринько Николай* (1920 — 1989) — актер. Снимался в фильмах "Мир входящему" (1961), "Иваново детство" (1962), "Андрей Рублев" (1966/1971), "Гибель эскадры" (1966), "Сюжет для небольшого рассказа" (1970), "Море в огне" (1972), "Солярис" (1972), "Зеркало" (1974), "Сталкер" (1979), "От Вислы до Буга" (1980), "Два долгих гудка в тумане" (1980), "Юность Петра" (1981), "Ярослав Мудрый" (1982), "Старосветские помещики" (1983), "Неизвестный солдат" (1984), "Идущий следом" (1984) и др.

*Солоницын Алексей* (р. 1933) — прозаик, сценарист. Автор книг "Излучина" (1982), "Звезда вечерняя" (1982), "Большие русские острова" (1985), "Я жажду" (1988). Автор сценариев документальных фильмов "Первое движение души", "Звезда вечерняя", "Крик", "Груня", "Согласие".

*Назаров Юрий* (р. 1937) — актер театра и кино. Снимался в фильмах "Последние залпы" (1961), "Андрей Рублев" (1966/1971), "Баллада о комиссаре" (телефильм, 1967), "Баллада о Беринге и его друзьях" (1971), "Горячий снег" (1973), "За облаками небо" (1973), "Сибирский дед" (1974), "Зеркало" (1974), "Кавказский пленник" (телефильм, 1978),

"Александр Маленький" (1982), "Давай поженимся" (1983), "Очень важная персона" (1984), "Покушение на ГОЭЛРО" (1986), "Маленькая Вера" (1988) и мн. др.

*Банионис* Донатас (р. 1924) — актер театра и кино. Главный режиссер Паневежского театра (Литовская ССР). Наиболее известные роли в кино: "Никто не хотел умирать" (1966), "Мертвый сезон" (1968), "Операция "Трест" (телефильм, 1968), "Гойя, или Тяжкий путь познания" (1971), "Король Лир" (1971), "Солярис" (1972), "Бегство мистера Мак-Кинли" (1975), "Бетховен — дни жизни" (1976), "Кентавры" (1979), "Детский мир" (1983).

*Бондарчук* Наталья — актриса, режиссер. Снималась в фильмах "У озера" (1970), "Сердце России" (1970), "Ты и я" (1972), "Пришел солдат с фронта" (1972), "Солярис" (1972), "Исполнение желаний" (1973), "Звезда пленительного счастья" (1975), "Красное и черное" (1976), "Юность Петра" (1981), "В начале славных дел" (1981), "Мать Мария" (1982), "Живая радуга" (1983), "Лермонтов" (1987) и др. Поставила фильмы "Бессчастливая Матренка" (короткометражный; киноальманах "Пошехонская старина", 1977), "Живая радуга" (1983), "Детство Бэмби" (1985), "Юность Бэмби" (1987).

*Ромадин* Михаил (р. 1940) — художник. Участвовал в создании фильмов "Первый учитель" (1965), "История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж" (1967/1988), "Дворянское гнездо" (вместе с А. Боймом и Н. Двигубским, 1969), "Солярис" (1972).

*Быков* Ролан (р. 1929) — актер театра и кино, режиссер. Снимался в фильмах "Шинель" (1960), "Я шагаю по Москве" (1964), "Женитьба Бальзаминова" (1965), "Звонят, откройте дверь" (1966), "Айболит-66" (1967), "Мертвый сезон" (1969), "Служили два товарища" (1968), "Андрей Рублев" (1966/1971), "Проверка на дорогах" (1970/1988), "Из жизни отдыхающих" (1981) и др. Поставил фильмы "Айболит-66" (1967), "Внимание, черепаха!" (1970), "Автомобиль, скрипка и собака Клякса" (1975), "Чучело" (1984) и др.



*Шёман* Вильгот (р. 1924) – шведский кинорежиссер, актер, писатель, сценарист, критик. Один из зачинателей “нового шведского кино”. По своим книгам написал сценарии фильмов “Вызов” (1952), “Игра на радуге” (1958). Поставил фильмы “Любовница” (1962), “491” (1963), “Одежда” (1964), “Постель для брата и сестры 1782” (1965), “Вылжете!” (1969), “Я любопытна (желтый)” (1967), “Я любопытна (голубой)” (1968), “Пригоршня любви” (1974), “Гараж” (1975), “Табу” (1977), “Линус” (1979), “Я краснею” (1980) и др.

