



Лейла
Александр-Гарретт

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ:

СОБИРАТЕЛЬ
СНОВ

АСТРЕЛЬ

Лейла
Александр -Гарретт

АНДРЕЙ
ТАРКОВСКИЙ:
СОБИРАТЕЛЬ
СНОВ

АСТ
АСТРЕЛЬ
Москва

УДК 791.43
ББК 85.37
А46

Художник Андрей Рыбаков (оформление внесерийного переплета)

Художественная редакция АСТ (переплет в серии «Актерская книга»)

Макет Елена Евлахович

Александр-Гарретт, Л.

А46 Андрей Тарковский: собиратель снов / Лейла Александр-Гарретт. - М.: АСТ : Астрель, 2009. — 509, [3] с.

ISBN 978-5-17-058378-2 (АСТ) (С: вне серии)

ISBN 978-5-271-23364-7 (Астрель)

ISBN 978-5-17-058459-8 (АСТ) (С: «Актерская книга»)

ISBN 978-5-271-23361-6 (Астрель)

«Жертвоприношение» — последний шедевр Андрея Тарковского (1932-1986).

Он снимался в эмиграции и стал фильмом-завещанием, призывающим каждого человека к личной ответственности за всё, что происходит в мире.

Эта книга написана Лейлой Александр-Гарретт, переводчицей Тарковского на съемках Жертвоприношения». День за днем она вела дневник, и он лег в основу книги. Великий режиссер здесь — живой, чувствующий человек: страдающий, веселый, бесконечно добрый и подчас жесткий, терзаемый совестью и творческой неудовлетворенностью. И всегда - ищущий.

УДК 791.43

*Посвящается Лене
и Александру*

За поддержку и вдохновение в создании книги бесконечная признательность Марине Тарковской, Александру Гордону, Людмиле Петрушевской, Галине Бирчанской, Мартину Дьюхерсту, Елене Шубиной, Нине Кобиашвили, Джону Александеру; маме и, особенно, дочери Лене — за понимание, заботу и терпение.

Искренняя благодарность Андрею Тарковскому-младшему за разрешение использования отрывков из сценария «Жертвоприношения», Шведскому киноинституту и лично Анне-Лене Вибом и Ларсу-Олофу Летваллю — за предоставление фотографий со съемок фильма. Я также благодарю неизвестных мне авторов некоторых фотографий. И всех моих друзей.

СОБИРАТЕЛЬ СНОВ

**Бог сохраняет все, особенно — слова
прошения и любви, как собственный
свой голос.**

Иосиф Бродский

Мучительный, опустошающий сон снился мне: гнетущая тишина, мрачный небосклон, дымящиеся сопки... Нет воздуха — его всасывает безмолвная мгла. У подножия смердящего вулкана копошатся люди. Зачем они здесь — согнутые, испуганные, взбудораженные, озлобленные, нервно сплевывающие в черную рыхлую землю сырой табак, чего-то ждущие? Грузная, самовлюбленная дама авторитетно усаживается на складном шатком стульчике, жалобно скуля: «Ну, когда же начнем?! Когда?.. Когда...» Слезные вопли проносятся мимо, не затрагивая утомленных людей. С равнодушным любопытством они наблюдают плавное погружение дебелого тела в серую, свинцовую глину. Тело беспомощно барахтается, выкрикивает ругательства, но голос ее едва слышен — его глушит жадно чавкающая жижа. Оголенные ноги проделывают в мертвом воздухе мертвые петли. Беспомощность вызывает приступ смеха. Раздраженные лица с укоризной смотрят на меня, и я отступаю. Почему? С упоением она топчет достоинство каждого из нас, но все молчат — добровольное, молчаливое согласие. Я презираю ее черствость и тоже молчу. Начинает моросить, небо — как перевернутая вверх дном смердящая хлябь. Неизбеж-

ный грязный дождь. От сырости земля, одежда и сами люди разбухают, ежатся, словно под шквальным ветром. Издалека слышится команда снимать: десятки беспокойных глаз ищут человека, способного запустить машину сновидений в ход. Юная помощница неуверенно тербит дрожащими пальцами съехавшую на затылок синюю горнолыжную шапочку с помпоном, торопливо выгребая из брезентовой сумки стопку фотографий — пейзажи, ландшафты. Она роется в карманах — чего-то недостает; на испуганном лице появляются мутные ручейки. Я бросаюсь к ней — на нее! Кричу, чтобы скорее спрятала фотографии, а она все роется в своей бездонной брезентовой сумке и не слышит меня. Не может слышать! Опоздала... Фотографии выскользывают у нее из рук, дождь прибывает их к земле. От растерянности она начинает сердито втоптывать их в зловонное, вязкое нутро, сладострастно поглощающее долгожданную добычу. Страх ослепляет разум, оставляя на лице животный оскал инстинкта самосохранения: скорее затоптать, спрятать, чтоб не схватили за руку, как в детстве, когда нечаянно разбилась (разбила!) любимая мамина чашечка... Главное — замести следы! Кроме бесформенных осколков, свидетелей нет. Первое невинное преступление. Потом будут второе и третье, но это уже не страшно. Я пытаюсь выхватить у нее сумку, но она вырывается и бежит. Вдруг, как током, меня пронизывает — она не оставляет за собой следов! Столпившиеся вокруг нас люди отступают, я кричу ей вслед: «Ведьма!» Она оборачивается и улыбается, как те, кого почему-то называют душевнобольными, но, если не болит душа, ты не человек. Я бегу за ней и с ужасом замечаю, что и сама не оставляю следов... Сердце замирает, а мысль пульсирует все громче: этого не может быть, это мне снится, я — другая, просто идет дождь... Но это не дождь, здесь

нет воды. Я кидаюсь на землю, лихорадочно скольжу по гладко затоптанной глине. Она сочится между пальцами, липнет. Нашупываю один за другим на глазах чахнувшие снимки. Их трудно разглядеть. Их нужно отмыть. Лицо, руки, нервы - тоже. Грусть и одиночество обволакивают мир. Слезы согревают замерзшее лицо, стекают на фотографии и смывают грязь. Вот спасение - слезы! Слезы вместо дождя - тогда все будет спасено. Вокруг собирается толпа. Радостно тычу грязным пальцем на спасенные снимки. Люди возбужденно галдят, пристально глядя в меня. Я впервые вижу их глаза, и в эту минуту я их всех люблю. Плакать больше не хочется. Синяя Шапочка радостно кричит, что съемки переносятся, и люди бегут назад. Странные, все время куда-то спешащие люди... А ведь у Бога, спешить не спеши, времени не выпросишь. Думать некогда, сохранить снимки — вот единственная цель. Остаюсь одна у ядовитой лужи. Рассматриваю спасенные, никому не нужные фотографии. Предательские пейзажи. Все не то! Не то! И вдруг вместо тревожных ландшафтов выступает контур твоего лица. Я знаю, что это ты — задумчивый, настороженный, ранимый, обреченный даже в минуты счастья... Изумленный, как у птицы, взгляд... Сопки дымятся, это они пожирают звуки. Не слышно даже падающих слез. Проклятая, воющая тишина. Слезы высыхают, но надо плакать. Надо идти, а я задыхаюсь. Ты смотришь, дышишь теплом моих слез, щуришься, и от уголков глаз во все стороны разбегаются знакомые стрелки... Как в тот июльский ливень, когда мы неслись мимо продрогших можжевельников кустов, стряхивая с них тяжелые капли. По нашим лицам хлестал дождь, а мы бежали и хохотали. Ты держал мою мокрую руку и перекрикивал шум, льющийся с небес:

Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого
Ты далека,
И все твое — от неизбежного.

Ветер жизни, несущий радость и страдания, проносился над нами, оставляя нас бездыханными: «Твоя рука в моей руке — какое счастье...»

ВСТРЕЧИ

...я увидел, как в зеркале, мир и себя,
И другое, другое, другое.

Владимир Набоков

В прошлом я была птичкой, — безапелляционно заявила моя семилетняя дочь. — Ты была совой, а я совушкой». — «А что такое прошлое?» — «Прошлое, — смутилась она от непонимания простых истин, — это как мешок с подарками у Деда Мороза. В нем всего много, а мешок большой-большой, и чем больше берешь, тем больше остается...»

Когда вышла картина «Иваново детство», мне было примерно столько же. Судя по взволнованным вздохам взрослых, понятно было, что фильм не для детей, а мне почему-то казалось, что это сказка про некоего Иванушку и его волшебное детство, в котором обитали злые драконы, полоненные царевны и их спасители. Как и моя дочь, в этом возрасте я еще верила в Деда Мороза. В школе, как полагается, нам время от времени устраивали коллективные культурные мероприятия. Весь педагогический состав активно боролся с нашим невежеством и всеобщей любовью к «фантомасам», «фанфан-тюльпанам» и прочим декольтированным зарубеж-

ным «лоллобриджидам». В противовес «западной дребедени» нам решили показать отечественную патристическую картину с целью обсудить ее на последующих уроках истории. Ввалившись в кинозал, одуревшие от свободы школьники долго усаживались и галдели. Двочники оралы: «Ура, киношка!», трочники дружно топали ногами, а «лишние люди» — хорошисты и отличники — в задних рядах высокомерно выдавливали из себя: «Надоело про войну...» Учителя отмахивались от нас, как *от* назойливых мух; «Успокойтесь, оболтусы!» Фильмов про войну выходило много — правдивых и фальшивых; были и картины про детей на войне, с подчеркнутой снисходительностью и сентиментальностью, качествами чуждыми и непонятными детям.

В зале погас свет. В темноте закуковала кукушка, на экране появилось лицо мальчика, ослепленное ярким солнечным светом; оно смотрело *на* нас через *сотканые* лучи паутины, словно прислушивалось к таинственным звукам леса. Высунулась мордочка козы, пролетела бабочка над цветущим благоухающим полем; подобно ей, мальчик воспарил над землей, касаясь веток деревьев и кустов, мимо оврага, колодца, над белой пыльной дорогой, по которой шла его мама в светлом сарафане и несла в руках тяжелое ведро. Мальчик наклонился и прямо из ведра хлебнул студеной воды, ему не терпелось поскорее рассказать маме про кукушку, про подземные корни, про бабочку, целующуюся с цветками, про все, что окружает и *волнует* его, про все, что он любит, чем живет. Мама его понимает, с ней можно всем поделиться. Лето будет длиться долго-долго, и мамина теплая улыбка будет с ним всегда. Простое беззаботное детское счастье... и вдруг — внезапный выстрел! Крик: «Мама!..» Смерть... По серым полям, в черном дыму войны бредет обездоленный мальчик с недетскими гла-

зами, прячется в разрушенных домах, крадется мимо заброшенной мельницы, хоронится в мертвой воде. Детская радость жизни подменена ненавистью и мстостью, противоестественностью существования. Чувство беды, парализующего страха, беспомощности выразить словами невозможно. Ведь сказать — *значит* найти определение, постигнуть чудовищную жестокость, абсолютное зло войны, которое обрекло ребенка на страдание и гибель.

Ожидаемого бурного обсуждения фильма на уроке истории не последовало, его заменила одна фраза: «Ненавижу фашистов!»

Потрясение от первой картины Тарковского осталось навсегда — с меня будто содрали кожу. По ночам перед глазами возникали жуткие сцены, воображение дорисовывало то, чего не было на экране: в углу холодной камеры, как затравленный зверек, сидел Иван, слышались скрип покачивающихся крюков, лязг ключей, грохот отворяемых дверей и глаза мальчика, увидевшего своих палачей. Мне не давали покоя мысли: почему в последнюю минуту не ворвались наши солдаты и не спасли Ивана, почему из-за безумства и жестокости взрослых гибнут дети? Почему режиссер не защитил его? Как чеховский Ванька, я садилась писать письмо «на деревню "Мосфильм"» создателю картины с просьбой изменить судьбу мальчика, хоть я и понимала, что в общей многомиллионной чудовищной трагедии войны жертва Ивана не единичный случай. Постепенно чувство отчаяния сменилось уверенностью в его спасении. Откуда взялась вера в существование иного, справедливого мира, в котором Ивану и всем другим убиенным детям воздастся за их земные страдания, не знаю — выросла я в обыкновенной советской атеистической семье, где о Боге либо умалчивалось, либо упоминалось в негатив-

ном контексте. Библии дома не было, хотя бабушки праздновали Рождество и на Пасху освящали куличи, но спорить с мнением своих отпрысков о том, что Бог есть миф нецивилизованных древних народов, не смели и в лишние разговоры не вступали. Однако оба поколения сошлись на мысли, что «Иваново детство» неблагоприятно влияет на психику детей.

«Какая грустная и несчастная мысль! — писал Достоевский. — От детей ничего не надо утаивать под предлогом, что они маленькие и что им рано знать». Могла ли я тогда представить, что буду идти с создателем «Иванова детства» по замерзшему стокгольмскому Зверинскому парку и признаваться в своих наивных неотправленных письмах с мольбой воскресить Ивана, а он будет, внимательно на меня поглядывая, корить меня за нерешительность.

В Питере на Васильевском острове был замечательный кинотеатр — Дворец культуры имени Кирова. Во время дневных сеансов там крутили трофейные фильмы про вампиров, мумий и несчастную любовь. Вместе с вампирами и мумиями там обитали подпольная богема и чрезвычайно модные тогда оккультисты, буддисты, ясновидящие. Я жила неподалеку от гостиницы «Прибалтийская» и часто посещала ДК с друзьями из Академии художеств. Мы давно уже восхищались «Андреем Рублевым», бредили «Солярисом», носили зашнурованные платья и тяжелые вязаные шали, как у неземной Хари. В отношениях между двумя полами присутствовала возвышенная обреченность, как у героев картины. Имя Тарковского окружал ореол таинственности, каждому хотелось, хотя бы косвенно, приобщиться к его творчеству, его мировоззрению. Парапсихологи уверяли, что вдохновение режиссер черпал из «астрала»; теософы —

что непосредственно от мадам Блаватской, рериховцы были убеждены, что Тарковскому покровительствует Шамбала; живописцы кричали, что, не будь Леонардо да Винчи, Босха, Брейгеля, да и Пауля Клее, вообще бы не существовало никакого Тарковского! Ну а литераторам давно все было ясно: Достоевский, Толстой, Булгаков — вот те вершины, к которым стремится каждый уважающий себя человек искусства, недаром же Тарковский собирается поставить «Идиота» и «Мастера и Маргариту».

В споры о «явлении Тарковского» включались физики и лирики, психологи и парапсихологи. Кого-то фильмы вдохновляли, спасали душу и тело, в ком-то вызвали негодование. Называлось это просто — мы не понимаем Тарковского и по праву большинства выносим вердикт, что фильмы плохие, а сам режиссер в творческом кризисе. Не понимаем — значит, плохо, не понимаем — значит, имеем право травить. Привычный советский расклад, главное, убедительный.

Летом семьдесят пятого по Питеру прокатилась молва, что в кинотеатре «Гигант» будет показана последняя сенсация — фильм Тарковского «Зеркало». Мгновенно перед кинотеатром растянулась длинная очередь. У приверженцев меньшинства было одно заветное желание - поскорее остаться один на один с фильмом, когда остановится время и ты перенесешься в мир, отличный от того, в котором однообразно протекает твоя жизнь, где ты ощутишь, что сущность твоя лучше, чище, значительней и глубже. Откровение, что есть человек, чувствующий, думающий, как ты, вселяло надежду, окрыляло, призывало к жизни без боязни, к творчеству без оглядки. Каждая картина Тарковского — это не пассивное созерцание, а действенное сопереживание, ощущение себя в пространстве мировой культуры. Тарковский,

словно по волшебству, вызывал «любое из столетий» и создавал свой собственный мир.

Несмотря на относительную свободу советских времен, как часто приходилось осторожничать, недоговаривать, замалчивать. Полуправда, паллиативный образ существования преподносились как нормальное, непреложное состояние социалистического общества. И вдруг с экрана юноша-заика «громко и четко» произносит: «Я могу говорить!» Эта фраза воспринималась как целительная инъекция, дарующая душе веру в себя. Она — укор всему нашему заикающемуся поколению.

После картины я возвращалась домой в лихорадочной эйфории с другом из Академии художеств. В пустом вагоне метро мы захлеб пересказывали друг другу эпизоды из «Зеркала». Очарование от только что просмотренного фильма не проходило и не пройдет никогда. Напротив, возникла потребность смотреть его еще и еще, как хорошую книгу, которую хочется перечитывать, каждый раз находя в ней что-то новое. Неожиданно у меня вырвалось: «Мне кажется, я давно знаю Тарковского и непременно встречу его!» На что мой спутник не без иронии предложил: «А ты пошли свою мысль в космос, может, он и ответит». И тут же добавил: «Впрочем, говорят, Тарковский никого к себе не подпускает, особенно женщин...»

Об этой странной фразе через десять лет я тоже расскажу Тарковскому. «Что ж, значит, космос ответил...» — улыбнулся он. Как гласит восточная мудрость, посеешь мысль — пожнешь чувства, посеешь чувство — пожнешь слово, посеешь слово — пожнешь поступок, посеешь поступок — пожнешь судьбу.

После съемок «Жертвоприношения» я переехала в Англию. В лондонском соборе Успения Божьей Матери

и Всех Святых мне посчастливилось встретиться с митрополитом Антонием Сурожским. В одном из интервью Тарковский говорил, что важнейшим событием, которое его глубоко поразило, была встреча в Лондоне с владыкой Антонием Блюмом. Долгие годы, по четвергам, я посещала лекции митрополита Антония, вернее, его беседы. Однажды меня попросили договориться о встрече с ним, но в последнюю минуту просьбу отменили. «Но ведь в церкви его будет ждать владыка!» — подумала я и помчалась в церковь. Владыка Антоний сам открыл боковую дверь и, выслушав меня, радушно сказал: «Так давайте с вами поговорим, у меня есть час свободного времени». В церкви было полутемно. Мы сели на скамью, стоящую вдоль стены, и он стал расспрашивать меня о жизни в Лондоне, чем занимаюсь, чем живу. Заметив, что я волнуюсь, он живо принялся рассказывать о своем детстве, как, приехав из Персии в Париж — лет шести, он впервые увидел автобус и очень испугался. Он схватил бабушку за руку и изо всех сил закричал: «Осторожно! Самопер! Он нас задавит!» Напряжение тут же исчезло. Владыка Антоний заразительно смеялся, и я, как ни старалась, не смогла удержаться, живо представив себе эту картину. Легко, одним словом владыка снимал с человека напряжение, скованность, неуверенность в себе. Он внушал людям ощущение своей неповторимости, значимости — на это способны только самые чистые, одухотворенные личности.

Андрей Тарковский приходил к владыке Антонию на исповедь. «Поначалу он испытывал какую-то неловкость, даже порывался уйти, но потом привык ко мне», — с улыбкой сказал владыка. Они сидели на том самом месте, что и мы. «Он человек сложный, запутавшийся», — говорил митрополит Антоний. Как многие люди искусства — ищущий, мечущийся, неудовлетворенный

собой. Ему хотелось изменить свою жизнь, ему казалось, что *он* живет не *так, как жаждет его душа*. Я спросила, что интересовало Тарковского. Как оказалось — тайна созерцательного молчания, животворная сила молитвы. Чтобы услышать молитву, нужно внутренне замолчать, «залезть себе под кожу». Нужно научиться вслушиваться, а не просто вчитываться в слова, так как за красотой и гармонией слова лежит необъятная глубина, ведь Словом Божиим из небытия сотворен мир. Слова Божий и есть молитва. Они имеют творческую силу. Мир наш не только сотворен, но и держится Словом Божиим, а потому печать Божественной красоты и смысла неотъемлема от него. Владыка Антоний вспомнил, что еще Андрей интересовался Апокалипсисом.

Час, так щедро и незаслуженно выделенный мне, истекал. У меня с собой была книга митрополита «О встрече» — записи его бесед, на прощание он мне ее надписал.

Любопытная деталь — когда я говорила с владыкой, мне показалось, что он прекрасно знаком с творчеством Тарковского, но недавно я узнала от отца Джона, что владыка никогда не ходил в «кинематограф» и ни одного фильма Тарковского не видел!