*Терехова* Маргарита – актриса театра и кино. Снималась в фильмах “Здравствуй, это я!” (1966), “Бегущая по волнам” (1967), “Белорусский вокзал” (1971), “Монолог” (1973), “Четвертый” (1973), “Зеркало” (1974), “Синяя птица” (1976), “Дневной поезд” (телефильм, 1976), “Кто поедет в Трускавец?” (1977), “Доверие” (1976), “Собака на сене” (телефильм, 1977), “Дети как дети” (1978), “Давай поженимся” (1983) и мн. др.

*Артемьев* Эдуард (р. 1937) – композитор. Впервые в СССР использовал электронную музыку в фильме “Мечте навстречу” (1963, с В.И. Мурадели). Автор музыки к фильмам “Арена” (1967), “Доктор Вера” (1968), “Каждый вечер в одиннадцать” (1970), “Солярис” (1972), “Молчание доктора Ивенса” (1974), “Свой среди чужих, чужой среди своих” (1974), “Зеркало” (1974), “Раба любви” (1976), “Неоконченная пьеса для механического пианино” (1977), “Сибиряда” (1979), “Сталкер” (1979), “Охота на лис” (1980), “Несколько дней из жизни И. И. Обломова” (1980), “Сыщик” (1980), “Три года” (1981), “Родня” (1982), “Остановился поезд” (1982), “Юность гения. Авиценна” (1982), “Прощай, зелень лета” (1983), “Без свидетелей” (1983), “Курьер” (1986). Является автором музыки к спектаклю Московского театра им. Ленинского комсомола “Гамлет” (1977, постановка А.Тарковского).

*Михалков-Кончаловский* Андрей (р. 1937) – режиссер, сценарист. Автор фильмов “История Аси Клячиной, которая

любила да не вышла замуж” (1967/1988), ”Дядя Ваня” (1971), ”Романс о влюбленных” (1974), ”Сибириада” (1979). В Голливуде снял фильмы – ”Любовники Марии” (1984), ”Поезд беглецов” (1985), ”Скромные люди” (1986), ”Дуэт для солистки” (1987).

*Занусси* Кшиштоф (р. 1939) – польский кинорежиссер, сценарист. Поставил фильмы ”Смерть провинциала” (1966), ”Кшиштоф Пендерецкий” (1968), ”Зачет” (1969), ”Структура кристалла” (1969), ”Семейная жизнь” (1971), ”Иллюминация” (1973), ”Убийство в Катамаунте” (1973), ”Квартальный отчет” (1974), ”Защитная окраска” (1976), ”Спираль” (1978), ”Контракт” (телефильм, 1980), ”Константа” (1980), ”Из далекого края: папа Иоанн Павел II” (1981), ”Императив” (телефильм, 1982), ”Синяя борода” (1983), ”Год спокойного солнца” (1984), ”Парадигма” (1984) и др.

*Янковский* Олег (р. 1944) – актер театра и кино. Снимался в фильмах ”Щит и меч” (1968), ”Служили два товарища” (1968), ”Зеркало” (1974), ”Звезда пленительного счастья” (1975), ”Премия” (1975), ”Чужие письма” (1976), ”Сладкая женщина” (1977), ”Мой ласковый и нежный зверь” (1978), ”Обратная связь” (1978), ”Поворот” (1979), ”Тот самый Мюнхгаузен” (телефильм, 1979), ”Влюблен по собственному желанию” (1982), ”Полеты во сне и наяву” (1983), ”Храни меня, мой талисман” (1986), ”Филер” (1987), ”Убить дракона” (1988) и др.

*Стругацкий* Аркадий (р. 1925) – прозаик, работает в жанре научной социальной фантастики. В соавторстве с Б. Стругацким написал большое количество повестей, в том числе – ”Трудно быть богом” (1964), ”Понедельник начинается в субботу” (1965), ”Незначенные встречи” (1980), ”За миллиард лет до конца света” (1984) и др. А. и Б. Стругацкие – авторы сценария фильма ”Сталкер” по мотивам их повести ”Пикник на обочине” (1972).

*Фейгинова* Людмила – монтажер киностудии ”Мосфильм”.

*Абдусаламов* Шавкат (р. 1938) — художник. Участвовал в создании кинотрилогии по поэме Фирдоуси "Шах-Наме" — "Сказание о Рустаме" (1971), "Рустам и Сухроб" (1972), "Сказание о Сиявуше" (1977), фильмов "Триптих" (1980), "Агония" (1981). Выступил как актер в фильмах "Телохраниитель" (1980), "Триптих" (1980), "Смерч" (1980), "Уполномоченный революцией" (1987), "Маленький человек в большой войне" (1989).