ВСТРЕЧА ПЕРВАЯ ***Москва, ноябрь 1981***

В Москву из Питера я приехала нелегально в канун ноябрьских праздников. Первопрестольная во все времена заражала своей стремительностью, сумасшедшим ритмом и деловитостью. С утра музеи — Пушкинский, Восточных культур, Третьяковка. Затем встречи с друзьями, вечером — театр, и только за полночь начинались

оседлая жизнь в чьей-нибудь гостеприимной кухне и разговоры до утра — нормальная столичная жизнь. В английских гостиных мне не раз приходилось слышать: «О чем можно говорить до утра?» «О чем нельзя говорить до утра?» — вот в чем вопрос для русских. Англичанам понятно, когда влюбленные воркуют до утра, но чтобы просто так... А у нас сушая безделица вызывает разговоры о смысле жизни, и наоборот, глубокомысленные размышления завершаются рискованным анекдотом. Для нас общение и есть своего рода объяснение в любви. Русскому человеку трудно жить одному, в силу того что в России холодно, а вместе теплей, веселей и безопасней. Один знакомый англичанин сказал, что, когда долго не бывает в России, покрывается плесенью от бездушия и равнодушия. Россия — некий генератор, куда ездят заряжаться.

Звонок Тарковскому я откладывала на последний день. Мой друг из Академии художеств скептически предрекал: «Я же тебе говорил, Тарковский ни с кем не идет на контакт, особенно с женщинами... Он избирательно... Скажет, что болен... К нему же все клеятся...» Оказаться в роли «клеящейся» мне решительно не хотелось, и тогда я загадала, что если сейчас он не ответит, больше звонить я не буду. После двух-трех сигналов я услышала сдавленный, слегка покашливающий мужской голос. Древние говорят: «Случай есть Божественное провидение». Сейчас невозможно представить, как бы сложилась моя жизнь, если бы его не оказалось дома...

Часто, особенно здесь, на Западе, я ловлю себя на мысли, что имя Тарковского — ключ к внутреннему миру Другого человека. Поразительный феномен! Безошибочный!

Представившись, я передала поклон от своего учителя киноведения Орьяна Рот-Линдберга и благодарность от его студентов за выступление в Шведском киноинституте. В апреле 1981 года Тарковский был приглашен в Стокгольм на премьеру «Сталкера», где познакомился с Орьяном — человеком редкой эрудиции, обаяния, щедрости и добропорядочности. Общение с ним стало некой отдушиной для Тарковского во время съемок «Жертвоприношения». В те редкие моменты, когда у нас выпадало свободное время, Андрей просил узнать, можем ли мы навесить его в Упсале: «Что-то я соскучился по твоему Орьяну...»

Внимательно выслушав меня, Тарковский сказал, что с удовольствием бы встретился со мной, но, к сожалению, неважно себя чувствует... Рядом я услышала сочувственный вздох друга — тебя, мол, предупреждали. Я пожелала Тарковскому скорейшего выздоровления и хотела повесить трубку, но в то же мгновение услышала: «Впрочем, вы сегодня вечером свободны?» Вечером я собиралась пойти в гости к московскому кузену — лепидоптерологу посмотреть на его коллекцию бабочек, о чем и сообщила ему. «Отказывать Тарковскому?!» — постучал по виску указательным пальцем мой друг. Этот жест мгновенно отрезвил меня. «Вы знаете ресторан "Пекин"?» — спросил он. «Нет, но найду». — «Это рядом с памятником Маяковскому. Я там буду ждать вас в семь...» Внезапная мысль, что я никогда не видела Тарковского и могу не узнать его в московской толкотне, заставила спросить: «А как мы узнаем друг друга?» «Не волнуйтесь, я вас узнаю», — пообещал он, и мы распрощались до вечера. Время тянулось бесконечно долго, никуда не хотелось идти, предвкушение чего-то важного отодвигало все на второй план, радость сменялась унынием, эйфория — страхом,

что я опоздаю или заблужусь. Попытка друга вытащить меня к кому-нибудь «интересненькому» - к Рериху в Музей восточных культур, или к кому-то,двигающему магнитную стрелку, или к Джуне — не увенчалась успехом. Друг предлагал мне «подкинуть Тарковскому сюжет для нового фильма о психотронном оружии», но я наотрез отказалась что-либо «подкидывать». На площади Маяковского я распрощалась со своим спутником: он отправился в гости к Джуне, а я — на встречу с Тарковским.

Московский ноябрь - дело препаршивое, особенно когда по рассеянности забываешь перчатки, да и вообще одет не по сезону. Тарковский опаздывал. Холод пронизывал до костей, а войти в «Пекин» погреться в вестибюле значило бы столкнуться со швейцаром — при-спешником советской милиции, а он мог потребовать документы. Оставалось одно - фланировать от поэта революции к столице Китая и мерзнуть, вопрошающе заглядывая в лица прохожих. Вместительная золотистого цвета сумка выдавала во мне интуриста, и ко мне то и дело подходили фарцовщики или грузины в кепках блин-ном с назойливыми вопросами: «Change?!» и «Девуш-ка, можно с вами познакомиться?..» Но я ждала чело-века, который должен был меня узнать. В мыслях вер-телось: «А вдруг он действительно болен и не придет?» Сомнения улетучились, когда я увидела легкую фигуру человека, тоже не по сезону одетого, в куртке и джин-сах, направляющегося в мою сторону. Он резко выде-лялся из толпы стремительностью, походкой. Осязаемо чувствовалась его неприязнь к толпе, он как будто пря-тался от посторонних взглядов за прядью черных волос, падающей на лицо, Тарковский не смотрел по сторонам, но явно шел ко мне. «Простите, я опоздал...» — сказал он и, едва заметно улыбнувшись, отбросил, словно мае-

ку с глаз, непослушную прядь. Я протянула руку первой. «У вас всегда такие холодные руки? — спросил он и сам ответил: — Это хорошо, значит, сердце горячее». Беря у меня сумку, он шутливо заметил: «У вас всегда такие тяжелые сумки?» «Нет, только в России», — также шутливо ответила я. «Пойдемте, здесь есть одно место, согреетесь». «Какой он колючий и чудесный!» — подумала я. Мы подошли к Дому кино. Оставив верхнюю одежду в гардеробе, поднялись наверх в ресторан. При входе нас бесцеремонно остановил швейцар и потребовал у Тарковского удостоверение. «Пора бы узнавать своих режиссеров», — холодно бросил ему Андрей, брезгливо отстраняя преграду. Видно было, как неприятна ему эта сцена. В Стокгольме в Доме кино, где снимался интервьюер «Жертвоприношения» и где его любезно и ненавязчиво приветствовали, он не раз вспоминал: «Помнишь, как меня в Москве в Доме кино в ресторан не впускали?»

В огромном, ярко освещенном зале за столиками сидело довольно много людей. Тарковский кого-то сдержанно приветствовал, кому-то небрежно кивнул, мимо чьих-то обращенных в его сторону взоров прошел мимо. И здесь, среди своих коллег, он разительно выделялся, был чужаком. Его внешняя холодность служила некой защитой, казалось, что, занимая оборонительную позицию, он пытается противостоять заземленности окружающих. Некоторые, не скрывая любопытства, разглядывали нас и перешептывались. Тарковский заказал бутылку красного вина и что-то из закусок. Я отказалась отужинать с ним, мне еще предстояла поездка к кузену, где меня ждали домашние угощения, соленья-варенья. Разговор не клеился, Андрей обиделся, что я не составлю ему компанию и не выпью «даже шампанского!». Помолчав, он сказал, что представлял меня совсем дру-

гой — с темными волосами. «Это из-за голоса, мне не раз об этом говорили». Андрей поморщился — сравнение с другими неприятно задело его. Странно, но голос порой способен передать, выдать наше душевное и физическое состояние. Можно более или менее описать внешность человека, но не голос — как отпечатки пальцев, он уникален и неповторим. У Тарковского в речи был небольшой дефект, он не выговаривал букву «л», но разве это дает представление о неподражаемых интонациях, тембре, манере говорить, о неожиданных паузах, когда он будто замирал, прислушиваясь к внутреннему голосу.

Кроме фильмов, у меня сохранились аудиопленки с записью выступлений Тарковского. Когда хочется побыть с ним наедине, я отправляюсь в близлежащий парк Примроз-хилл — в XVI веке здесь были охотничьи владения Генриха VIII, — брожу по тропинкам и слушаю их. Герцен писал: «Я жил в одном из лондонских захолустий, близ Примроз-Гиля, отделенный от всего мира далью, туманом и своей волей». С тех пор «захолустье» преобразилось, но по-прежнему можно сказать вслед за Герценом, что «месяцы проходили, и ни одного слова о том, о чем хотелось поговорить». На холме, некогда покрытом желтыми целебными цветами примулы, от которых осталось одно название, фантаст Герберт Уэллс приземлил своих марсиан. Здесь, согласно легенде, захоронена первая английская королева Бодика, или Бодисея. Сюда в дни осеннего и весеннего равноденствия съезжаются со всей страны друиды.

Когда слышишь живой, энергичный, чуть насмешливый голос Андрея, забываешь о времени, о смерти и с благодарностью вспоминаешь слова Сент-Экзюпери: «Наши близкие не умирают, они просто становятся невидимыми».

Рассматривая меня, Андрей спросил, свои ли у меня вьющиеся волосы. Пришлось раскрывать тайну, что на ночь, как узбечка, я заплетаю косички. «Хороша, белокурая узбечка!» — усмехнулся он, и из уголков глаз его в разные стороны разбежались стрелки. Постепенно он привыкал к моему «непьющему» присутствию и стал спрашивать о Швеции. Несколько раз к нашему столику подходили его знакомые, и всякий раз он представлял меня как свою давнишнюю шведскую подругу. «Ох, как они тебя изучают!» — демонстративно целуя мне руку, говорил он.

В Швеции Андрей несколько раз представлял меня как свою жену, чем страшно злил меня. «Yes, she is my wife», — говорил он на чистом английском обступившим нас журналистам. Я тут же бросалась опровергать его заявление. «Тебе что, жалко?» — ему хотелось похулиганить, хотя подобное высказывание могло обернуться злорадной сплетней в прессе. С первых же дней работы над «Жертвоприношением» французские газетчики окрестили меня «белокурой тенью Тарковского». «А что тебе не нравится? Во всяком случае — поэтично», — дразнил меня Андрей, добавляя, что придумать это могли только французы. Но, как говорил Фонвизин, «рассудка француз не имеет, да и иметь его почел бы за величайшее для себя несчастье». Однажды он сказал, что в «Ностальгии» он придумал переводчицу, а в «Жертвоприношении» она материализовалась, что тут же подхватили журналисты. Пятен на «белокурой тени» мне иметь не хотелось, моя личная жизнь была и без того запутанной — вся я была «в сердечной смуте».

Время шло, мне нужно было уходить, но мысль, что я, возможно, никогда больше не увижу Тарковского, не давала сдвинуться с места. Андрей говорил о трудностях

с фильмом в Италии, ему со дня на день откладывали выдачу визы и не разрешали взять с собой сына. «У нас проблем как грибов после дождя, - сказал он, и в голосе его чувствовались горечь, обида. — Они все сомневаются в моей благонадежности. Досомневаются!» Досомневались! Десятого июля 1984 года на международной пресс-конференции в Милане Тарковский заявил о невозвращении на родину. Последней каплей в принятии рокового решения остаться за границей была заниженная оценка «Ностальгии» Сергеем Бондарчуком — членом жюри на 36-м Международном Каннском кинофестивале. Этой распространенной версии придерживался и Тарковский. В действительности же на этот шаг его толкнули все те, кто в течение долгих лет лишал его возможности права выбора жить и работать там, где он хотел. Высокопоставленные чиновники, те, кто фактически принимал участие в планомерной и осознанной травле режиссера, теперь отрещиваются от содеянного, публично заявляя о своем доброжелательном отношении к Тарковскому. Эти люди идут на откровенную, бесстыдную ложь, не страшась ни суда совести, ни суда потомков.

В апреле 1981 года, находясь в Швеции, Тарковский пытался остаться на Западе. В Стокгольм он прилетел 11 апреля и вернулся в Москву 21-го. В то время я училась в Стокгольмском университете на курсе киноведения, но Тарковского тогда не встретила, уезжала в Англию. О том, что готовился его побег, я узнала по приезду в Швецию. Ни для кого не было секретом, что советский режиссер находился под постоянным надзором представителей власти. Тогда сия миссия была возложена на директора «Совэкспортфильма» Александра Титкина. Но бдительность товарища Титкина остав-

ляла желать лучшего — Тарковский исчезал из-под его опеки и встречался со своими шведскими коллегами без присутствия надзирателя. В Стокгольме Андрею очень помогала переводчица София Сёдерхольм, она добилась для него приглашения в Швецию, обратившись к Бергману и другим деятелям культуры, но главное — она была ему близким по духу человеком. Эта мудрая — недаром София! — красивая, мужественная женщина в конце войны бежала из оккупированной Латвии. Беременная, с малолетним сыном на руках, она пряталась на обочинах дорог под трупами, когда немцы обстреливали с земли, а русские бомбили с неба. Она укрывалась в заброшенных сараях, в монастырях вместе с прокляженными. Была в непрерывном страхе, что ребенок заплачет и выдаст их. Я много раз просила Софию написать о том жестоком времени и о ее невероятном спасении. «Детка, это слишком страшно, — говорила она. — Надо жить настоящим». София познакомилась с Тарковским в Москве, она привозила ему запрещенные книги, лекарства, одежду. Жена Тарковского называла Софию спасительницей.

В 1998 году во Франции, в издательстве «Калманн-Леви», вышла книга «Андрей Тарковский». На 101-й странице фотография застолья, где перечислены имена гостей — Шишлина, Наумова, а вот имени Софии Сёдерхольм, друга и «спасительницы» семьи, сидящей рядом с Андреем, нет. Авторство книги принадлежит Ларисе Тарковской. София рассказывала, как после шумных застолий с жареными поросятами и громадными бутылками водки Андрей запирался с ней в своем кабинете, где они подолгу беседовали. Архитектор по образованию, в конце шестидесятых в Индии София прошла посвящение у Махариши - учителя религиозного мистического учения познания мира при помощи трансцен-

дентальной медитации, сокращенно ТМ. В Стокгольме Андрей посещал Центр медитации, встречался с учениками Софии, сам он прошел посвящение в Италии и медитировал регулярно.

София Сёдерхольм ушла из жизни в декабре 1998 года, оставив в сердцах многих людей светлую, добрую память.

Официально приглашение Тарковского в Швецию исходило от влиятельного политического деятеля Пера Альмарка - бывшего лидера Народной партии. Круг друзей Андрея четко разделился на два лагеря: одни обещали ему золотые горы, как только он попросит политического убежища, другие, мыслящие трезво, всячески пытались воспрепятствовать этому решению. Они понимали, что, пойдя он на такой необратимый и, с точки зрения советских властей, преступный шаг, отношения Швеции с супердержавой могли крайне обостриться. Шведы Россию не боятся, но после Петра I на рожон без надобности не лезут. В этот сложный период Андрей познакомился с величайшим оператором нашего времени — Свенном Нюквистом, а через несколько лет эти два титана кинематографии будут работать вместе над «Жертвоприношением».

Дабы убедиться в правдивости разгоревшихся страстей вокруг замышлявшегося побега Тарковского, я обратилась к Перу Альмарку с вопросом, соответствует ли действительности информация о том, что Тарковский хотел попросить политического убежища в Швеции. На это мой собеседник незамедлительно ответил: «Да, ситуация сложилась экстраординарная! Сначала вопрос шел о продлении визы, но потом, чтобы остаться. Это желание Тарковского перебежать было очень сильным!» Два дня Андрей скрывался на летней даче Пера Альмарка — метался, думал, советовался. «Для

маскировки он даже собирался сбрить усы!» — оживленно рассказывал Пер Альмарк. Ему едва удалось отговорить Андрея. Тот факт, что советское посольство отказало ему в продлении визы, усугубил ситуацию, вызвав у него протест и отчаяние. Но прежде всего это унизило Тарковского.

Шведские друзья сочувствовали ему и тем трудностям, которые обрушились на режиссера во время съемок «Сталкера», когда пришлось переснять почти весь натурный материал. Они готовы были помочь ему с работой, с обустройством жизни, в случае если он не вернется в Советский Союз. Желание Тарковского жить и работать в нормальных условиях, без цензуры, без препон, чинимых руководством Госкино, казалось естественным. Однако они понимали серьезность положения, ведь, прими он тогда это решение, последствия могли быть катастрофическими. (Он пойдет на этот шаг тремя годами позже — не в Стокгольме, а в Милане.)

Пер Альмарк сказал, что в сейфе у него хранятся записи событий того периода, в них детально описан несостоявшийся побег Тарковского. На мою просьбу опубликовать этот интереснейший для исследователей творчества Тарковского материал Пер Альмарк сослался на занятость: «Все руки не доходят». Хочется верить, что в скором времени его записи перекочают из сейфа в книгу или статью, ведь Альмарк не только политический деятель, но еще и блестящий журналист и мыслитель.

Тогда же я позвонила известному шведскому режиссеру Челю Греде. Вспоминая тот период, он сказал: «Андрей был совершенно измучен». Вместе они провели в Сормланде, что на юге Швеции, бессонную ночь в беседах на тему экзистенциализма и безвыходного положения Андрея. Челю Греде казалось, что Андрей беспрес-

танно прощупывал ситуацию, жадно вслушивался в мнения окружающих, принимая сторону то одних, то других. Он был в отчаянии, через друзей он обращался к ясно-видящим, желая услышать подтверждение своему решению. Он попросил Софию спрятать его, чтобы он стал недосягаем для сотрудников советского посольства. София привезла его в Мариалунд — женский католический монастырь, расположенный неподалеку от Стокгольма. Дорога туда была известна немногим. Несколько раз я ездила в этот монастырь на курсы медитации, проводимые Софией. Далеко не молодые, но бодрые сестры помнили внезапный ночной визит изысканного, обходительного господина, который провел с ними много часов в беседе о Боге.

В дневниках Андрея прослеживается тот же мотив метаний и нерешительности. Он пишет, что обо всем рассказал шведским друзьям, они ему обещают помочь с жильем, кто-то советует осуществить план, кто-то предостерегает. Он очень боится, но жена из Москвы настаивает. Андрей пишет о панике, начавшейся среди московских начальников.

Мое внимание в дневнике привлекла фраза о четырех планетах в Овне, о которых поведала ему София — замечательный астролог. Я открыла эфемериды и действительно обнаружила четыре планеты в знаке Овна — Солнце, Меркурий, Венеру и Марс. Окружение столь великолепной свиты сулило удачу, тем более что по гороскопу Андрей Овен, но, пробежав глазами дальше, обнаружила весьма неблагоприятные аспекты. София умолчала, что Солнце и Марс находились в оппозиции к Плутону. Эту самую отдаленную планету Солнечной системы астрологи называют кармической. «Карма» в переводе с санскрита означает «дело, действие, жребий» и является неким нравственным воздаянием за свершив-

шеся. Солнце в оппозиции к Плутону можно описать следующим образом: форс-мажорная ситуация, человек в ней является мучеником собственной идеи, само провидение мешает ему в осуществлении задуманного. В случае оппозиции Марса к Плутону человека может постичь неудача, она обусловлена тяжелым испытанием. Это время крайнего напряжения, раздражения, душевных срывов, страха, чувства несостоятельности, особенно неблагоприятное для людей, страдающих сердечными заболеваниями. Вероятно, поэтому София и не сказала Андрею всей правды. Лучшей защитой от угнетающего влияния Плутона является несопротивление внешним факторам. Действовать иначе — все равно что играть в шахматы с величайшим гроссмейстером, заведомо зная, что выиграть невозможно. Но Андрей всю жизнь боролся с ветряными мельницами — реальными и вымышленными. По прибытии в Москву он напишет в дневнике о своем состоянии: «Я был в аду». Мысль о каре, которой могут быть подвержены его близкие, не дала ему сделать последний шаг.

Осенью 1984-го, в период подготовительной работы над фильмом «Жертвоприношение», Андрей безработно рассказывал, как чуть было не попал впросак, оставив Титкину в гостинице письмо, в котором сообщал о своей поездке с друзьями за город. Советский гражданин не имел права исчезать из поля зрения вышестоящих органов, особенно если этот человек — один из крупнейших деятелей культуры и искусства СССР. Международный скандал! Взбучка сопровождающему по политической и партийной линии, конец карьере! О том, что он собирался попросить политического убежища в Швеции, Андрей умолчал и друзей, невольно ставших причастными к его тогдашним планам, избегал. Человек не любит свидетелей своей слабости.

Как не хотелось расставаться с Тарковским, но нужно было спешить. На прощание он написал крупными латинскими буквами в моей записной книжке римский телефон и адрес своего друга Тонино Гуэрра, У которого можно будет узнать его координаты на случай, если я окажусь в Италии: «Вы же человек свободный».

С замиранием сердца я перелистываю странички старых записных книжек с адресами и телефонами тех, кого уже нет в живых, и чувство вины захлестывает меня — как много не сказано, не сделано... Так и живешь весь век с болью в сердце...

В гардеробе Андрей бережно укутывал меня в мой длинный полосатый шарф, возмущаясь моим легкомыслием: разве можно так легко одеваться, немудрено и воспаление легких схватить! Почему-то с первого же дня Андрей одарил меня отеческой заботой и своим покровительством. На улице было темно, ветрено и сыро. Андрей вызвался проводить меня до дома кузена и всучил мне в руки свои перчатки: «Потом как-нибудь отдашь...» Я наотрез отказалась и от того, и от другого. Он как-то странно посмотрел на меня и сказал: «Ты за кого меня принимаешь?» Спорить было бесполезно, я надела его перчатки, но, как только на горизонте появился автобус, поспешно их вернула. «Какая ты вредная!» — подсаживая меня на подножку, обиженно сказал Андрей. Так и повелось — он обращался ко мне на «ты», а я к нему на «вы». Я вдруг почувствовала, что по своей робости и нежеланию причинить кому-то неудобство оттолкнула Андрея, не пригласила его в приветливый дом своего кузена, а ему бы там понравилось - в окружении бесподобной красоты бабочек, собранных со всего мира. Мудрецы считают, что все, что создает мысль, как и сама мысль, является реальное-

тью. Фраза, когда-то случайно брошенная мною в вагоне метро, стала реальностью и оказала глубочайшее влияние на мою жизнь.

Перед отъездом из Москвы мы зашли с моим пи-терским другом и известным парапсихологом Эдуардом Наумовым к Джуне, лечившей весь наш дряхлеющий правительственный аппарат во главе с Брежневым. Услышав о Тарковском, она сказала: «Надо было его пригласить — это мой друг!» Во время работы над «Сталкером» Тарковский тесно общался с парапсихологами. Сцена телекинеза, когда усилием воли девочка-мутант двигает стакан с водой, была придумана вместе с Наумовым, но исполнена при помощи тонкой лески, которую осторожно тянул ассистент режиссера Евгений Цымбал. На одном из снимков, подаренных мне Наумовым, с неизменной бутылкой водки сидят Наумов, Тарковский, врач Игорь Чарковский и вычисляют на маленькой электронной машинке биоритмы — сочетание физического, интеллектуального и эмоционального потенциала человека на любой день года.

В честь очередной годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в Москве устраивался грандиозный салют. С балкона дома на Ростовской набережной, где жил мой друг из Академии художеств, мы, с бокалами советского полусладкого шампанского, кричали взрывающемуся разноцветному небу тосты с пожеланиями всего самого хорошего. Но праздники кончались, возобновлялись очереди, двоямыслие, газетная ложь. В то, что наступят времена, когда рядовому советскому человеку дозволено будет хоть ненадолго покинуть клетку и свободно ездить по миру, не верил никто. Кто-то дождался этих дней, кто-то — нет, кто-то уехал и не вернулся, кто-то умер на чужбине.

ВСТРЕЧА ВТОРАЯ

Рим, 21 мая 1982

Б начале марта 1982 года Тарковский прилетел в Италию. Эту радостную новость сообщила мне София Сёдерхольм, регулярно перезванивающаяся с Андреем, а потом и в прессе появились статьи об опальном советском режиссере и его первом фильме за рубежом. Критики иронизировали: не успел Тарковский уехать из советской тюрьмы, как тут же впал в уныние, тоску по родине — его новая картина называется «Ностальгия». Андрей не раз говорил: «Я не могу жить в России, и здесь я тоже не могу жить...» Спасала работа, в которую он погружался целиком. Четвертого апреля я поздравила Андрея с днем рождения - с пятидесятилетием, чему он чрезвычайно обрадовался и пригласил навестить его. В Рим я приехала с одним из самых близких людей — Джоном Александером. Джон — писатель, журналист, киновед, страстный почитатель Тарковского. В то время он работал в респектабельном английском издательстве «Аллен энд Юнвин», которое было заинтересовано в издании книги, написанной самим режиссером, а также в публикации его киносценариев. Издательство «Allen&Unwin» было первым, опубликовавшим все произведения оксфордского профессора Толкиена. Любопытно, что первооткрывателем Толкиена оказался десятилетний мальчик — сын издателя, согласившийся за один шиллинг $\{1/20$ фунта стерлингов) прочитать рукопись книги «Хоббит» и написать отцу отчет, стоит ли рисковать деньгами. Это произошло в 1936 году — «the rest is history» {«остальное — история»), как говорят англичане. Книга стала бестселлером, а имя писателя приобрело мировую известность. Сейчас вряд ли пай-

дется человек, не слышавший названия «Властелин колец».

Девятнадцатого мая я позвонила Тонино Гуэрра, чей телефон Андрей записал мне в Доме кино, и получила номер Тарковского. Мы договорились встретиться через день, в пятницу, 21 мая, а для уточнения времени он попросил меня перезвонить на следующий день, так как не помнил своего расписания.

На следующий день, с утра, в большой христианский праздник Вознесение Господне мы с Джоном отправились в Ватикан. Впечатление от Сикстинской капеллы, от головокружительных образов Микеланджело было ошеломляющим. После Микеланджело смотреть на что-либо другое казалось кошунством, но разве можно пройти мимо и не быть очарованным лоджиями Рафаэля — их совершенством. Ватикан — не только резиденция папы римского, это конгломерация искусства золотого века Высокого Возрождения — Чинквеченто, здесь следовало бы находиться не часами, а годами, но, как всегда, время подгоняло. Нелепыми казались дребезжащие повсюду мотоциклы, беспрестанно сигналившие машины, громко говорящие толпы людей. Итальянцы болезненно переносят тишину — они должны быть видны, слышны, замечены.

Вечером я позвонила Андрею, и мы условились встретиться завтра на одной из прекраснейших римских площадей — Пьяцца Навона, у большого фонтана Бернини, в час дня. Я сказала, что буду не одна. Обрадовавшись, он ответил, что в таком случае и он придет не один. С утра мы с Джоном зашли в книжный магазин и увидели книгу в мягком переплете, изданную в 1977 году издательством «Новая Италия», и называлась она «Андрей Тарковский». Позже на развороте книги появилась надпись; «Андрей Тарковский — Джону. Рим, 21-V-82»

с шаржированным скуластым безглазым автопортретом. Если глаза есть часть души, то душу свою Андрей не выставлял напоказ.

Андрея сопровождала невысокая, стройная, красивая, очень серьезная и волевая женщина - она напомнила мне древнеримские профили в Эрмитаже. У нее были темные, туго собранные назад густые волосы. Звали ее Донателла Бальиво. Она снимала документальный фильм о Тарковском. Первое, что бросилось в глаза, — как они похожи! Но сходство было исключительно внешним — в ней не было искрометности, непредсказуемости, задора Андрея. Он беспрестанно шутил, смеялся и явно нравился себе. Донателла молча за ним наблюдала.

«Кто хорошо видел Италию, и особенно Рим, тот никогда больше не будет совсем несчастным», — утверждал Гете. В Риме Андрей казался счастливым и влюбленным. Своей спутнице он представил меня как «la strega», что в переводе с итальянского означает «ведьма», «колдунья». На мои протесты и нежелание быть ни тем, ни другим он недоуменно спросил, а что я, собственно, имею против ведьм. Разве неизвестно мне, что существительное «ведьма» происходит от глагола «ведать», то есть «знать». И кто же я еще, как не ведьма, — изучаю астрологию, карты Таро, интересуюсь мистикой, составляю гороскопы на компьютере - самая что ни на есть современная ведьма, «ведает тайнами». Он засмеялся и добавил: «Да не волнуйся, ты - белая ведьма». Так же шутливо я поблагодарила его: «Ну, и на том спасибо». «Не дай бог тебе с черными повстречаться! - без смеха добавил он. - От них беги...»

Подобно почтальону Отто из «Жертвоприношения», Андрей коллекционировал «необъяснимые случаи». Он рассказывал, как, будучи геологом, в Сибири, однажды

ночью ему почудился голос, требовавший немедленно покинуть избушку; это продолжалось несколько раз, и в конце концов он из нее вышел. В то самое мгновение на избушку свалилось громадное дерево и раздавило ее. Таинственный голос спас ему жизнь.

«Необъяснимый случай», произошедший со мной, скорее смахивал на чью-то злую шутку, чем на загадочное происшествие. Оказывается, у меня, как у кошки, ночью светились глаза, но об этом мне поведал не таинственный голос, а пионеры из общей спальни в пионерлагере. А утром «умная» медсестра объяснила глупым пионерам, что это из-за морковки! Андрей хохотал до слез: «Я же говорил!»

Первоначально фильм «Жертвоприношение» назывался «Ведьма», идея картины возникла у него еще в Москве. Но, во-первых, в прокате уже существовали три картины с подобным названием, во-вторых, ни по-шведски (*haksa*), ни по-английски (*witch*) слова эти не передавали смысла того, что Андрей считал главным. (В действительности «*witch*» происходит из двух слогов: «*wit*» — «разум» и «*she*» — «она» и означает «*wise woman*» — «мудрая женщина».) Тарковский искал аналогию русской «ведьмы» в народных скандинавских сказках: «Неужели шведские ведьмы ничего не знают и не ведают?» — недоумевал он. «Нет, только русские ведьмы все знают», — иронизировал Эрланд Юсефсон.

Стояла жара, я подозвала официанта и хотела заказать кока-колу со льдом. «Через мой труп!» — набросился на меня Андрей, будто я собиралась выпить бокал цикуты. «Как ты можешь пить эту американскую гадость!» Презрительным жестом он отослал подошедшего официанта обратно (Андрей великолепно копировал

итальянцев). От неожиданности я не могла вымолвить ни слова. Андрей заказал всем нам чай с лимоном и со льдом - поистине животворный напиток. Теперь, когда моя дочка застаёт меня с бутылкой кока-колы, мне приходится выслушивать тот же самый упрек: «Как ты можешь пить эту американскую гадость!»

Потом Андрей потребовал, чтоб, я сняла темные очки, сказав, что не может разговаривать с человеком, особенно с женщиной, не видя глаз. «В очках ты похожа на инопланетянку». Свою спутницу он не трогал - она сидела в очках. Как часто случается с людьми, не понимающими языка, Донателла внимательно прислушивалась к нашим интонациям, пытаясь понять суть разговора и что за ним кроется. Солнце больно светило прямо мне в глаза — ослепляло, но ослепляло не только солнце, ослепляла красота окружающего. Глядя по сторонам, Андрей причмокивал от восхищения: «Какая фактура!» Пьяцца Навона — овальное, замкнутое пространство — некий оазис среди беспорядочной планировки окружающих кварталов. Терракотовые обшарпанные здания хранили следы трехсотлетней давности, церковь Сант-Аньезе — тайны исповеди. Причудливые фонтаны с обелисками — вздохи влюбленных и удаляющийся шелест кринолинов. Все казалось вечным и мимолетным одновременно. Андрей был влюблен в Италию - в ее культуру, историю, в ее непревзойденные красоты, сердечность, в ее темперамент, в отношения между людьми, в легкость бытия, в кухню, моду, в итальянскую обувь — эталон элегантности и прочности. У меня хранится фотография той встречи: мы сидим за накрахмаленной розовато-оранжевой скатертью, Андрей в голубой рубашке смотрит прямо в объектив, я с голубой авторучкой в руке (записываю его слова) смотрю на него, Донателла - на меня, а Джон через объектив аппарата

смотрит на нас. За нами освещенная площадь, барочные фасады домов, величественный фонтан, чей-то рыжий мольберт, случайные прохожие.

Джон показал Андрею книгу Джей Лейды — «Кино. История советского кино. Молодые советские кинорежиссеры». Андрей полистал ее и тут же обнаружил несколько ошибок касательно его самого и коллег из «Мосфильма». На предложение Джона написать книгу Андрей ответил, что материал у него есть, но над ним необходимо поработать, сейчас он занят «Ностальгией», а в будущем, как знать, если *останется без работы*, то сядет за книгу. Я не удержалась и спросила, будет ли он после «Ностальгии» снимать «Идиота». Он поморщился и нехотя ответил, что для этого ему нужен «идиот», а его нет. С Настасьей Филипповной все просто — только Маргарита Терехова. Ее же он видел в главной роли «Мастера и Маргариты», а Олега Янковского — Мастером. По мере того как он описывал детали той или иной сцены, глаза его загорались — еще бы, ведь речь шла о его любимых произведениях. Я обожала Настасью Филипповну, Андрей ее ненавидел. «Как может нравиться падшая женщина?» — раздраженно спрашивал он. Я упорно отстаивала Настасью Филипповну, ссылаясь на характеристику самого Достоевского, что его героиня «чрезвычайно русская женщина». «Вот именно — чрезвычайно!» — брезгливо заметил Андрей.

Время обеда кончалось. Напоследок к нам привязался какой-то чужак — он подходил к нашему столику, что-то доказывал, размахивал руками, раздражался нашим невниманием. Андрей резко встал и предложил прогуляться — он хотел показать нам с Джоном свое любимое место, «храм всех богов» Пантеон, и заодно поклониться Рафаэлю. Внешний облик Пантеона разительно

отличался от внутреннего: снаружи он выглядел мрачным, тяжеловесным, а внутри - легким, с как бы парящим куполом. Андрей сказал, что независимо от погоды, а он проверял, свет внутри всегда был мягким и рассеянным. Создавалось впечатление, что ты находишься в центре шара, в центре мира, - это оттого, что диаметр и высота храма совпадали (43,5 метра). В эскадрах стояли великолепные саркофаги итальянских королей, но мы подошли к скромной могильной плите Рафаэля в левом секторе Пантеона.

В четыре часа мы уезжали из Рима во Флоренцию, а оттуда в Цюрих на встречу с известным учителем йоги и медитации, автором многочисленных эзотерических трудов Элизабет Хейч. «Не позволяйте преходящему, суетному влиять на вас, — призывала она своих учеников. — Живите в вечности, выше времени и пространства, выше конечного. Тогда ничего не сможет повлиять на вас».

Сейчас другой век, новое тысячелетие, в мое открытое окно откуда-то доносятся звуки прелюдии и фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира», знакомые с детских экзаменов по музыке. Ослепительный майский полдень двадцатилетней давности вырисовывается перед внутренним взором столь же реально, как мелкий сентябрьский дождь за окном и баховская полифония.

ВСТРЕЧА ТРЕТЬЯ *Рим, 23 апреля 1983*

«Влюбляешься в Рим очень медленно, - писал Гоголь, - понемногу - и уж на всю жизнь». Гостиница «Рафаэль», в которой мы остановились, находилась в несколь-

ких минутах ходьбы от Пьяцца Навона. В ней когда-то проживали Байрон, Шелли, Ките, Сомерсет Моэм. Джон, со свойственной англичанам приверженностью к традициям и любви к поэтам-романтикам, тоже решил снять номер в гостинице с прошлым. По приезде я позвонила Андрею, он сообщил, что день и ночь сидит в монтажной, идут последние приготовления перед отправкой фильма на Каннский кинофестиваль. Мы договорились встретиться во время перерыва, часов в одиннадцать, на Пьяцца ди Спанья, у ворот студии, где он монтировал «Ностальгию». Андрей находился в хорошей форме — собран, подтянут. Со свойственной ему горячностью он ругал итальянцев, что у них в голове одно — «манджаре!», они ни на минуту не хотят задержаться, по звонку бегут в буфет. День стоял теплый, но не жаркий, Андрей был в голубом свитере и такого же цвета джинсах. Он совсем не походил на традиционного советского гражданина. В нем чувствовались легкость, юношеский задор, свобода. Джон спросил, о чем его фильм. «О России», — односложно ответил Андрей. «О России в Италии?» — переспросил Джон. «Все мои картины о России», — пожал плечами Андрей, словно вопрошая: «Неужели это непонятно?» Мы сидели в кафе у подножия Испанской лестницы, стремительно взбирающейся вверх к церкви Тринита-деи-Монти. По ней, наверное, каждый день ходил Гоголь, дом, где он жил, располагался неподалеку. «О России я могу писать только в Риме, только там она предстает мне вся, во всей своей громаде». Утверждение Гоголя перекликалось с настроением Тарковского. Андрей поинтересовался, где мы остановились, что за гостиница. Мы восторженно описали и заросший плющом фасад гостиницы, и романтиков, и номера с обоями а-ля ренессанс, и террасу с великолепной панорамой, и кухню, и выставленную в холле

коллекцию керамики Пикассо. Ничего не объяснив, Андрей попросил записать телефон и адрес гостиницы. Рядом с нашим столиком сидела небольшая компания, среди них женщина завораживающей красоты: грациозность, эфемерность, поющая мелодика языка придавали ей ореол таинственности - «все выше мира и страстей». Андрей не отрывал от нее глаз. «Какая красавица! Прямо с полотен прерафаэлитов!» - вырвалось у меня. Андрей тут же отвернулся от нее и холодно заметил: «Была...» За прекрасную незнакомку вступился Джон: «Красивая женщина прекрасна всегда!» Андрей снисходительно процедил: «Типичный дипломатичный ответ англичанина». На горизонте вырисовывался дворец Муссолини с летящими лошадьми. Кивнув в его сторону, Андрей сказал, что в принципе это тоже красиво, но не сравнить же его с архитектурой Ренессанса или Античности. Джон пошутил, что по его схеме получалось, что чем старше женщина, тем она красивей; Андрей возразил, что только искусство вечно и вне возрастных понятий, а человек тленен. «Типичный ответ Тарковского!» - прокомментировал Джон. Я поинтересовалась, как обстоят дела с приездом сына в Италию, и поняла, что, в общем, никак. О Донателле он уклончиво ответил, что сейчас он занят и не видит ее.

На прощание мы сфотографировались. Вскоре за Андреем на мопеде приехал его ассистент и переводчик Норман Моззато. Андрей по-мальчишески ловко запрыгнул на заднее сиденье, оглянулся, помахал нам, и через минуту мопед ворвался в шумный поток движения. Как был похож Андрей на проносившихся мимо жизнерадостных, беспечных римских юношей! Как молод и полон сил!

До поздней ночи мы с Джоном гуляли по улицам и площадям Рима, забрели на Капитолийский холм; ночью

конная статуя императора Марка Аврелия напоминала летящего призрачного всадника.

После чудовищной сентябрьской трагедии в Беслане, когда на глазах у всего мира произошло иродово детоубийство, на Капитолийском холме собралась многотысячная процессия, люди шли молча, со свечами, оплакивая погибших и выражая протест против тех, кто поднял руку на детей.

В «Ностальгии» на памятнике Марку Аврелию свершилось самосожжение как протест против насилия, непонимания, отчужденности людей. «Что это за мир?» — взывал к равнодушным окружающим безумец Доменико. Что это за мир, в котором в жертву приносятся детские жизни!