*Александр* Лейла — шведский киновед, историк кино, автор сценариев нескольких короткометражных фильмов. Работала с А.Тарковским как ассистент и переводчик на фильме "Жертвоприношение".

*Эдваль* Алан (р. 1924) учился в Стокгольме в театральной школе при Королевском Драматическом театре. Его сотрудничество с Ингмаром Бергманом началось в Муниципальном театре в Мальмо. Сыграл важные роли в его нескольких фильмах, включая "Девственная весна", "Зимний свет", "Фанни и Александр". Снимался также у Яна Трозля в фильмах "Эмигранты" и "Новая земля". На театральной сцене представлял героев Толстого, Ионеску, Фриша и главным образом Стриндберга. В 60-е и 70-е годы ему не раз присуждались звания "Актер года" и "Телегерой года". Выступает также и как писатель, он — автор четырех романов.

*Вольтер* Свен (р. 1934) учился в Школе Драмы в Готенбурге. В 1961 г. получил должность в Муниципальном театре города Норкепинга, несколько позже дебютировал в Стокгольме в пьесе Нейла Симона "Босиком в парке", которая выдержала 352 представления. Постоянная работа на телевидении обеспечила ему успех в телесериале "Люди Хемсо" Стриндберга. Играет в различных театрах пьесы Стриндберга и Ларса Фоссела. Снимался в фильмах у Вильгота Шёмана — "Я любопытна (желтый)" и у Бо Уайдеберга — "Человек на крыше" и "Человек с Майорки".

*Флитвуд* Сьюзан — английская актриса. Училась в Королевской Академии Драматических искусств. Работает в Лондоне в Королевском театре Шекспира. Участвует в пьесах Чехова,

Джона Осборна, Эдварда Бонда, Арнольда Уэскера. Сыграла главную роль в пятичасовом телесериале "Убийство незаметного человека". Снималась в нескольких фильмах, в том числе у продюсера Стивена Спилберга и режиссера Барри Левинсона ("Молодой Шерлок Холмс").

*Нюквист* Свен (р. 1922) – шведский кинооператор. Постоянно работает с И.Бергманом. Снял фильмы "Источник" (1960), "Как в зеркале" (1961), "Причастие" (1963), "Молчание" (1963), "Не говоря уже обо всех этих женщинах" (1964), "Персона" (1966), "Час волка" (1968), "Стыд" (1968), "Страсть" (1969), "Ритуал" (1969), "Прикосновение" (1971), "Шепоты и крик" (1972), "Сцены из супружеской жизни" (1974), "Волшебная флейта" (1976), "Лицом к лицу" (1976), "Змеиное яйцо" (1977), "Осенняя соната" (1978), "Из жизни марионеток" (1980), "Фанни и Александр" (1983), "Жертвоприношение" (1986) и др.

*Юсефсон* Эрланд – шведский актер, режиссер, сценарист. Директор Королевского театра в Стокгольме. Снимался в фильмах И.Бергмана "Дождь над нашей любовью" (1946), "К радости" (1950), "У истоков жизни" (1958), "Лицо" (1958), "Час волка" (1968), "Страсть" (1969), "Шепоты и крик" (1972), "Сцены из супружеской жизни" (1974), "Лицом к лицу" (1975), "Осенняя соната" (1978), "Фанни и Александр" (1983). Снимался в фильмах других режиссеров – "По ту сторону добра и зла" (1977), "Я боюсь" (1977), "Забуть Венецию" (1979), "Дом с желтым ковром" (1983), а также в фильмах А.Тарковского "Ностальгия" (1983) и "Жертвоприношение" (1986).

*Лециловский* Михал (р. 1950) – шведский монтажер, кинорежиссер. Автор документального фильма "Режиссер Андрей Тарковский" (1988).

*Демант Эббо* (р. 1943) – западногерманский кинорежиссер, сценарист и писатель. Автор свыше 30 фильмов – "Когда мы пришли, мы плакали" (1973), "Следы диктатуры" (1975), "Сострадание умерло, Пьер Паоло Пазолини и Италия" (1977),

”Дорога в Освенцим” (1979), ”О конце одной революции” (1982), ”Поиски матери” (1984), ”Культура? Это наша душа!” (1987) и многих других. Им созданы книги ”Ханс Церер, от Шляйхера к Шпрингеру” (1971) и ”Освенцим – прямо из вагонов...” (1979).