Рано утром в нашем номере раздался звонок. Мягкий, елейный голос представился женой Тарковского — Ларисой. Муж поручил ей устроить для своего друга из Парижа одноместный номер в гостинице, но так как она не говорит по-итальянски, то просит нас похлопотать — ради Андрея. При этом она пламенно клянется «век быть благодарной» и вообще произносит много ненужных слов. Заказав номер, мы собрались погулять по городу, но Лариса позвонила с новой просьбой: встретить их московского друга — художника Колю Двигубского, с которым Андрей планирует работать в Ковент-Гардене над «Борисом Годуновым». Она долго и подробно описывала Колю — «высокого, неотразимого красавца», причитая, что Андрей «убьет!» ее, если узнает, что она не выполнила его поручения, и потому «умоляет!» ни слова не говорить ее мужу. Обескураженные каскадом заклинаний, мы с Джоном отправились встречать Николая Двигубского. Он был несколько озадачен тем, что Андрей не счел нужным встретить его сам. Вскоре Ла-

риса позвонила в очередной раз с просьбой встретить ее на Пьяцца Навона ровно через час у главного фонтана. Двигубский заметно помрачнел, он болезненно переживал, как ему казалось, пренебрежительное отношение к себе Тарковского. Я спросила его, что представляет собой Лариса. Двигубский процедил что-то весьма нелестное в ее адрес и предупредил: «Будьте с ней осторожны». Он считал, что Лариса шла на разведку, так было заведено в Москве. Тем, кто не угождал ей, дорога к Тарковскому была заказана.

Приятный, мягкий голос как-то не вязался с характеристикой Двигубского. Жена Тарковского представлялась мне женщиной незаурядной, умной, тонкой, одухотворенной, такой, как героини его фильмов.

Прошло более часа, а мы все стояли у фонтана и ждали жену Тарковского. Наконец перед нами предстала тучная дама с пышной прической в сарафане с рюшками и оборками. Она радушно приветствовала нас с Джоном, облобызала Двигубского. Освобождаясь от ее крепких объятий, Николай язвительно заметил: «Опаздываете, Лариса Павловна... Вы, кажется, уже подшофе...» Лариса Павловна смотрела на него тяжелыми, воспаленными глазами и умоляла не говорить Андрею, а то он «убьет ее!». На вопрос Двигубского, где Андрей, ведь он прилетел в Рим работать, она сообщила, что ее муж не придет, и пригласила всех вечером к себе на спагетти, добавив, что готовит это блюдо лучше «итальяшек», а живут они в двух шагах отсюда. Она рассудила, что до вечера еще далеко, а Колин приезд необходимо отметить, разумеется втайне от Андрея. Спросив, есть ли у нас чего-нибудь выпить - у Джона для друзей была припасена бутылка виски «Johnny Walkers», - обрадовалась и тут же предложила пойти в гостиницу. Захватив виски, мы поднялись в номер Николая. После первого

стакана Лариса включила телевизор — душе хотелось музыки! Оттуда полилась незамысловатая песенка с «amore» и «ragazzi», и она потянула за собой Двигубского танцевать. Николай вырвался и отошел в сторону, тогда она схватила Джона и закружилась с ним по комнате, нечаянно выбив стакан из рук Двигубского. Собирая с пола осколки, Николай поранил руку и отправился в ванную промыть рану, а заодно побриться и освежиться с дороги. Когда он вышел, на щеке у него был прилеплен кусочек ваты, из которой сочилась кровь. Не говоря ни слова, Лариса содрала прилипшую к коже вату и облизала — «для профилактики», как она потом объяснила, — кровь со щеки. «Вампирическая сцена с картины Мунка», — заметил Джон. Мы с Джоном не пили, а находиться трезвым в компании быстро пьянеющих людей — испытание не из приятных. Откланявшись, мы спешно удалились, отказавшись и от спагетти, которые Лариса готовила лучше «итальяшек», и от встречи с Андреем.

Тарковский в «Зеркале» — в сцене продажи бирюзовых сережек — выставил на всеобщее обозрение не только внешний облик своей жены, но и раскрыл ее внутреннюю сущность. Но, как писал Булгаков, «поэт и рыцарь воспевают и любят не ту, что создана из плоти и крови, а ту, которую создала его неутомимая фантазия... Он любит ее такой, какой она явилась ему в сновидениях...»

**Стокгольм,
сентябрь 1984**

Лето в Швеции обрывается в одночасье, воздух становится свежим, прозрачным, солнце — тусклым, под ногами все громче хрустят багрово-рыжие опавшие ли-

стья волшебным образом пахнет осенью. Тарковский прилетел в Стокгольм 1 сентября, а через день отправился на Готланд в поисках натуры. В это время я готовилась к экзамену на получение водительских прав. Джон уехал по издательским делам в Амстердам, а я осталась зубрить теорию. К концу недели я решила сделать перерыв. Лучшее лекарство от усталости, как известно, вода. Следуя этому мудрому правилу, я отправилась в душ. Когда зазвонил телефон, первой реакцией было не обращать внимания - все равно не успею, но гудки не прекращались. Чертыхаясь, я выскочила из ванной, оставляя за собой пенящийся шлейф, и схватила трубку. «Это Андрей Тарковский, - услышала я на другом конце знакомый голос. - Вы меня помните? Не могли бы мы с вами встретиться?» — «Конечно! Когда?» — «Да прямо сейчас, если можно...» Записав адрес, я поспешила к автобусной остановке. Помню ли я его!..

Во время подготовительной работы — осень и зиму 1984 года — Андрей жил на острове Юргорден (Звериный парк), в квартире директора картины Катинки Фараго на пересечении улиц Норденшёльдгатан и Андрегатан. «Моя улица», — говорил он, расценивая это как благоприятное предзнаменование, хотя «его» улица была названа в честь известного шведского воздухоплователя, исследователя Арктики Соломона Августа Андре. В 1897 году на воздушном шаре собственной конструкции он отправился в научную экспедицию на Северный полюс. Финансировал экспедицию «фанатика» и «безумца», как называли Андре, его современник - «король динамита» и «гений войны» Альфред Нобель. Через тридцать три года были найдены останки участников экспедиции, все трое трагически погибли. Среди многочисленных предметов сохранилась фотография-

кая камера — медведи ее не тронули — с отсыревшей, но уцелевшей пленкой. Связь с миром — радио тогда еще не изобрели — обеспечивали тридцать шесть почтовых голубей, взятых на борт воздушного шара. С бумажной гильзой на шее эти преданные почталыоны летели над ледяной пустыней на большую землю к людям с весточками от бесстрашных аэронавтов. Андрей говорил, что мальчишкой он восхищался волей и одержимостью воздухоплателей и первопроходцев.

Я без труда нахожу и улицу, и современный четырехэтажный серый дом № 74, резко выделяющийся среди низких бежево-терракотовых построек XVIII века. Рядом с домом — площадь Позорного столба. Долгое время там стояла мрачная фигура боцмана, к шее которого привязывали несчастных осужденных, пока ее не похитили в 1849 году. Из открытого окна третьего этажа мне махал рукой Андрей, в другой руке он держал телефонную трубку. Он сделал знак, что сейчас спустится и откроет парадную дверь. Внизу крепко пожав мне руку, он бегом поднялся по лестнице. Он разговаривал с женой. Я хотела выйти из комнаты, но Андрей жестом указал мне на кресло. Сам он расположился за столом у окна, на котором стояла пишущая машинка и лежали аккуратно сложенные в небольшие стопки листы исписанной бумаги. Андрей любил порядок. Если ему на глаза попадалась съехавшая набок картина, даже находясь в гостях, он подходил и поправлял ее.

Несколько раз я порывалась передать Ларисе привет, но мои наилучшие пожелания остались без внимания. Андрей сообщил ей, что к нему зашла Анна-Лена Вибом обсудить условия контракта. Заметив мое смущение, Андрей сказал: «Какая тебе разница?» Разница существенная: с первых же минут нашей встречи в Стокгольме я оказалась в списке засекреченных знакомых.-

Тогда я не понимала причину его странного поведения, но, как известно, все тайное становится явным.

Андрей отправился в кухню приготовить чай и поручил мне найти чего-нибудь вкусенького в шкафах. Мы расположились за журнальным столиком, у камина. Ему нравилась эта светлая, уютная, со вкусом обставленная квартира, со старинными картинами. С балкона он мог любоваться заливом с оживленным морским движением, скалистыми берегами, крохотным островом Бекхольмен — бывшей закрытой военной зоной — и развлекательным Луна-парком (Грёна лунд). Указав на письменный стол, Андрей сказал, что редактирует книгу: «Занятие каторжное, а времени совсем нет», — заодно он поинтересовался, умею ли я печатать. Похвастаться было нечем: я писала и пишу одним пальцем, хоть и училась когда-то этому мастерству. «Так я и сам умею», — вздохнул он.

Я заметила, что, как когда-то в Москве, он все время приглядывался ко мне, расспрашивал, чем занимаюсь, что вообще происходит в моей жизни. Я рассказывала про учебу в университете, про занятия с тибетским ламой Нга Вангом, о планируемой с Джоном поездке в октябре на книжную ярмарку во Франкфурт. О себе Андрей говорил мало и неохотно, сетовал на усталость и проблемы на всех фронтах. Его беспокоило, что контракт со Шведским киноинститутом до сих пор у него не подписан, а работа уже началась. Почему они тянут — неизвестно. Возмущался ужасной копией «Зеркала», которую посмотрел со Свенном Нюквистом, из которой хотел бы выбросить кусок с плывущим мальчиком, портящий, по его мнению, финал картины. От стыда он готов был провалиться сквозь землю.

Такую же чудовищную копию фильма «Жертвоприношение» я увидела в марте 2006 года в лондон-

ском Национальном кинотеатре и также сгорала от стыда. Я обратилась к английским прокатчикам фирмы «Artificial eye» — людям, почитающим творчество Тарковского. Оказалось, что им экономически невыгодно делать новую копию. Когда я позвонила в Шведский киноинститут, то их ответ мало чем отличался: Лена Энkvист сообщила, что денег на новую копию нет и в ближайшее время не предвидится, прибавив, что Тарковским интересуюсь только я(?!). К счастью, английские прокатчики из «Artificial eye» все-таки выпустили новую копию «Жертвоприношения» к семидесятипятилетию Тарковского. Лондонские зрители увидели ее 7 декабря 2007 года в кинотеатре «Курзон Мейфер» (Curzon Mayfair) в рамках фестиваля Тарковского.

В воскресенье, 16 сентября, Андрей пригласил меня приехать часов в пять, а накануне мы с его переводчиком ездили в Упсалу к Орьяну Рот-Линдбергу. Андрей показал мне набор пластинок шведской народной музыки — лопарские песнопения («Jojkar»), которыми его снабдили заботливые шведские коллеги, и сказал, что народная музыка помогает понять душу нации.

После долгих размышлений Тарковский взял пастушьи напевы из пластинки «Locklatar fran Dalarna och Narjedalen» — «Манящие («lock» — «приманка») мелодии» неизвестных авторов из шведских областей Даларна и Херьедален. Солистка — Юлия Хамари (Julia Hamari). Эти пастушьи выкрики напоминают заклинания шаманов. В фильме мы их слышим в минуты пророческих обмороков почтальона Отто и апокалиптических снов Александра. Весь звуковой ряд Андрей подбирал до начала съемок, он находил тональность будущего фильма.

После чаепития он спросил, не хочу ли я пойти с ним на вечер Бергмана. «С удовольствием!» - обрадовалась я. О том, что в семь часов вечера состоится премьера документального фильма Арне Карлссона о съемках фильма «Фанни и Александер», который будет представлять Ингмар Бергман, я знала, так как училась на факультете киноведения. В половине седьмого мы вышли на улицу, где нас поджидала машина, и отправились в Дом кино.

В машине я рассказала Андрею, как познакомилась с американским космонавтом Эдгаром Митчеллом, высадившимся на Луну на «Аполлоне-14» 31 января 1971 года. Более тридцати трех часов он провел на поверхности Луны, и следы его навечно останутся в пыли нашей грустной спутницы. Мы встретились в ресторане отеля «Шератон», Митчелл был не в духе, много пил. Меня поразили его глаза: отрешенные, в них присутствовала какая-то затаенная душевная боль. Позже я узнала, что он был болен и, к счастью, исцелен. Я передала ему некоторые материалы парапсихологов и экстрасенсов. Наш столик стоял у окна, он смотрел сквозь огромное окно ресторана на темное беззвездное небо. Я не сдержалась и спросила, тоскует ли он по Луне. «Очень!» — услышала я в ответ. На вопрос, что толкнуло его на выбор столь героической, рискованной профессии, он ответил: «Характер». Когда в 1957 году полетел советский спутник, ему было двадцать семь лет, и уже тогда он знал, что за спутником в космос полетят люди и что он будет в их числе. С Луны Митчелл проводил телепатические эксперименты с группой ученых на Земле — с собой у него были карты Зенера с пятью символами: звездой, волной, квадратом, кругом и крестом. Результаты были обнадеживающими: изучать — значит расширять горизонт, будь то Вселенная или человеческий ра-

зум. В космосе Митчелл испытал глубочайшее потрясение, в корне изменившее его мировоззрение. Как он выразился, он ощутил на молекулярном уровне абсолютную связь с мирозданием. Он понял, что все мы не только земляне, но и часть Вселенной, что разум наш и наше сознание тоже ее часть. Это было некое просветление: мгновенное, непосредственное восприятие Истины с большой буквы. Вернувшись на Землю, Митчелл оставил НАСА и основал Институт поэтических исследований (от греческого «nous» — «разум») — платформу для изучения бесконечной Вселенной и бесконечности человеческого сознания и разума. «Везет же некоторым!» — с нескрываемой завистью сказал Тарковский. Он переспрашивал, какие у Митчелла глаза, как он смотрит, какое выражение, на что он обращал внимание, как говорит, как пьет, как дышит. Андрей пристально вглядывался в мое лицо, надеясь увидеть в нем отражение глаз человека, видевшего у себя под ногами Луну.

В вестибюле нас встретили Анна-Лена Вибом и Катинка Фараго. Обменявшись любезностями, Андрей попросил представить его Бергману. Бергман был его кумиром, его фильмами засматривалось целое поколение молодых режиссеров. Андрей хотел обсудить с ним проект совместной работы, в которую надеялся подключить Куросаву, Антониони и Феллини (на заданную тему каждый из режиссеров должен был снять свой фильм).

Бергман стоял в нескольких шагах от нас и оживленно беседовал с группой молодых людей. Андрей сразу же узнал его и заранее радовался встрече. Обменявшись словами с Анной-Леной Катинка Фараго, директор картины «Фанни и Александер» направилась к Бергману и что-то зашептала ему на ухо. Бергман выслушал ее, но не обернулся в нашу сторону. Побагровев от смущения, Катинка подошла к Андрею и стала объяснять, что

Ингмар перед премьерой чрезмерно волнуется, что он вообще патологически боится встреч с новыми людьми. Она надеялась познакомить их после просмотра фильма Трудно представить, что происходило в тот момент у Андрея на душе, но еще труднее найти оправдание поведению Бергмана. Знать, что в двух шагах от тебя стоит уважаемый во всем мире режиссер, гость твоей страны, и не протянуть ему руки — поступок недостойный. Ни после премьеры, ни на Готланде, где Бергман жил неподалеку от места съемок «Жертвоприношения», он не пожелал встретиться с Тарковским, несмотря на просьбы близких друзей — Свена Нюквиста и Эрланда Юсефсона. В своих книгах Бергман пишет, как он панически боится встречи с людьми своей профессии, особенно с теми, кем он восторгается, что он одержим демонами, властвующими над его поступками. В том, что он восхищался Тарковским, сомнений нет: перед каждым своим новым фильмом он смотрел «Андрея Рублева». На одном из приемов в Королевском драматическом театре, где я работала с Юрием Любимовым над «Мастером и Маргаритой», он сам сказал мне об этом. На Андрея Бергман произвел довольно странное впечатление: он показался ему эгоцентричным, безразличным и холодным как к детям — главным исполнителям в фильме «Фанни и Александер», так и к публике. Потом он не раз сетовал, что мы не рискнули подойти к Бергману напрямую, минуя шведских «послов». «Тогда б ему некуда было бежать!»

В своих дневниках Андреи неверно указывает дату «невстречи» с Бергманом: просмотр состоялся не 15 сентября, а в воскресенье, 16-го, о чем свидетельствует программа того времени. Он также ошибочно датирует педску в Упсалу: это произошло в субботу, 15 сентября, а не днем раньше.

После фильма мы расстались, договорившись в свободное время сходить в музей или в театр. Андрей ни словом не обмолвился, что намеревался пригласить меня работать с ним. Быть может, тогда он и сам об этом не знал, а только прощупывал ситуацию. Он избегал прямых вопросов, ему хотелось, чтобы человек сам догадался о его желаниях.

В один из лондонских визитов Людмила Петрушевская, сидя у меня на кухне за чашкой чая и бутербродом с сыром — ее любимым лакомством, — со свойственной ей прямолинейностью сказала: «Знаешь, как тебе завидовали шведские переводчики! Ты же оттяпала у них Тарковского!» Мечту быть переводчиком Тарковского лелеяли многие, но Анна-Лена Вибом однозначно объявила мне, что Тарковский предпочитает работать с женщиной: съемки фильма будут происходить во время белых ночей, и условия работы будут тяжелыми. Просыпаться придется в три-четыре утра, а то и раньше, дабы успеть заснять так называемый «magic hour» — «магический час» — короткий период до восхода или захода солнца. По-русски у киношников это романтическое состояние почему-то называется «режим». То есть вся «натура» будет сниматься в «режиме», а женщине этого «режима» не выдержать. Надо заметить, что большинство участников «Жертвоприношения» были женщины, блестяще справившиеся со своей работой. Каково же было мое удивление, когда после категоричного отказа рано утром в четверг, 20 сентября, по просьбе Тарковского мне позвонили из студии и попросили как можно скорее приехать к ним — «на один день!» — помочь с переводом. «Мы просто не знаем, что делать, — недоумевал голос директора картины Катанки Фараго. — Мы приглашаем самых лучших профессиональных переводчиков, а он отсылает их домой. Люди приходят, мы им

платим деньги, а он нам заявляет, что не чувствует с ними контакта, что его "внутренняя алхимия" не совпадает с ними. Мы замучились, до сих пор не можем по-настоящему начать работать». Она прекрасно понимает, что переводчик - это ближайший человек режиссера, что без него он как без рук, но что же делать, где его взять? Потом она осторожно спросила: раз уж Андрей сам попросил ее позвонить, можно ли будет на меня рассчитывать, хотя бы в ближайшее время? «Безусловно, — ответила я, — но только вы должны знать, что, во-первых, я не профессиональный переводчик, а во-вторых, за такой короткий срок я никак не смогу превратиться в мужчину!» Она засмеялась: «Только бы "алхимия" сошлась!»

Из Амстердама вернулся Джон — взбудораженный и восторженный — он посмотрел «Ностальгию»! По его мнению, это лучшая картина Тарковского. Он сказал, что одежда главной героини — ее пальто, платье, туфли, шарф, даже золотистая сумка — как будто взята из моего гардероба.

Андрей замечал все: настроение людей, их внешний облик и внутреннее состояние, особенности поведения, детали туалета. Из моего гардероба в «Жертвоприношение» перекочевал светлый кашемировый жилет для Малыша. Однажды я пришла в студию, поднялась наверх в нашу комнату, «третью ложу», и не успела переступить порог, как Андрей воскликнул: «Вот это то, что нам надо! Снимай жилет!» - и потащил меня в костюмерную, к Ингер Перссон. Андрей попросил ее перекрыть именно этот жилет, но Ингер пожалела кромсать мою вещь и подобрала для Малыша что-то очень похожее. Андрей потом иронизировал, что женщины ради искусства не способны пожертвовать даже самым малым — каким-то несчастным жилетом! Он неоднократно

подчеркивал, что в своих фильмах не признает ничего современного. «Одежда актера должна быть из того же материала, той же фактуры, что и лицо актера; она должна быть вечной, как душа». А посему все вещи тщательно «старилась», актеры, особенно мужчины, носили одежду героев за пределами съемочной площадки, наделяя их «своими вибрациями» и складками на локтях и коленях.

В это время у нас с Джоном гостил известный американский астролог — Тэд Манн. Посмотрев мой гороскоп, он сообщил, что у меня весьма благоприятные профессиональные аспекты — Юпитер в десятом доме.

НАЧАЛО

Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны, и сном окружена
Вся наша маленькая жизнь.

Шекспир. «Буря»

Утром в пятницу, 21 сентября, Джон и Тэд подвезли меня к легкому зданию — «бараку» № 52, что на Стриндберггатан, 26, и оставили осуществлять «благоприятные профессиональные аспекты». До этого момента я виделась с Андреем в приятной, ни к чему не обязывающей обстановке, теперь же очутилась в эпицентре событий. Меня окружили незнакомые люди, до которых нужно было донести не только масштабность проекта, замысел картины, но и все нюансы, все тонкости неуловимой атмосферы, столь рельефно присутствующей в фильмах Тарковского. Ответственность была колоссальной; я все время ловила себя на мысли, что не справлюсь, ведь я не профессиональный переводчик, что многого не знаю, что-нибудь напутаю. Но мне было интересно, а это одна из главных составляющих творческого процесса.

Изучение кино в стенах института имеет мало общего с настоящим кинопроизводством, где парадом командует человек, которому подчинена воля десятков лю-

дей, а его собственная — кинокамере, ибо только она способна передать самые сокровенные мысли и чувства создателя фильма. В то утро со Свеном Нюквистом и художником-постановщиком Анной Асп шло обсуждение использования оптики. Я заметила, что со своими коллегами Андрей подчеркнуто прост и доброжелателен, что же касается меня, то он делал вид, будто непричастен к моему появлению в студии. Он занял выжидательную позицию: ему важно было увидеть реакцию окружающих. Меня сразу же взяла под свою опеку ассистент Тарковского Керстин Эрикسدоттер. Не раз эта обаятельная женщина выруливала из сложнейших конфликтных ситуаций, и делала это незаметно, на полтонах, не обращая на себя внимания. Во время перерыва ко мне подошел Свен Нюквист. «Все хорошо, не волнуйся, — похлопал он меня по плечу. — Андрей с тобой спокоен, а это главное». «*She is good*», — *подбодрил он* Андрея, кивая в мою сторону. Между собой они обменивались отдельными фразами по-английски, по-итальянски и по-французски. Испытующе поглядев на меня, Андрей спросил у него по-русски: «Ты думаешь?» «*Tusker du? Do you think so?*» — перевела я его вопрос Свену. «Yes-yes! Да-да!» — закивал Свен. «Кажется, ты поприветствовалась Свену, поздравляю!» — улыбнулся Андрей.

В «Жертвоприношении» семь с половиной персонажей — семь взрослых и один мальчик. Главный герой господин Александер — известный журналист, актер, литературный и театральный критик, эссеист. В свой день рождения Александер узнает о начале атомной войны. Впервые в жизни *он взывает к Богу с молитвой* защитить мир. Он клянется отдать Ему все, что связывает его с этой жизнью: бросить семью, сжечь дом, отказаться от сына, стать немым. В эту же ночь к нему навещается странный гость и уговаривает ради спасения чело-

вечества переспать с ведьмой, Утром Александер обнаруживает, что мир сохранен и можно жить по-старому. Но тут он вспоминает обет, данный Богу. Роль написана для Эрланда Юсефсона. Госпожа Аделаида — его жена. На эту роль приглашена английская актриса Сьюзан Флитвуд. Малыш — их сын — Томми Шельквист. Марта — падчерица господина Александера — Филиппа Франзен. Виктор — доктор и друг семьи — Свен Вольтер. Мария — приходящая служанка, ведьма — исландская актриса Гудрун Гисладоттир. Почтальон Отто — Аллан Эдваль. Юлия — служанка, ее сыграет французская актриса Валери Мересс.

Все последующие дни происходило одно и то же: простившись с Андреем, я уходила домой, а утром все повторялось — мне звонили и просили спасти рабочий день. Тем временем в студию ежедневно приходили профессиональные переводчики. Устраивались смотрины, на которых должна была присутствовать и я; затем он отправлял очередного переводчика домой, ссылаясь на неизвестный факт — отсутствие контакта. Понимал ли он, что подобными смотринами делает мне больно?.. В то же самое время это был добрейший, нежнейший человек. Однажды на Готланде, в самом конце съемочного периода, Катинка Фараго, возможно, не желая того, довела меня до слез, отказав помочь с транспортом моему лондонскому другу. В присутствии всей киногруппы Андрей заявил, что, если Катинка еще раз посмеет приблизиться ко мне, а тем паче огорчить меня, он уйдет со съемочной площадки. Его решимость испугала всех и меня в том числе. Мир с Катинкой был восстановлен.

В выходные дни, 22 и 23 сентября, мы с Джоном организовали лекции Тэда Манна в кафе «Пан». Я

сказала Андрею об уникальном подходе этого астролога к интерпретации гороскопа не с момента рождения, а с момента зачатия (этой позиции придерживался Август Стриндберг). Андрей относился к всевозможным предсказаниям крайне осторожно, однако в каждом городе у него были знакомые «ведьмы», ясновидящие, целители — его тянуло к ним, к их дару провидеть, лечить, пророчествовать.

После воскресной лекции мы заехали за Андреем и отправились в японский ресторан — он обожал японскую кухню. С собой мы взяли нашу норвежскую подругу Берит. После вкусного веселого ужина всей компанией мы отправились к нам домой. Андрей попросил Тэда составить ему гороскоп, но для этого нужно было знать точное время рождения. Мнения родителей Андрея по этому вопросу расходились: его мама говорила, что родился он в шесть утра, а отец — что вечером, при появлении первой звезды. Тогда Тэд предложил разложить карты Таро. От Андрея требовалось лишь сформулировать вопрос. Андрей охотно согласился. Он спросил, когда, при каких обстоятельствах он увидится с сыном? Сначала Тэд увидел в картах проблемы с работой. В это время Андрей узнал, что японские партнеры не спешат заключать договор о сотрудничестве, да и его собственный контракт оставался неподписанным — *картина как бы зависла в воздухе, ясности не было, но трудности Андрея не пугали, он привык к ним. Что касается сына, то в ближайший год этого не произойдет. Определяющей картой в раскладе вышла: «Death». «Что? Смерть? — усмехнулся Андрей. — Значит, мне надо умереть, чтобы увидеть сына...»* Тэд объяснил, что эта карта означает трансформацию, регенерацию, когда вместо старого рождается что-то новое. В этот вечер Андрей познакомился с Берит, а 4 сентября 1986 года у нее

родился очаровательный мальчик, мои крестник, и называли его в честь Андреева деда — Александром.

• *24 сентября, понедельник*

С утра Андрей со Свенем Ньюквистом решают проблему, какой будет картина — цветной или черно-белой. «Надо принципиально решить вопрос, — почесывая затылок, говорит Андрей. — Цвет — это настроение картины, ее стилистика, тональность, к нему надо относиться эмоционально». Свен внимательно слушает. Он с восторгом отзывается о работе своего коллеги — итальянского оператора Джузеппе Ланчи, снявшего «Ностальгию». Почти каждый день идут просмотры фильмов: шведская киногруппа изучает Тарковского, правда, на эти просмотры Андрея не всегда приглашают. Причина — много говорит, мешает сконцентрироваться. Андрей смотрит черно-белые картины Бергмана, снятые Свенем. Обе стороны погружаются в творчество друг друга, пытаются найти точки соприкосновения, общий язык. Андрей хочет снять черно-белый фильм, но Свен его предостерегает, что сейчас практически нет хороших специалистов по обработке черно-белой пленки. Цветное кино, захлестнувшее киноиндустрию, вытеснило тех, кто владел этим ремеслом. В небольшом кинозале Bio-3 Шведского киноинститута Свен и Андрей смотрят фильм Бергмана «Час волка». Иногда в минуты оживленных дискуссий мне хочется включиться в разговор, *но* переводчик — лицо подневольное, крепостной, он должен забыть о собственных желаниях и всецело предаться воле и потоку мыслей других.

• *25 сентября, вторник*

В том же составе — Андрей, Свен и я — смотрим «Стыд». Андрей восхищается филигранной работой Бергмана

с актерами, его умению отражать в лицах актеров душевное потрясение героев. «Тонкая работа, нигде швов не видно!» Главным в творчестве Бергмана и Тарковского является человек. Бергман выражает сущность человека посредством крупного плана. Максимально приближаясь к лицу, он словно проникает по ту сторону маски, срывает ее. Бергман — непревзойденный режиссер крупных планов. У Тарковского человек — часть мироздания, часть природы. Он такая же тайна, как и все, что его окружает.

• *27 сентября, четверг*

Мы с Джоном заезжаем за Андреем в четыре часа, пьем чай, слушаем шведскую народную музыку. К пяти едем на очередной просмотр — «Фанни и Александера». За этот фильм Свен Нюквист и художница Анна Асп получили «Оскара». Андрею решительно не нравится цветной Бергман, отдельные сцены кажутся ему аляповатыми, выглядят как мастерски раскрашенные картинки. Он ерзает на кресле: «Здесь много цвета, Свен! В нашей картине его не должно быть видно». Они предполагают снимать каждую сцену на цветную и черно-белую пленку, а затем печатать черно-белое изображение на цвет. После просмотра мы отвозим Андрея домой и снова пьем чай под аккомпанемент шведской народной музыки. Андрей все время в поисках.

• *30 сентября, воскресенье*

Орьян Рот-Линдберг, мой учитель киноведения, преподавал не только в киноинституте, но и в Академии искусств — историю музыки и искусства. «Твой Орьян как будто вылез из пьесы Чехова», — говорил Андрей, называя всех моих знакомых «твой». Орьян в очередной раз пригласил нас к себе в Упсалу развеяться. У Андрея,

помимо основных забот подготовительного периода, дамкловым мечом висела книга «Запечатленное время», но все же он согласился.

Старинный, уютный университетский город Упсала расположен в семидесяти километрах от Стокгольма. Мы поехали на машине — Джон шофером, мы с Андреем пассажирами на заднем сиденье. Стояла чудесная погода — сухая солнечная осень — любимое его время года. Андрей был в приподнятом настроении, рассказывал забавные истории из своей московской жизни: как однажды он потерял единственный экземпляр сценария «Андрея Рублева». Он забыл его на сиденье такси на углу улицы Горького. Такси уехало, а когда он осознал, что забыл сценарий в машине, он так расстроился, что пошел в ресторан гостиницы «Националь» и с горя напился. Из гостиницы отправился в ресторан ВТО, где в течение двух часов занимался тем же — заливал свое горе водкой. От отчаяния он готов был повеситься. Но вдруг какая-то сила заставила его вернуться на улицу Горького. Не успел он подойти к злосчастному месту, как рядом с ним резко затормозило такси и из окна высунулась рука шофера с навсегда, как он думал, потерянным сценарием. Машина тут же уехала, он даже не успел поблагодарить водителя. Андрей воспринял это как чудо! «Я даже отрезвел!» С такой же легкостью и беззаботностью он рассказал нам о спиритическом сеансе в Москве, когда к нему явился дух Бориса Пастернака и предрек, что он снимет всего лишь семь картин. «"Иваново детство" — не в счет, — сказал Андрей, небрежным движением руки отметая в сторону свой гениальный дебют в большом кино. — Значит, у меня еще остался один фильм — уж "Гамлета" я сниму...» Мы с Джоном вступились за «Иваново детство». «Да вы что, ребята, тогда получается, что "Жертвоприношение" — моя пос-

ледняя картина...» — засмеялся Андрей. Весело сказанная фраза. Ничего, кроме предсказания многолетней давности, не предвещало беды: Андрей был здоров, полон сил, вдохновения. «Пастернак пошутил, — весело бросил Джон с переднего сиденья. — Неужели вы верите в спиритические сеансы?» «Пастернаку верю...» — серьезно ответил Андрей.

Наступила тишина. Косясь на меня, Андрей вдруг заявил: «Если бы моей женщине стало со мной скучно, я бы застрелился!» «Мужчины бы давно вымерли, если бы из-за этого стрелялись», — усмехнулся Джон. «Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно...» — подумала я про себя и стала бурно убеждать его, что мне не скучно, просто я обожаю смотреть в окно за пролетающей мимо жизнью. Андрей улыбнулся: «Я бы очень хотел снять фильм о женщине». «А разве "Зеркало" и "Солярис" не о женщине?» — удивился Джон. «Да нет... По существу, все мои фильмы обо мне, а я хочу снять картину о женщине... Ее мысли, чувства, ее мир... Вообще, что такое женщина? — он ткнул меня пальцем в плечо. — Вот она сидит, а что мы о ней знаем?» «Ну, во-первых, женщина женщине рознь, — выиграло мое обиженное самолюбие. — А во-вторых, все равно это будет женщина Тарковского: ваши мысли о ней, ваши чувства, ваше понимание...» — «А-а! Испугалась разоблачения! Все вы такие — эмансипированные, чуть копни, сразу в кусты...» Андрей был доволен, что зацепил меня.

В сущности, мы крайне редко с ним в чем-либо соглашались, но при этом понимали друг друга без слов. Шведы недоумевали, о чем мы все время спорим. Как не хватает теперь этих споров!

Орьян с женой Биргиттой и сыном Давидом жили неподалеку от вокзала, в старом доме с изразцовыми

голландскими печами от пола до потолка в каждой комнате, вызывавшими у Андрея восторженную зависть: он гладил их, прижимался всем телом, разговаривал с ними. Мы устроились на мягких диванах, нас тут же угостили аперитивом, орешками, оливками. К Давиду заглянул сосед-одноклассник. Мальчишки подсели к Андрею, по очереди играли с ним в шахматы и головоломки. Светловолосый вдумчивый мальчик с большими голубыми глазами понравился Андрею. Он шепнул мне, а не попробовать ли Давида на роль Малыша, и попросил сделать несколько снимков. В Стокгольме он долго их рассматривал, наконец, объявил, что нашел Малыша!

Прообразами Малыша служили мальчишки из фильмов «Похитители велосипедов» Виторио Де Сика, «Ноль за поведение» Жана Виго, «Четыреста ударов» Франсуа Трюффо, «Забытые» Луиса Бунюэля, мальчик из «Зеркала», девочки из «Сталкера» и «Ностальгии» и, конечно же, маленький разведчик из «Иванова детства». Вот словесный портрет Малыша, записанный в моем блокноте: «Это одинокий мальчик. Он излучает одиночество и взрослость. Он привык и должен быть один. У него нет друзей, он в них не нуждается. Редко улыбается. Часто уединяется и смотрит куда-то — то ли вдаль, то ли в себя. Несчастен, но не задумывается над этим. В нем чувствуется внутренняя драма. Если его увидеть одного, можно подумать, что это не ребенок. С таким ребенком нельзя шутить. Когда в фильме он прыгает или бежит, это оттого, что он хочет прервать бесконечные разговоры отца, которые его ранят. Это не брошенный ребенок, наоборот, в семье его очень любят. Мать обожает его, но не понимает внутреннего мира сына. Отец требует от него слишком многого, он не считает его ребенком. Своими нравственными проблемами он обременяет мальчика. Мальчик должен быть худ. Его

поедают мысли. Внутренний мир его перегружен. Он не знает, как освободиться от этого бремени».

Андрею нужен был ребенок с выразительными глазами, с несколько испуганным взглядом. Лучше всего, чтобы ему было лет пять-шесть. Рост — 110—115 сантиметров, не больше. Отпечатанным и размноженным словесным портретом Малыша Керстин Эриксдоттер снабдила «поисковую бригаду» и отправила в школы и детские сады искать худых, нервных, странных, надломленных мальчиков со взрослыми глазами.

Приходившим на пробы мальчишкам Андрей давал смешные характеристики: один был похож на «ходю», другой на сдобную булку, третий на розового хомячка, четвертый на шведского Иванушку-дурачка, пятый на малолетнего торговца с Дерibasовской; кто-то блестел, как лакированный пол, у кто-то в глазах ничего, кроме футбольного мяча и мороженого, не светилось. «Если бы мы были в России, то искали бы мальчика в детских домах. Ищите в детских домах и приютах!» — советовал он своим ассистентам. «Но в Швеции нет детских домов!» — с гордостью отвечали ему. Это известие сразило его наповал: «Как нет?» Он ходил по коридору и приговаривал: «Страна чудес!» Шведам, жалующимся на высокие налоги, следует иногда вспоминать, что у них нет детских домов, — вот в какой замечательной стране они живут!

В назначенное время Биргитта с сыном приехали к нам в студию на фотопробы. Эрланд Юсефсон посадил Давида к себе на плечи и бодро зашагал по коридору. Андрею показалось, что они даже чем-то похожи. Образ мальчика, сидящего на отцовских плечах, был чрезвычайно важен для него, возможно, так когда-то он сам сидел на плечах у отца, а потом носил своего первенца Арсения — Сеню и второго сына — Андрюшу.

Андрей да и все мы облегченно вздохнули: Малыш, найден! Каково же было всеобщее разочарование, когда ранней весной следующего года мы снова встретились с Давидом. Его невозможно было узнать — он вытянулся на целую голову! Мы забыли, что дети растут...

Эрланд мужественно пыхтел, усаживая мальчика себе на плечи. «Ничего, справимся, — говорил он Давиду, — только мороженого поменьше ешь». Андрей не выдержал: «Да у него же ноги по полу волочатся!» Эрланд бодрился, вальяжно прохаживаясь мимо Андрея, ничего, мол, вытерплю, но Андрей и слышать не хотел о продолжении этого самоистязания. Он требовал, чтобы Эрланд немедленно спустил седока на землю: «Ты же красный как рак, а у тебя с ним длинные проходы...» Он поинтересовался, сколько Эрланду лет. Эрланд шутливо отмахнулся, совсем еще молодой — всего шестьдесят два года! «Молодой дедушка... — возмутился Андрей. — Спину себе сломаешь или инфаркт заработаешь...» Давид ловко съехал по спине своего несостоявшегося папы. «Ну, дети! — причитал Андрей. — Прут как на дрожжах!»

Орьян и его жена были непревзойденными гурманами. Гастрономические фантазии хозяев сопровождались винами, наливками и занимательными историями для почетного гостя. Андрей уверял, что никогда не пробовал ничего более изысканного и вкусного (позже того же мнения были Никита Михалков и Элем Климов). Андрей был в прекрасном расположении духа — рассылался в комплиментах, рассказывал анекдоты.

После обеда мы отправились на прогулку в Домский кафедральный собор Святой Троицы — самый большой готический собор в Швеции, основанный в 1260 году. Орьян предложил навестить своего приятеля, работавшего в архиве картографии. Андрей не мог пове-

ритель своим ушам, а тем более глазам, когда увидел перед собой оригиналы старинных карт. «Странный этот твой Орьян, — подозрительно сказал он, — ведь карты — это как раз то, что мне сейчас нужно». В сценарии «Жертвоприношения» есть эпизод, когда почтальон Отто дарит главному герою, господину Александеру, карту Европы конца XVII столетия. Орьян, разумеется, ничего об этом не знал, сценария не читал, но, как часто случается с настроенными на одну волну людьми, уловил мысли Андрея. Облачившись в митру, Орьян стал похож на настоящего священника, каким был его отец. Из собора мы заглянули в Ботанический сад, заложенный еще Карлом Линнеем. Вернувшись, пили чай с невероятными пирожными и душистым сотерном, от которого Андрей просто растаял. Слушали Баха. У Андрея в голове вертелась одна тема, но он не мог вспомнить — откуда она, хотя уже использовал ее (в «Сталкере» ее навсвистывает Солоницын). Орьян ставил разные куски из Баха, но в тот вечер мы так и не нашли эту мелодию. Это была ария «Erbarme Dich» из «Страстей по Матфею». Ею будет обрамлена последняя картина Тарковского «Жертвоприношение».

Андрей говорил, что только у Орьяна он поистине отдыхает душой. Ему нравились царившая в их доме атмосфера взаимного уважения, доброжелательного отношения друг к другу, покой. Редкий, ценнейший дар принять гостя так, чтобы тот чувствовал себя как дома. Незадолго до нашего отъезда к Орьяну забрел югославский киновед и стал задавать Андрею умные вопросы о семиотике кино, об Эйзенштейне и Лотмане. Андрей тут же скис и демонстративно отвернулся от него, прошипев, что вот так всегда — кто-нибудь в последнюю минуту испортит настроение. В Стокгольм мы вернулись далеко за полночь — уставшие и счастливые.