## Содержание

От составителя . . . . .	9
Юнна Мориц. Памяти Андрея Тарковского . . . . .	11
Марина Тарковская. Начало* . . . . .	13
Наталья Баранская. Вечера одного лета* . . . . .	30
Андрей Вознесенский + . . . . .	36
Александр Гордон. Студенческие годы* . . . . .	40
Александр Мишарин. "На крови, культуре и истории..." . . . . .	55
Вадим Юсов. Слово о друге . . . . .	67
Николай Бурляев. Один из всех – за всех – противу всех!* . . . . .	77
Николай Гринько. Он не прощал фальши* . . . . .	99
Алексей Солоницын. Кино как волшебство . . . . .	109
Юрий Назаров. Мне дорог Тарковский-реалист* . . . . .	123
Донатас Банионис. Приобщение к неведомому* . . . . .	131
Наталья Бондарчук. Встречи на "Солярисе"* . . . . .	140
Михаил Ромадин. Кино и живопись* . . . . .	163
Ролан Быков. Философ кинематографа* . . . . .	169
Вильгот Шёман. Дважды Москва. <i>Перевод В.Ефремовой*</i> . . . . .	177
Маргарита Терехова. С Андреем Тарковским* . . . . .	199
Эдуард Артемьев. Он был и навсегда останется для меня творцом... <i>Записала Т.Егорова*</i> . . . . .	211
Андрей Михалков-Кончаловский. Мне снится Андрей. <i>Записал А. Липков</i> . . . . .	224
Кшиштоф Занусси. Путешествие в Долину Гигантов. <i>Записал М. Черненко</i> . . . . .	238
Олег Янковский. Тарковский – истинно русский художник . . . . .	246
Аркадий Стругацкий. Каким я его знал . . . . .	252
Людмила Фейгина. Пять фильмов с Тарковским* . . . . .	260
Шавкат Абдусаламов. Обратные связи* . . . . .	268
Лейла Александер. Тайны и таинства Андрея Тарковского* . . . . .	302
Говорят участники фильма "Жертвоприношение":	
Алан Эдваль. <i>Перевод Л. Поповой*</i> . . . . .	321
Свен Вольтер. <i>Перевод Л. Поповой*</i> . . . . .	322
Сьюзан Флитвуд. <i>Перевод Л. Поповой*</i> . . . . .	324
Свен Нюквист. <i>Перевод Л. Поповой*</i> . . . . .	325

Эрланд Юсефсон. Он, как никто, был верен своему призванию. <i>Перевод Л. Поповой*</i> . . . . .	327
Михал Лещиловский. Один год с Андреем . . . . .	333
Эббо Демант. В поисках утраченного времени. <i>Перевод В. Агронова*</i> . . . . .	342
Справки об авторах сборника . . . . .	389

В книге использованы архивные фотографии

РЕДАКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ  
И ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ

**О Тарковском**

Редактор Дзюбенко Г. И.

Художник Черниевский В. Я.

Художественный редактор Денисов Ф. Б.

Технический редактор Юханова М. Г.

Корректор Ожерельева Н. В.

ИБ № 18005

Сдано в набор 28.02.89. Подписано в печать с РОМ 26.07.89. Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная № 1. Гарнитура Пресс Роман. Печать офсетная. Условн. печ. л. 21,0. Усл. кр.-отт. 42,40. Уч.-изд. л. 20,19. Тираж 100000 экз. Заказ № 401. Цена 1 р. 40 к. Изд. № 46371.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство "Прогресс" Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 119847, ГСП, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано на Можайском полиграфкомбинате В/О "Совэкспорткнига" Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Можайск, 143200, ул. Мира, 93.



## ИЗДАТЕЛЬСТВО "ПРОГРЕСС"

### Выходит в свет

ОРУЭЛЛ Дж. 1984 и эссе разных лет: Сборник: Пер. с англ. — (Зарубежная художественная публицистика и документальная проза).

Английский писатель Джордж Оруэлл (1903 — 1950) вошел в историю литературы XX в. прежде всего как автор двух романов-антиутопий — "Звероферма" (1945) и "1984" (1949). В настоящий сборник вошел роман "1984", впервые издающийся на русском языке, пронизанный неприятием античеловеческой тоталитарной системы, ставшей реальностью в Европе 30—40-х гг. Впервые печатаются также эссе, статьи и письма, затрагивающие широкий круг тем и проблем и отражающие богатый жизненный опыт писателя-антифашиста.

Рекомендуется широкому кругу читателей.