• *13 октября, суббота*

В 9.15 утра мы втроем — Андрей, Катинка Фараго и я — вылетели в Лондон и пробыли там чуть больше недели. Первые два дня мы жили в гостинице «Странд», а потом переселились в «Друри Лейн отель» в районе Ковент-Гардена. Целью поездки было заручиться поддержкой британских инвесторов, так как японская сторона не проявляла особого рвения в совместном проекте финансирования картины. Андрей расценивал нерасторопность японцев как нежелание портить отношения с Советским Союзом, но втайне надеялся на их поддержку. В Лондоне ему хотелось встретиться с замечательным молодым английским актером Роджером Рисом и пригласить его на роль Доктора. В феврале 1981 года Андрей видел его в пьесе Эрдмана «Самоубийца» в постановке Королевского шекспировского театра. В Лондоне нам помогал друг Андрея Дэвид Готхард — человек Ренессанса, страстно и бескорыстно преданный искусству. В то время он был художественным руководителем театра «Риверсайд Студиос». Он предоставил Андрею свой кабинет для встречи с актерами, организовал поездку в Стратфорд на «Гамлета», которого играл Роджер Рис, нашел агента по актерам — Присиллу Джон, благодаря которой впоследствии появилась актриса Сьюзан Флитвуд, он был инициатором создания Комитета по воссоединению семьи Тарковского.

По его рекомендации мы посмотрели фильм «Кэл» с Хелен Миррен в главной роли. Кроме доктора, Андрей искал исполнительницу на роль Аделаиды. В списке его любимых артисток фигурировали Лив Ульман и Ханна Шигулла, но основной претенденткой была американская актриса Джилл Клайбург. В мае восьмидесятого, находясь в Италии, он увидел ее в фильме «Незамужняя женщина» и решил пригласить на роль перевод-

чицы в «Ностальгии». В сентябре восемьдесят четвертого он снова обратился к ней, точнее, к ее агенту в надежде заполучить ее на роль Аделаиды в «Жертвоприношении». Он искал актрису, похожую на свою жену, хотя открыто об этом не говорил. Увы, а может, и к счастью, из этого ничего не вышло. В подобных ситуациях Свен Нюквист обвинял агентов, не желающих работать с клиентами, когда вопрос касался небольших гонораров.

На экране Хелен Миррен — ныне одна из самых знаменитых английских актрис — очень понравилась Андрею, но когда во вторник, 16 октября, он лично встретился с ней, засомневался. «Нет, это не то, — едва увидев ее, сказал он. — Это не Аделаида». Она ему показалась маленькой, щуплой, и походка не та... «Но ведь на экране она вам понравилась!» — возразила я, тогда еще не понимая, что ему нужна актриса, которая бы с первого момента сразила его. Это произошло со Сьюзан Флитвуд. Она мгновенно покорила его своей независимой походкой, «перламутровыми» плечами, своей статью. За неделю в Лондоне мы посмотрели тысячи фотографий, лично встретились с десятками актеров. Обычно по вечерам Андрей приходил ко мне в номер, мы заказывали крепкий чай с лимоном и допоздна перелистывали толстенные каталоги «Спотлайт» с фотографиями актеров. Нельзя было удержаться от хохота, когда Андрей придумывал им какие-то невероятные биографии. При встрече он иногда приходил в ужас от несоответствия изображения с реальным человеком. Особенно это касалось мужчин: «Этому только в секс-фильме играть, а не в нашей пуританской картине... А это какой-то мясник-колбасник, а не утонченный интеллигент... А по этому Потрошителю тюрьма плачет... А этот из дурдома сбежал...»

Сильное впечатление на Андрея произвели встречи с замечательными английскими актерами Майклом Пеннингтоном и Джоном Шрапнеллом, ему было интересно с ними беседовать, слышать их мнение.

На роль Аделаиды была выбрана Сьюзан Флитвуд. Я хорошо помню, как мы сидели в номере у Тарковского, поджидая эту знаменитую театральную актрису: она вошла — высокая, стройная, взволнованная и одновременно сдержанная. Она была так обаятельна, так грациозна, ее умные, пытливые карие глаза светились, в них играл какой-то ребяческий задор. И голос у нее был необыкновенной красоты (в фильме ее озвучивали три шведские актрисы): глубокий, сильный, страстный. Говорила она мало, больше наблюдала за Андреем. «В ней что-то есть!» — таинственно произнес Андрей. В субботу, 20 октября, мы встречались со Сьюзан Флитвуд и Джоном Шрапнеллом в итальянском кафе на площади Ковент-Гарден. Андрею хотелось увидеть, как они будут выглядеть в паре. Актеры хорошо знали друг друга, шутили, смеялись. Андрей остался доволен.

По приезде в Стокгольм он с нескрываемой гордостью показывал шведским коллегам телефильм «Хороший солдат» по мотивам романа Форда М. Форда со своей «находкой» — Сьюзан Флитвуд. При этом он теребил кончики усов, восторженно приговаривая: «Вы посмотрите, как она двигается! Какая поступь! Кажется, она не касается земли, а какая в ней мощь! Какая грация! Как величаво смотрит! Королева!»

Во время съемок Сьюзан приходилось труднее всех, так как, помимо собственных реплик, ей необходимо было заучивать концовку каждой шведской фразы партнера, а кому не известно пристрастие актеров к импровизации!

«Как она работает, какая собранность, — восхищался Андрей спартанской выносливостью Сюзан. — Сразу чувствуется английская школа — мастерство высшего класса». Сюзан никогда не жаловалась, не брюзжала. Случалось, что на съемочной площадке Андрей забывал и о дорогостоящем времени, и о часах ждущих актерах, увлекаясь чем-то «несущественным», будь то капля росы на ветке можжевельника или отражение облаков в луже. Сюзан никогда не теряла чувство юмора. «Мы же не мыльную оперу снимаем! — раздражалась она своим пленительным смехом. — На то он и невозможный, что гений! Контракт подписывали и не знали, с кем будете иметь дело?!» Андрей много рассказывал Сюзан об Аделаиде. Иногда это были общие разговоры об отношениях мужчины и женщины, иногда — конкретные. Он говорил, что Аделаида — существо, прожившее всю жизнь во лжи, сама того не желавшая и не отдававшая себе в этом отчета. Возможно, она никогда не изменяла мужу, но постоянно давала повод к ревности. Своей ложью она опутывала всех домочадцев, парализуя их волю, манипулируя их действиями и поступками. Аделаида — личность, в общем-то, трагическая. Мучая других, она мучает себя, унижая других, страдает сама. В одном из ранних сценарных замыслов фильма герой сжигал свою лгунью жену. Но все это походило бы на жестокую месть, а Андрею хотелось возвыситься над мелкими человеческими страстями. О работе с Тарковским Сюзан говорила: «Я чувствовала себя удивительно спокойно. Сразу же, с первых минут, мне стало ясно, что на площадке совершается чудо».

Вскоре после выхода на экраны «Жертвоприношения» у Сюзан обнаружили рак. Десять лет она стойчески боролась со своей болезнью, лишь самые близкие

знали о ее страданиях. Не щадя сил, все эти годы она без перерыва работала на сцене, в кино, на телевидении. «Я — трудяга, — говорила она, — работаю с шестнадцати лет. Если бы я была звездой, за меня бы это делали другие. Но я — актриса. Я не желаю быть игрушкой на чьей-то елке...» В восемь лет Сьюзан решила стать артисткой, в шестнадцать получила стипендию в самую престижную театральную школу Англии — Королевскую академию драматических искусств, в двадцать — с феноменальным успехом гастролировала с Королевским шекспировским театром по Европе и Америке. Одна из ее последних блестящих ролей — Аркадина в «Чайке». «Чехова я люблю больше всех, — говорила она, — в нем всегда есть надежда, воздух».

Сьюзан Флитвуд умерла ранним утром 29 сентября 1995 года на руках у своей матери. Ее последним желанием было, чтобы ее прах был рассыпан в розовом саду...

В воскресенье, 10 сентября, я виделась со Сьюзан в последний раз. Накануне вечером из Москвы мне позвонил Юрий Норштейн — с ним я познакомилась в Москве в апреле 1989 года на Первом Международном симпозиуме по Тарковскому — и сказал, что в Лондон прилетает его гениальная подруга — виолончелистка Наталья Гутман, с которой я должна непременно встретиться. Наталья Гутман играла знаменитый ми-минорный виолончельный концерт Эльгара в Королевском Альберт-холле. Она оставила для меня два билета, но нас оказалось трое. Пианист Боря Березовский пришел не один, и я отдала ему свой билет. К счастью, Наталья Гутман играла во втором отделении. Зал был переполнен — более пяти с половиной тысяч человек, и вдруг — это волшебное «вдруг»! — дверь в зал распахнулась, и я увидела знакомое лицо Сьюзан! Она подошла к нам —

хрупкая, светящаяся, обняла меня и долго-долго смотрела в глаза — этот до боли знакомый взгляд... Потом как ни в чем не бывало протянула мне лишний билет. Я была потрясена этим совпадением, но совпадение ли это? Наполеон говорил, что случай — единственный царь вселенной, но для человека верующего случай — это Божественное провидение. Сюзан сказала, что сегодняшней концерт она слышала в исполнении Жаклин Дю Пре. Боря Березовский пригласил Сюзан на свой сольный концерт в Уигмор-холле. Она печально улыбнулась, но через минуту уже шутила, спрашивала меня о знакомых шведах, передавала всем привет, вспоминала лето на Готланде. Какое это было чудесное, незабываемое лето!

Третьего октября в Солсбери состоялись похороны. В старинном соборе я поставила две свечи — Сюзан и Андрею. «Свеча — символ любви и надежды, символ света и тепла, так необходимые нам в этом мире», — гласила табличка на стене. В крематории было сыро и жутко. Окаменевшие лица родных и близких, изо всех сил старавшихся держать себя в руках. Вдруг зазвучало знакомое эльгаровское «Адажио», которое совсем недавно мы слушали вместе с ней... Слезы хлынули из глаз — этой мелодией Сюзан прощалась с нами, с этим миром, который она так любила...

Каждый человек оставляет после себя что-то особенное, присущее только ему: улыбку, смех, жест, взгляд — нужно только закрыть глаза и ощутить это. Я по-прежнему чувствую тепло, заботу, жизнелюбие Сюзан, вижу ее лучистые озорные глаза, изумительной красоты руки, слышу ее пленительный смех. Я вижу ее, стоящую на пороге моего дома, с охапкой нежных белых роз. «Лейла, это тебе, поставь скорее в воду, а то они задохнутся...»

До Андрея стали доходить слухи, что его бывшее начальство кинематографистов проявляет чрезмерный интерес к его новой картине. Через советское посольство он отправил в Москву сценарий «Жертвоприношения», чтобы там увидели, что ничего антисоветского в нем нет. Он писал, что на роль Доктора хочет пригласить Олега Янковского. Просьбу Тарковского проигнорировали — испытанный способ советских чиновников плюнуть художнику в душу.

Что касается Роджера Риса, то он оказался слишком молодым для этой роли — не вписывался в ансамбль. Его присутствие придало бы любовному треугольнику несколько иной оттенок. На роль Доктора пробовался замечательный шведский актер Стеллан Скарсгорд. Между ним и Андреем мгновенно установился контакт, как будто электричество пробежало. Но Стеллан также был очень молод, а потом ему не дали увольнительную из Королевского драматического театра. Разозлившись, Стеллан вообще ушел из этого театра и, насколько мне известно, никогда больше туда не вернулся. Сейчас Стеллан Скарсгорд один из самых интересных актеров мирового кино.

В лондонской поездке у Андрея с Катанкой Фараго завязались теплые, доброжелательные отношения. Он посвящал ее в свои планы, делился мыслями. Однажды мы сидели в итальянском ресторане. Андрей выпил, разоткровенничался, сказал, что понимает Бергмана, у которого со многими его актрисами были бурные романы, более того, на некоторых из них он был женат. Ведь узнать самое сокровенное о женщине можно лишь посредством интимной близости — это полезно для создаваемого образа и для картины. Катанка запротестовала, приводя примеры, когда на съемочную площадку врывались разъяренные мужья, жены, их любовники и устра-

ивали дикие скандалы, срывая таким образом график работы. Андрей придерживался позиции Энгра, что «лучший способ обладать женщиной — это писать ее». В тот вечер Андрей и Катанка много смеялись и, казалось, понимали друг друга. Очень жаль, что добрые отношения между ними вскоре бесследно исчезли, но вины Андрея в том нет. Катанка улетела в Стокгольм на несколько дней раньше нас. Андрей продолжал работать в Ковент-Гардене и встречаться с актерами. В один из свободных вечеров Дэвид Готхард пригласил нас в галерею Тейт на выставку английского художника Стаббса, где мы до обморока насмотрелись лошадиных круп. Потом посмотрели экранизацию романа Джорджа Оруэлла «1984» английского режиссера Майкла Рэдфорда. Андрей смотрел фильм с удовольствием, но потом категорично заявил, что есть книги, к которым лучше не прикасаться, добавив, что снял бы эту картину по-другому. В Лондоне Андрей принял на себя роль моего телохранителя, под предлогом, что я ничего не понимаю в жизни, а тем паче в людях (как часто мы критикуем то, что свойственно нам самим), ревниво изучая моих друзей, особенно представителей собственного пола. Поздно ночью он стучал мне в стену — проверял, на месте ли я, то же самое происходило рано утром. В тот период Андрей панически боялся похищения. В день отъезда из гостиницы в аэропорт Хитроу нас сопровождала элегантно одетая симпатичная женщина — настоящий телохранитель. Она была с нами до момента отлета, не проронив за все время ни единого слова. «Может, немую подсунули», — шепнул мне Андрей.

• 22 октября, понедельник

Возвратились в Стокгольм. Андрей хотел задержаться в Лондоне еще дня на два, дабы закончить все свои дела,

но на вторник была назначена пресс-конференция — нужно было возвращаться. Пресс-конференцию почему-то перенесли, забыв оповестить об этом Андрея, за что он не на шутку рассердился на Анну-Лену Вибом. Впрочем, поездкой он был доволен: нашел Аделаиду и присутствовал на репетициях возобновленного в Крвент-Гардене своего «Бориса Годунова», премьеры которого состоялась в феврале 1983 года.

По приезде наряду с радостными вестями не замедлили появиться и печальные: выбранное место съемок на Готланде оказалось птичьим заповедником. В прессе замелькали статьи о жестокости Тарковского во время съемок «Андрея Рублева», о том, что советский режиссер собственноручно сжег корову, что съемки его фильма — угроза окружающей среде и животному миру Швеции. Андрей категорически отвергал подобные обвинения, объясняя, что корова была защищена от огня специальным асбестовым покрытием. Но эти доводы не убедили журналистов. Положение становилось отчаянным: нужно было искать другое место, но ни времени, ни финансов на новые поиски не было. К тому же ретироваться — значило бы признать за собой вину. Но главное, он не хотел расставаться с найденным местом, с открытой местностью, поросшей кустами можжевельника, белой дорогой вдоль берега, сосновой рощей, где должен стоять дом господина Александра. Андрей считал, что вся эта кампания — дело рук его московских коллег, из зависти нагнетающих мрак вокруг его имени. Нужно отдать должное шведской киностудии, добившейся разрешения снимать в заповеднике. Они обязались, что во время съемок ни одно дерево, ни один куст, ни одна ветка, ни одно животное не пострадает, и слово свое сдержали. Сосна, горящая в заключительной сцене

пожара, была специально привезена и установлена перед домом с разрешения властей.

Вторым ударом было известие, что Пернилла Ос-тергрэн (ныне Аугуст) беременна и не сможет сыграть служанку Юлию. Пернилла — одна из немногих актрис, творящих истинное чудо на сцене. В спектакле «Пир во время чумы» по «Маленьким трагедиям» Пушкина в постановке Юрия Любимова у Перниллы была небольшая роль Смерти. Во время репетиций Юрий Петрович имел обыкновение перебивать актеров, постоянно выбегая на сцену и демонстрируя, что и как делать, или просто рассказывая анекдоты про Сталина, чем вызывал порой нескрываемое негодование. Когда же подходила очередь Перниллы, он замолкал. «Да, — вздыхал он, качая головой, — этому не научишь, это природа-матушка!»

В довершение всего у Андрея разболелись зубы! Дважды в неделю рано утром мы ходили к дантисту вплоть до его отъезда в Париж в середине ноября. Он очень боялся, нервничал, хоть и скрывал это, но потом привык и к врачу, и к процедурам, и к моему присутствию. «Лежу тут перед двумя женщинами с открытым ртом, как у гинеколога», — ворчал он. «Сравнили!» — «А что, зубы — тоже интимное место». Врач заметила, что ее пациент — человек нервный, ночью скрежещет зубами, и от этого у него стирается эмаль. Андрею изготовили специальный аппарат, дабы он не терзал свои зубы. Он сказал, что теперь будет похож на человека в железной маске.

К середине ноября Андрей обязался утвердить всех актеров, а у нас до сих пор не было Малыша, Виктора, Юлии и Марты. По счастливому стечению обстоятельств, на премьере фильма актера и режиссера Аллана Эдвала «Аке и его мир» Керстин Эрикسدоттер заметила девочку («фарфоровую статуэтку», как окрестил ее

Андрей) с медной копной вьющихся волос — дочку одной из актрис фильма, Филиппу Франзен. Через несколько дней Филиппа появилась у нас в студии. Посмотрев фотографии и кинопробы, Андрей утвердил ее на роль Марты — дочери Аделаиды.

Прошло два с половиной месяца работы, а у Андрея до сих пор не был подписан контракт, что серьезно тревожило его, как и молчание японских партнеров. От них зависело, будет фильм или нет. «У меня всегда так, — мрачно говорил он. — Все решается в последний момент. Все чуда жду!» А ведь «Жертвоприношение» в самом деле висело на волоске. В конце первой недели ноября Андрей получил известие от Анны-Лены Вибом, что съемки фильма в запланированный период придется отложить, так как японские продюсеры по весьма туманным соображениям отказываются принимать участие в финансировании картины. Затеяв какой-то крупный проект с Советским Союзом, они испугались иметь дело с опальным режиссером. Французская компания «Гомон» была на грани банкротства. Настроение у киногоруппы было чудовищным, но делать нечего: нет денег — нет фильма. В группе понимали, как тяжело сейчас режиссеру в отрыве от дома, когда его сына держат в заложниках, когда ничего не известно о завтрашнем дне. Андрей сидел у себя в кабинете и в каком-то оцепенении рвал на мелкие кусочки исписанный лист бумаги. «Нервы, — говорила Цветаева, — тончайший мост между душой и телом». Глядя на Андрея, казалось, что нервы его оголены, что еще минута — и произойдет что-то ужасное. Таким я видела его дважды: в день, когда был оглашен телекс от японцев, и после сорванной сцены пожара на Готланде. В обоих случаях казалось: этого не может быть! От отчаяния и бессилия хотелось плакать, кричать и рваться в бой! Тогда я предложила Ан-

дрею позвонить в Лондон Дэвиду Готхарду и сообщить о случившемся. Не проронив ни слова, как будто не услышав меня, он продолжал рвать лежащую на столе бумагу с зарисовками и планом работы. Я открыла записную книжку и набрала номер Дэвида. Его мгновенной реакцией было: «Звони немедленно Джереми Айзексу на 4-й канал и от имени Тарковского расскажи, что произошло. Звони сейчас же, не жди — это важно!» Это произошло в четверг, 8 ноября 1984 года. Джереми Айзексу, тогдашнему шефу 4-го канала британского телевидения, не пришлось долго объяснять. Пожалуй, это был самый короткий и самый плодотворный телефонный разговор в моей жизни. «У вас проблемы, это означает — вам нужны деньги. Знает ли мистер Тарковский сколько?» — покровительственно и дружелюбно спросил голос в телефонной трубке. Андрей пожал плечами, я перевела: «К сожалению, не знает». — «Хорошо, посмотрим, что мы сможем сделать. Мои самые наилучшие пожелания мистру Тарковскому».

Мистер Тарковский не раз потом вспоминал этот разговор: «Вот так 4-й канал, вот так Джереми Айзеке, молодцы!» Четвертый канал предоставил около трех миллионов шведских крон. Переговоры, которые вела Анна-Лена с французами, также увенчались успехом. Картина была спасена. Андрей потом шутил: «Ты мой продюсер...»

Помимо основной работы Андрей встречался с журналистами, выступал на телевидении — в программе «Кинохроника» Нильса-Петера Сундгрена, общался с прокатчиком «Ностальгии» Ульфом Берггренем, редактировал книгу, отвечал на письма, вел переговоры со шведскими политиками, обращался к главам государств Англии, Франции, Америки, Германии, Италии с просьбой помочь воссоединению с семьей. Чуть ли

не каждый день он отсылал открытки с видами Стокгольма сыну Андрюше в Москву.

• *13 ноября, вторник*

В студии с утра поджидали появления всеобщего любимца, шведского секс-символа Свена Вольтера — будущего Доктора. Для Андрея не осталось незамеченным внезапное оживление «бергмановской мафии», как он называл наших дам. Они подкрашивали губы, причесывались, прихорашивались. «Вот что значит мужские флюиды, — разводил он руками. — Его еще нет, а они уже готовы...» Возможно, это и послужило толчком в выборе актера. Доктор должен быть неотразим — вот основное требование к этому персонажу. Следует заметить, что на роль Доктора Андрей пробовался сам. Как досадно, что Шведский киноинститут не сохранил пленку этого уникального материала. В свое оправдание они заявили, что архив и без того переполнен. Кстати, в хранилище коробки с «Жертвоприношением» лежат рядом с коробками фильма «Фанни и Александер», а рядом — документальные фильмы о них.

В темном кашемировом пальто и светлом шарфе Андрей был очень хорош, в нем присутствовали какая-то избранность, аристократизм, притягательность. Эталон элегантности — Доктор — в исполнении Андрея фланжировал перед камерой, распахивал пальто, садился на стул верхом, закидывал руки за голову, брал книгу, листал ее. Мы были в восторге, уверяли его, что за эту роль он получит «Оскара»! Андрей раскланивался.

• *15 ноября, четверг*

Встреча Андрея с директором киноинститута Класом Олофссоном. Они детально обсуждают все пункты контракта. В этот же день на весь съемочный период,

с 1 марта по 31 июля 1985 года, заключают контракт со мной. Так я стала официальным толмачом Тарковского — «talk». «Толковательница ты моя, — похлопывая меня по плечу, посмеивается Андрей. — Видишь, я тебе счастье приношу, а ты — мне...» Он был убежден, что меня ему послала его мать — Мария Ивановна Вишнякова, только она знала, как ему тяжело. Он говорил, что я на нее похожа. Иногда называл меня ее именем — Маруся, просил посидеть тихо, отходил в сторону, шурился и пристально вглядывался. «Я точно знаю, мне тебя мама послала...» Над ним подтрунивал Эрланд: «И я в молодости, когда хотел приударить за девушкой, говорил, что она похожа на мою маму». Андрей болезненно морщился, ведь он имел в виду совсем другое сходство. Очевидно, память, внутреннее видение человека, сохраняет не только то, что фиксирует зрение, но и то, что невозможно описать.

• *17 ноября, суббота*

Закончился осенний период подготовительных работ. Утром я проводила Андрея в аэропорт, он улетел в Париж.

Когда в Стокгольме у нас выдавались свободные вечера, мы ходили в кино: Андрея очень интересовали последние технические достижения в области кинематографии. В ноябре на экраны вышел фильм Андрея Кончаловского «Любовники Марии» по рассказу Платонова «Река Потудань». С Кончаловским Андрея связывали дружба, совместное творчество — работа над сценариями «Каток и скрипка», «Иваново детство». С ним был написан и сценарий «Андрея Рублева». Тарковский считал его одним из самых талантливых режиссеров в России и злился за то, что тот «сcurвился и продался Голливуду». «Неужели он не понимает, что Голливуд

засосет его и выплюнет!» — в сердцах восклицал Андрей. «Любовников Марии» мы не досмотрели. Заявив, что это типичный американский суррогат, в котором нет ни одного правдивого кадра, он вышел из зала, потянув меня за собой.

В декабре 1985-го, сидя в приемной у врача в ожидании результатов рентгена, Андрей рассказывал о своих коллегах, в частности о Кончаловском. Он говорил, что Господь Бог дал Андрону все: внешность, интеллект, талант, но, к сожалению, он об этом знает, а когда человек знает о своих достоинствах, это его портит. «Андрон почему-то стремится всем угодить — это у него болезнь! Понравиться и вашим и нашим, чего делать нельзя. Хотел ублажить советскую элиту — сделал "Дворянское гнездо" и "Дядю Ваню", потом ему захотелось стать любимчиком молодежи — снял "Романс о влюбленных", своей "Сибириадой" надеялся влезть в доверие к властям, а теперь с "Марией и ее любовниками" — к американцам в одно место».

К Крнчаловскому Андрей относился предвзято, тех, кого ценил, он не щадил. Среди его коллег без изъянов был один Параджанов: «Сережа — гений!» Он восседал на вершине олимпа. В каждом интервью, на каждом выступлении Андрей поднимал вопрос о его трагической судьбе.

...Как-то перед отъездом Андрея в Париж в выходные я пригласила его, Берит и еще нескольких друзей на лекцию именитого тибетского ламы о счастье, вернее, о бренности счастья. Я давно собиралась свозить Андрея к моему веселому учителю — ламе Нга Вангу, но мы так и не выбрались. Смысл лекции сводился к следующему: веками человечество стремилось к счастью, однако это не приблизило их к цели ни на шаг. Мир

полон страданий, и причина тому — наши неуемные желания; избавляясь от желаний, мы избавляемся от страданий. Что такое счастье? Почему, достигнув того, что нам кажется счастьем, оно мгновенно улечивается, а подчас разочаровывает нас. Абсолютного счастья нет и не может быть на земле. Мы живем между двумя полюсами, балансируя между добром и злом. Счастье — не участь землян, хотя иногда нам удается ухватить некое подобие его. Кто же отнимает у нас счастье? Мы сами. Отказавшись от зла и эфемерности счастья, мы можем найти золотую середину — равновесие. Ценить сиюминутное, настоящее, радоваться каждому мгновению бытия, жизни — это и есть счастье. Во времена лихолетья и стихийных бедствий тибетские монахи жертвовали собой ради спасения других и в этом находили высшее счастье.

Мы сидели в конце зала, где, не очень мешая другим, я могла переводить Андрею. Он меня перебивал, невольно вступая в диалог с ламой: «Неужели только муки дарованы человеку? Хотя я всегда говорил, что в этой жизни счастливы только свиньи!» Рассказ о тибетских монахах, жертвующих собой ради спасения других, особенно потряс его, он сказал, что в этом — соль картины. «Но ведь Александер сжигает не себя, — не сдержалась я. — Он сжигает дом! Разве по-христиански жертвовать счастьем близких, лишая их крова, отступить от того, кто дороже всего на свете, — от родного сына? Христос призывал к милосердию, а не к жертве...» «Ты ничего не понимаешь! — возразил Андрей. — Он не дорожит собственной жизнью. Он жертвует тем, что любит... Авраам безоговорочно отдал Богу сына на заклятие...» Меня тогда не убедили эти доводы, поступок главного героя мне казался выражением крайнего эгоизма.

В Париже Андрей встречался с министром культуры — обсуждал ситуацию с фильмом и свои семейные проблемы. Из Парижа он улетел в Италию — сначала в Милан, затем в Рим, а потом в Берлин. В Германии он планировал снять фильмы: об основателе антропософии Рудольфе Штейнере (короткометражный) и по сценарию «Гофманиана»; в Англии в Ковент-Гардене поставить «Летучего голландца» Вагнера, а также найти финансы на экранизацию «Гамлета» и «Святого Антония». Из разных уголков Европы Андрей звонил мне с поручениями, наставлениями, да и просто так — узнать, как идут дела. Он просил, чтобы к его приезду приготовили Библию на русском и шведском; спрашивал о переводчиках для сценария. Я знала несколько имен блестящих переводчиков, но пальму первенства отдавала Ларсу-Эрику Бломквисту. Ларс-Эрик — человек высокой культуры, кожей чувствующий нюансы русского языка. В письме к Анне Тесковой Марина Цветаева писала о Рильке: «Убеждена еще, что когда буду умирать — за мной придет. *Переведет* на тот свет, как я сейчас *перевожу* его (за руку) на русский язык. Только так понимаю — перевод». Именно так — «за руку» переводил Ларс-Эрик Бломквист. У шведского сценария два переводчика: Хокан Лёвгрен перевел описание сцен, Ларс-Эрик Бломквист — реплики.

Андрей, уверявший, что Пушкина перевести нельзя, был бы приятно удивлен эмоциональным накалом зрительного зала, впервые слышавшего мощь и мысль русского поэта. Премьера «Пира во время чумы» по «Маленьким трагедиям» Пушкина в постановке Юрия Любимова состоялась в Королевском драматическом театре 28 сентября 1986 года и имела феноменальный успех. А через два года «Мастер и Маргарита» в его же постановке буквально завораживали зрителей на той же сце-

не. Студенты, школьники, ломая вековые добропорядочные устои театра, в буфете с осетриной «первой свежести» шумно обсуждали героев пьесы, и в глазах у них горел огонь. В обоих случаях переводчиком был Ларс-Эрик Бломквист.

В январе Андрей позвонил из Берлина и спросил, хотела бы я работать с ним на «Гамлете». Еще бы! «Тогда учи как следует английский и скорей получай права!» Логика между английским и правами я не уловила, хотя в тот период сдавала экзамены по вождению на ледяном поле. Меня так закрутило-завертело, что я чудом осталась жива.

На роль Принца Датского он намеревался пригласить Олега Янковского или Роджера Риса, на роль Короля — Эрланда Юсефсона, на роль Призрака — Макса фон Сюдова. Снимать он планировал в Шотландии и, частично, в Америке, которую обычно не жаловал, — в Долине Гигантов. «Там только с Богом говорить! — восторженно описывал он метафизический пейзаж. — А американцы вестерны снимают!» В глубочайшем каньоне мира он собирался снять сцену встречи Гамлета с Призраком-отцом при ярком, ослепительном свете.

Я рассказала, что в его отсутствие работала с Евгением Светлановым, он дирижировал Шестой симфонией Чайковского в Бергвальдском концертном зале с удивительной акустикой, сооруженном в недрах скалы. На концерте виделась с Бергманом и Леной Олин (с Леной Олин и Эрландом Юсефсоном он недавно закончил съемку телефильма «После репетиции»). От Патетической и Светланова Бергман был в восторге. Андрей насмешливо заметил, что не успел он уехать, как я уже «изменяю» ему, и пригрозил, что не возьмет меня на «Гамлета». Я не упрашивала. «Ты какая-то странная, — подозрительно сказал он, — тебе ничего от меня

не нужно...» Хорошо это или плохо — не знаю, но мне действительно ничего от него не было нужно.

Когда я начала работать с Любимовым, Андрей не на шутку рассердился, даже обиделся. Он всячески старался отговорить меня, уверяя, что Любимов меня подведет, что он скандальный режиссер, что с ним не следует связываться, а я такая доверчивая — ничего не понимаю...

Андрею, как и другим режиссерам, свойственно присваивать себе людей. Очень точно заметила Маргарита Терехова, что тот, кто попадал в его магический круг, из него уже никогда не выходил. На предостережения Андрея я не обратила внимания, хотя отчасти он оказался прав. Но не в этом дело. Любимов — человек колоссальной творческой энергии, фантазии, таланта. Им нельзя не восторгаться.

В конце ноября ко мне обратился Арне Карлссон, снявший фильм о съемках «Фанни и Александера», с просьбой перевести письмо и переговорить с Андреем о возможности сделать документальный фильм о работе над «Жертвоприношением». Вот это письмо от 22 ноября 1984 года:

«Режиссеру Андрею Тарковскому. Съемки фильма "Жертвоприношение" являются уникальным событием для шведского кинопроизводства. Фильм вызывает большой интерес не только у прессы и кинозрителей, но также у разных категорий работников кино, студентов и актеров. Принимая во внимание эти обстоятельства, Шведский киноинститут был бы чрезвычайно заинтересован в создании документального фильма. Этот фильм задуман быть чем-то целостным и включать в себя как подготовительный этап работы, съемки, а также заключительный период. Средства предоставляет Фонд ко-

роткометражных фильмов Шведского киноинститута. Нас интересует процесс работы режиссера, художника - постановщика, звукооператоров, актеров и других участников фильма. Все эти стороны создания картины никогда еще не были зафиксированы так, как бы нам хотелось. Документальный фильм запланирован в двух вариантах. Первый — объемный — будет доступен для студентов киноинститута; второй — сокращенный — будет предназначен для более широкой, международной публики. Для фильма запланировано приблизительно шестьдесят съемочных дней — начало в январе 1985 года, до дня премьеры. В моем распоряжении технически очень высокого качества камера "Betacam Standart". Это маленькая, удобная и бесшумная камера, она даст нам возможность получить гораздо больше материала, чем если бы я работал с 16-миллиметровой стандартной пленкой. Как Шведский киноинститут, так и я сам намереваемся проводить работу в наивысшей степени тактично, никоим образом не мешая обычному ритму Вашего фильма. Съемочная группа будет состоять из меня самого и одного звукооператора. К тому же все пожелания режиссера относительно того, что должно входить в документальный фильм, будут приниматься во внимание.

В надежде на плодотворное сотрудничество, с наилучшими пожеланиями — Арне Карлссон».

Сначала Андрей категорически отказывался от присутствия посторонних на съемочной площадке, считая, что они будут мешать и отвлекать его, но потом согласился. Во время съемок он не раз спрашивал, где же документалисты — он их не видит и не слышит, с такой деликатностью, профессионализмом работали Арне Карлссон и его помощник — звукооператор Лассе Уландер. Когда несколько лет назад я показала фильм Арне

Карлссона студентам и преподавателям ВГИКа, больше всего их поразила тишина, царящая на съемочной площадке: никто не курил, никто не выражал своих буйных эмоций, все внимание было подчинено одному человеку — режиссеру.

В 1988 году вышел замечательный документальный фильм Михала Лещиловского, но, как ни странно, Арне Карлссон числился в нем как оператор, хотя большая часть фильма основана на материале, подготовленном и срежиссированном Арне Карлссоном. От Свена Нюквиста и Эрланда Юсефсона мне, увы, приходилось слышать нелестные слова в адрес Лещиловского — ведь несведущему зрителю могло показаться, что Арне Карлссон был у него оператором, а не создателем бесценного материала. Более семидесяти часов пленки находится в архиве Шведского киноинститута. Часть материала Андрей успел посмотреть, у него даже возникла мысль самому смонтировать фильм.

• *16 января 1985, среда*

Позвонила Катанка Фараго, недовольная тем, что Андрей откладывает свой приезд. Мы ждали его к 1 февраля, но, сославшись на день рождения жены, он сообщил, что приехать в этот день не сможет.

• *2 февраля, суббота*

В 16.05 я встречала Андрея в стоковольском аэропорту Арланда. Вечером, прямо с корабля на бал, мы были приглашены в гости к Анне-Лене Вибом на Лунную улицу. Она усадила нас в гостиной, поручив мне развлекать Андрея, а сама пошла на кухню. Через некоторое время мы услышали чьи-то голоса. Решив, что кроме нас в доме еще кто-то есть, мы отправились на разведку. Проходя мимо кухни, мы увидели ловко орудующую

ножом Анну-Лену, вслух беседующую с распластавшейся перед ней розовой лососяной. «Ты с кем тут разговариваешь? — спросил Андрей. — Мы думали, у тебя гости». Анна-Лена невозмутимо сказала, что всегда сама с собой разговаривает, когда готовит. Андрей шепнул мне на ухо, что на своей Лунной улице она свихнулась от одиночества, вот и бормочет, как лунатик. «Берегись, Андрей, я все понимаю», — пригрозила ему рыбным ножом Анна-Лена, в самом деле немного понимающая по-русски. «Вот и имя у тебя двойное — Анна и Лена, — не унимался Андрей, — от этого и раздвоение личности». «А разве с тобой может работать человек с нормальной психикой?» — покачивая головой, сказала она.

Они старые знакомые со времен Венецианского кинофестиваля, когда Андрею был присужден «Золотой лев», потому и допускали подобные фамильярности. В одном интервью Анна-Лена сказала, что желание заполучить Тарковского в Швецию появилось у нее именно тогда — после «Иванова детства». Мечта осуществилась, хоть и с опозданием в двадцать лет.

Весной 1983 года Андрей представил ей на рассмотрение две заявки — на «Гамлета» и «Ведьму». Контракт был заключен на написание «Ведьмы» — предшественницы «Жертвоприношения». К написанию «Жертвоприношения» Андрей приступил 23 ноября 1984 года. Любопытно, что на первоначальной стадии одно из названий «Ведьмы» было «Танатос» — олицетворение смерти, по Фрейдю — универсальный инстинкт смерти. Другое название — «Вечное возвращение». Оно навеяно темой вечного возвращения из философской поэмы Ницше «Так говорил Заратустра». «Все идет, все возвращается; вечно вращается колесо бытия. Все умирает, все вновь расцветает, вечно бежит год бытия». В фильме «Жертвоприношение» дерево, под которым сидит маль-

чик, — сначала мертвое, потом расцветшее — является символом веры и обновления.

Появление на свет сына Андрея Александра есть то самое «вечное возвращение», обновление, продолжение жизни вопреки всему, а где есть жизнь — есть вера и надежда. Едва научившись ходить, Александр подбежал к портрету отца и, осыпая его бесчисленными поцелуями, словно желая разделить со всеми свое счастье, повторял: «Pappa min, pappa min...» — «Мой папа, мой папа...»

После ужина Андрей поблагодарил Анну-Лену за ее хлопоты в создании столь профессиональной съемочной группы, за то, что ей удалось заполучить такого маститого оператора, как Свен Нюквист, чьим мастерством Андрей восхищался со студенческих лет. Ради работы с Тарковским Свен отказался от престижного и прибыльного фильма Сиднея Поллака «Из Африки», награжденного впоследствии несколькими «Оскарами». «Перед Свенном я снимаю шляпу», — говорил Андрей. Перед самым уходом Андрей вспомнил, что во Флоренции видел «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи. Он сказал, что, глядя на эту картину, ощутил такое потрясение, что решил использовать ее в «Жертвоприношении». «Надеюсь, не оригинал!» — Анна-Лена испытующе посмотрела на него. «А что, ты можешь? — усмехнулся Андрей и добавил: — Нет, серьезно, она мне нужна для второго плана». По ходу съемок из картины второстепенной значимости она превратилась в первостепенную. «В ней есть какая-то тайна», — говорил Андрей. «Поклонением волхвов» начинается фильм. От этой картины становится не по себе почтальону Отто в момент, когда он призывает Александра пойти и переспать с Марией во имя спасения мира от атомной катастрофы.

Александр, взглядываясь в темное стекло картины, чувствует, что «картина действительно очень страшная». Как всякая тайна, она одновременно притягивает и отталкивает.

• *4 февраля, понедельник*

Первый день работы, и опять не все гладко. Из Парижа позвонила Анна-Лена с печальным известием, что денег на картину опять не хватает. Она все еще надеется на благоразумие японцев. Андрей выругался, сказав, что японцы как собака на сене: им и картину Тарковского хочется, и Советский Союз держать на привязи тоже хочется. В понедельник вышел приказ всем актерам худеть, не загорать, не ломать рук и ног и учить текст! Большинство актеров были утверждены еще осенью: Эрланд Юсефсон, Аллан Эдваль, Сюзан Флитвуд, Гудрун Гисладоттир, Филиппа Франзен и Свен Вольтер. В конце января в Париже Андрей встретился с Валери Мересс и утвердил ее на роль Юлии. Но у нас по-прежнему не было Малыша. Всю осень искали неблагополучного ребенка, а вместо этого приходили счастливые мальчики и девочки, а Тарковскому нужна была «ни за что побитая собака». «Вы понимаете, — взывал он к своим помощникам, — этого мальчика побил судьба — ни за что; он не такой, как все, он чужак, у него должна быть глубокая душевная рана». В Англии существуют детские школы актеров, и режиссеру достаточно взглянуть на фотографии, чтобы принять то или иное решение, а в Швеции с каждым ребенком, да еще и с его родителями, верящими в исключительность своего чада, приходилось встречаться индивидуально. Все это отнимало время, Андрей нервничал, злился: «Раз у вас нет детских домов, мы никогда не найдем Малыша и не снимем картину!»

Надо заметить, что даже на утвержденные роли Андрей не переставал искать новых актеров. Незаменимыми в картине он считал только Эрланда Юсефсона и Аллана Эдваля. На роль Доктора у Тарковского было несколько кандидатур — Олег Янковский, Роджер Рис, Стеллан Скарсгард и даже Трентиньян. Трентиньян, Фанни Ардан и Джилл Клайбург были кандидатами на главные роли в «Ностальгии». Хотя на самом деле роль Горчакова в «Ностальгии» и Александра в «Жертвоприношении» написаны были для Анатолия Солоницына — любимого актера Тарковского. До самого конца Андрей верил, что Солоницын поправится и будет сниматься у него. В интервью Тарковский неоднократно подчеркивал, что два его последних фильма каким-то роковым образом повлияли на его собственную судьбу. Его герой Горчаков умирает в Италии. Андрей тоже не возвратился на родину. Солоницын умирает от болезни, которая настигнет Тарковского. В первоначальном сценарии «Жертвоприношения», «Ведьме», героя спасает от рака ведьма.

Вернувшись из Берлина, где он все время болел из-за «какой-то жуткой атмосферы», на первом же собрании Андрей предложил попробовать на роль Юлии свою жену Ларису. Воцарилось воинственное молчание. «Nap ar inte klok!» — выпалила Катанка Фараго. Буквально перевести — «Он сошел с ума!» — я не решилась, пришлось смягчить: «Это невозможно!» Катанка понимающе поблагодарила меня облегченным вздохом и кивком головы. О «безумной идее режиссера» тут же сообщили Эрланду. «Только через мой труп!» — процедил он. Была тут же вызвана Анна-Лена, дипломатически объяснившая невозможность самой постановки вопроса. Андрей, довольный исходом, незамедлительно позвонил Ларисе и передал, что в Швеции не принято ангажировать мужа

и жену на один и тот же фильм, хоть он и боролся за нее как мог. Мимоходом он заметил, что Лариса надеется возобновить после «Зеркала» актерскую карьеру на Западе и даже села на диету.

Вовсю шла работа с оператором, художником, звукооператором, костюмером, гримером, техническим персоналом и прессой. Вот небольшой список распоряжений, составленный мной под диктовку Андрея: «Парик для Сьюзан Флитвуд должен быть готов к 21 марта; все пробы актеров должны быть готовы к началу апреля; искать Малыша; 12 марта — поездка в Берлин, позаботиться о билетах; договориться о встрече с директором киноинститута на Берлинском кинофестивале (18—22 февраля); для массовки нужна тысяча статистов; напомнить Катанке о сцене с вертолетом; достать матовую пленку для окна Марии; нужны воздухоудка и вентилятор для комнаты Малыша; когда придет уборщица к нему домой и что делать с грязным бельем?» И наставление: «Запиши и запомни, что режиссер — господин, слуга и зеркало актера».

С художником Анной Асп решаются конкретные проблемы: «Сколько метров в гостиной — восемь с половиной на восемнадцать или на пятнадцать плюс метр в запасе; будет ли возможность вращать пол; в комнате Марии — четырнадцать метров на четырнадцать плюс метр в запасе; камере нужно будет двигаться назад; объектив сорок с отходом в четырнадцать метров, 40В — ширина объектива; свет на стены ни в коем случае не прямой; где будет центральный угол?; зеркало нужно обыграть как-то интересно; какого цвета наличники — светлые или темные?; стены не такие зеленые, мягче поверхность и никакой филенки; весь дом будет ис-

пользоваться в экстерьере; вообще надо понять, что есть дом; дом разваливается, он должен быть похож на птицу; надо подумать о силуэте дома; все должно быть построено на контрастах; не красить дерево, поверхность должна быть мокрой, оттого черной; будет проезд вдоль дома; проверить, как будет выглядеть поверхность при освещении; перед домом неглубокий слой воды, "мне нравятся блестящие поверхности"; пусть сделают эскиз, а потом посмотрим, что и как; надо поскорее выбрать натуру; особенно обратить внимание на фасад веранды; цветная пленка построена на нюансах, черно-белая — на контрастах; использовать будем объектив zoom, с фокусом от 25 до 250; лучше всего залить поле перед домом водой, тогда получим темный эффект; пожар будет снят одним кадром; запомнить — никаких косых панорам; задача изменять свет без монтажа».

Время от времени Андрей заглядывал в мой блокнот, проверял, не забыл ли что. Почти каждое утро он просил меня заказать разговор с Москвой. Прямой связи с Россией тогда не было, приходилось ждать часами, случалось, что и вообще не соединяли. В эти минуты на него больно было смотреть. Несколько раз он давал мне послушать, как скулит его пес Дакус на другом конце провода. Помню его учащенное дыхание и звонкий лай. «Видишь, как он меня любит... скучает... — взволнованно говорил Андрей, и на глазах у него выступали слезы. — Махнуть бы туда на один вечер, полетать, как у Булгакова, над Москвой, разбить пару окон, выпить водки, поцеловать своих, погулять с Дакусом...» Сколько теплых слов посвящено было этому псу — его преданности, уму и доброте.

Я понимаю эту привязанность и любовь — на свете нет более ласковых и преданных существ, чем собаки.

Сейчас, когда я пишу эти строки, мой королевский спаниель Шарик безмятежно сопит под столом, время от времени поглядывая на меня одним глазом, словно проверяя, все ли в порядке.

• *5 февраля, вторник*

С утра обсуждение с Анной Асп и ее ассистентами макета дома. Потом Андрей попросил меня связаться с Андреем Яблонским, в этот период он регулярно встречался и перезванивался со своим тезкой. Тот работал в ЮНЕСКО переводчиком и часто навещался в Стокгольм. Несмотря на открытость, доверчивость, Андрей крайне редко шел на сближение с людьми, а вот Яблонского принял сразу. Хорошо владея языками, Яблонский переводил письма, отсылаемые Андреем в правительства многих европейских государств с просьбой освобождения сына из заложников и воссоединения с семьей. В Париже Яблонский стал мостиком, соединяющим Андрея и его жену со сложной западной действительностью. Эмигранты, испытавшие участь сию, хорошо понимают беспомощность, зависимость человека, даже с именем Тарковский.

Яблонский погиб при трагических обстоятельствах через несколько лет после смерти Андрея.

• *6 февраля, среда*

В десять утра приходит Керстин Эрикسدоттер составлять план работы. Между делом Андрей просит Эрланда позвонить в шведское издательство «Геберс» и узнать, будут ли они заинтересованы в новом, более полном издании книги «Запечатленное время», вышедшей в Германии в издательстве «Ульштайн». Он советуется с Эрландом, как лучше — перевести название книги на шведский — «Uppfangad tid» («Пойманное время») или дать

английский вариант названия — «A book of comparisons» («Книга сопоставлений»). Он просит, чтобы переводчиком шведского литературного сценария «Жертвоприношения» был Ларс-Эрик Бломквист.

Осенью Андрей читал мне отрывки из книги, непрестанно сетуя на тяжелое писательское бремя. Для него в тысячу раз лучше снимать кино, чем сидеть у пишущей машинки. В апреле Андрей подарит мне эту книгу с надписью: «Лейле Александер в память о "Жертвоприношении" А.Тарковский 17.IV.85. Stockholm». В Швеции книга выйдет под названием «Den forseglade tiden», что в переводе означает «Запечатанное время» или «Сохраненное время».

После обсуждения плана съемок продолжается разговор с Анной Асп: «Ручки на дверях должны быть бесцветные, металлические, серебристые; двери темные, рамы светлые; в фильме будет не больше 150—200 монтажных склеек (в фильме их 120); нам нужно будет 15 000 метров черно-белой пленки; 285 метров для сцены пожара. (Оказывается, пленка уже заказана. Андрей доволен.) Актеры в сцене пожара будут на переднем плане, а их двойники на заднем; нужно достать пульверизатор для росы на соснах; создать состояние капли на веранде; лестницу укрепить, чтобы Эрланд не грохнулся с нее; обязательно нужно увидеть дыхание Отто на стекле — позаботьтесь заморозить окно. (Это не проблема — у них есть специальное средство.) Подумать о модели дома, учитывая при этом рост мальчика».

«Но вы же еще не нашли мальчика!» — восклицает Анна. «Вот именно! — вздыхает Андрей. — *Cherchez la femme! Cherchez le garçon!*» У Андрея был превосходный слух на языки, отдельные фразы он произносил чисто, без акцента. Как хороший дегустатор, он смаковал

каждое новое слово, запоминал его и с удовольствием вставлял при всяком удобном случае. «Task s& musket!» — благодарил он коллег по-шведски.

В два часа дня пришел Арне Карлссон, и с этого момента началось запечатление «Жертвоприношения» на пленке.

Звонил прокатчик «Ностальгии» Ульф Берггрен с просьбой узнать, согласится ли Андрей выступить в его кинотеатре «Синяя птица» в середине марта. Андрей вспомнил, как однажды спросил у своего английского прокатчика Энди Энгеля, почему он решился прокатывать фильмы такого некоммерческого режиссера, на что тот ответил: «Вы для меня что-то вроде священной коровы». Ответ Андрею очень понравился. Для Ульфа Тарковский тоже был чем-то вроде священной коровы. Сначала Андрей заартачился, но потом согласился и попросил меня быть переводчиком на этом вечере, но я отказалась — полно профессиональных переводчиков, жаждущих переводить ему, к тому же мне хотелось послушать лекцию самой.

В этот день Андрей потерял свои очки. Я стояла в коридоре и делала для него ксерокопии рецензий о «Ностальгии». Он прибежал взволнованный, потерянный, на нем не было лица. «Я потерял очки!» — в отчаянии кричал он. Я не могла поверить ни своим ушам, ни своим глазам — он стоял передо мной в очках! «Андрей, они у вас на носу!» — меня сразил приступ смеха. Расхохотался и Андрей. Из разных комнат повыскакивали наши сотрудники, первые минуты они недоуменно смотрели на нас, буквально падающих от смеха, но потом и сами присоединились к нам, держась за стены от хохота. Ничто так не разряжает атмосферу, как смех. Довольный Андрей пошел пить чай с Керстин и Анной. Он рассказывает им новую версию о потерянном сценарии «Рубле-

ва». Он был с Вадимом Юсовым в ресторане гостиницы «Националь» — излюбленном месте московской богемы, кого-то там зацепил, началась драка. Юсову из-за него разбили нос. Злой как собака, он вышел ловить такси. Поймал, положил сценарий — единственную копию — на крышу машины и поехал. Приехал домой, вспомнил, где забыл сценарий, и облился холодным потом! Стал бегать искать на улице — нигде нет, поехал в «Националь» — там тоже нет. Думал — все, пропал! Вдруг звонок в дверь, и появляется таксист со сценарием. Вот такие чудеса происходили с «Рублевым». На этой мажорной ноте мы распрощались до следующего дня, на всякий случай сделав копию русского сценария «Жертвоприношения», которая хранилась у меня.

• *7 февраля, четверг*

С утра приходит Анна-Лена. Андрею снова нужно лететь в Париж по своим семейным делам и для окончательного утверждения актрисы на роль Юлии. Они обсуждают встречу в Париже с министром культуры с целью повлиять на правительство Советского Союза. Письма Тарковского к Андропову, Черненко и Горбачеву остались без ответа. «Они меня ненавидят!» — говорил он, пытаюсь понять — за что. Всю свою творческую жизнь он посвятил прославлению своей страны, он считал себя советским художником — тому подтверждением его многочисленные высказывания в прессе, диссидентов он чурался, публично никогда не высказывался против политики СССР. Так за что же? За то, что был самим собой. Господь Бог даровал ему талант, и служил он только ему, а не власть имущим бездарным чиновникам. Горькие мысли о своем положении крепостного, не способного свободно действовать и выбирать свою судьбу, угнетали его.

Каково же было мое удивление, когда я услышала выступление вождя перестройки в 2002 году в Москве, в Доме кино, на праздновании семидесятилетия Тарковского. Горбачев был в числе почетных гостей и говорил с трибуны о значении Тарковского в русской культуре и искусстве. Меня так и подмывало спросить: почему же вы, уважаемый Михаил Сергеевич, игнорировали письма, взывающие к вашему милосердию, почему не выпустили сына к родителям? Лишь после того, как были предъявлены рентгеновские снимки смертельно больного человека, снизили и подписали вольную на выезд мальчику. Любят вожди приобщиться к лаврам растоптанных ими художников.

Из Швейцарии звонил Свен Нюквист, спрашивал, как идут дела, интересовался самочувствием Андрея. С Эрландом Юсефсоном у них была своя фирма, услышав о новых финансовых трудностях, они выступили в роли спродюсеров. Андрей был потрясен этим неожиданным благородным жестом. Как только он увидел Эрланда, заключил его в объятия со словами: «Ну, ребята, вы даете!» Его до глубины души трогало желание шведских коллег помочь ему. Для фильма со скромным бюджетом в два миллиона долларов любой, самый небольшой вклад был существенным.

После обеда, как обычно, разговоры с Анной Асп: «В доме Марии в окнах должны быть видны проросшие внутрь ветки деревьев; пол в ее комнате сделать наклонным; можно ли будет поднимать и опускать пол?; нужна горячая вода, чтобы видеть пар; в сцене пожара камера должна стоять на платформе; будем снимать ландшафт под водой и над водой; сделать две большие лужи; для сна Александра найти скульптуру без головы; достать будильник, протравленное стекло; решить,

какой марки и цвета будет машина; печь — душа дома, должна стоять в центре, можно ли будет двигать печь?; кровать Аделаиды, Малыша и Марты может быть одна и та же, но на помосте; шелковые чулки для Аделаиды — очень важно!»

Андрей просит узнать, будут ли ему платить за выступление в «Синей птице». Ему отвечают, что, конечно же, нет, — это реклама для «Ностальгии», выступление должно быть бесплатным. «Бесплатно только птички поют», — ухмыляется Андрей и нехотя соглашается.

В своей лекции о духовности и ответственности художника (21 сентября 1984 года) в «Риверсайд Студиос» в Лондоне Тарковский, цитируя шалыпинскую фразу о птичках, дает ей свою оценку: «Само по себе неплохо сказано, но мне кажется, трудно говорить о духовности художника, который делает такие заявления».

К вечеру у Андрея разболелась голова. Керстин тут же приносит таблетки от головной боли. Предусмотрительность Керстин поражает его. Ему нравятся мягкие, пастельные тона ее одежды, подобранные кверху пушистые волосы, ровный невозмутимый голос. Керстин и появившаяся во время съемок задорная, жизнерадостная Кики Иландер стали его любимицами.

• 8 февраля, пятница

С утра приятное известие от Эрланда — ему удалось договориться с Ларсом-Эриком Бломквистом о переводе сценария и книги, если будет найдено издательство. Я тут же звоню Ларсу-Эрику, он диктует свой адрес и ждет сценария.

Сегодня Андрей не в настроении — что-то не ладится, он сердится на шведов, говорит, они не умеют рабо-

тать — лентяи. Это из-за Малыша, вернее, отсутствия его. Зол на меня, что не поддерживаю его в спорах. Но о какой поддержке может идти речь, если я едва успеваю переводить, особенно в моменты, когда с обеих сторон летят стрелы обвинений и упреков. Андрей недоволен строительством дома, ему кажется, что дом похож на лачугу бедняка. Он хочет остановить строительство. Шведы в ужасе! Часами идут дебаты о цвете стен: делать ли стены светлыми или темными. Анна Асп в отчаянии. Она не может за режиссера решать, какого цвета будут стены, — у них это не принято. Андрей обижается, говорит, что не чувствует с ее стороны творческой отдачи, что на одном послушании далеко не уедешь, в искусстве нужно учиться думать своей головой. Анна воспринимает его рассуждения как незаслуженное оскорбление в свой адрес. Керстин деликатно, но твердо напоминает Андрею, что Анна получила «Оскар» за «Фанни и Александра». Андрей, не подумав, заявляет, что «Оскар» дают за коммерческое кино. Анна молча выходит из комнаты. От напряжения у меня раскалывается голова. Керстин бежит за лекарствами для меня, бросая в сторону Андрея укоризненный взгляд. Андрей уходит в свой кабинет. Я слеую за ним. Сегодня ему не угодить — он поносит всех: шведов, Запад с его прагматизмом, «Оскар», тупых американцев и все призы на свете. Керстин стучится в дверь и сухо говорит, что Андрей не дает Анне возможности высказать свою точку зрения и вообще они не привыкли к такому методу работы — им нужны ясность и конструктивность. Андрей возмущенно шепчет мне, что не виноват, что они такие тугодумы.

Успокоившись, он просит у всех прощения, объясняя свое раздражение жуткой усталостью. Все понимающе кивают: «С кем не бывает...» Андрея обожали, хоть

и лезли на стены от его нерешительности и постоянных колебаний. Часто они спрашивали у меня, почему Андрей не может дома подумать, какого цвета будут двери, рамы, стены, наличники и прочее. Мне кажется, по-другому он просто не умел — это был его метод работы: выносить проблему на всеобщее обсуждение и подвергать любую деталь сомнению. Таким образом он приходил к единственно правильному решению.

Свен Нюквист рассказывал, как он готовился к предстоящей съемке: обдумывал каждую сцену один, предпочитательно сидя в ванне. Андрей, наоборот, стремился подключить к обсуждению той или иной проблемы как можно больше людей. Он считал, что воплотить замысел можно лишь в окружении единомышленников. Разумеется, в конечном итоге он решал все сам, но ему нужен был собеседник, общение. В этом заключалась особенность его творческого процесса. Не зря же говорят: в споре рождается истина. Вначале шведы ловили чуть ли не каждый звук из уст режиссера, но постепенно они привыкли к его манере мыслить вслух, выжидали и не обижались.

• 9 февраля, суббота

На улице минус двадцать, Андрей счастлив, это напоминает ему Москву. Сегодня день рождения моей шведской подруги Изабель. По телефону Андрей желает ей счастья и поет в трубку: «Happy birthday». С утра работаем с Анной Асп и ее помощником Каем Ларсеном. Обсуждаем модель дома — подарок Малыша отцу. Сегодня Андрей в прекрасном настроении — ему все нравится. Домой идем в три часа. Андрей любит ходить пешком. В подготовительный период обычно я провозжала до «его улицы» — Андрегатан, а потом до Сибиллегатан, до улицы Сивиллы, прорицательницы будущего

(по этому адресу в доме № 77 Тарковский жил до конца декабря 1985-го). Потом я ехала на шестьдесят втором автобусе к себе домой в Фредхелл — «Мирный голый остров».

К цифрам и числам Андрей относился с большим вниманием, почему я так дотошно привожу даты, номера домов, опуская лишь номера телефонов. Будучи уже тяжелобольным, он не раз повторял, что живет на улице Сивиллы, в доме № 77, а это хороший знак, может, пронесет...

Если сложить год, месяц и день рождения Тарковского — 4 апреля 1932, а потом упростить до десяти — получается пятерка. «Я отличник», — шутил он. Нумерологи утверждают, что эта цифра — ключ к характеру человека, она созвучна его душе и интеллекту. Пятерка символизирует натуру, полную соблазнов, противоречий, стремительности, непредсказуемости, независимости и духовной свободы. Андрей говорил, что, как человек в круге Леонардо да Винчи, он распят в круговороте жизни. В древности пентаграмме приписывалась магическая сила, она предохраняла от злых духов.

По дороге к Андрею мы зашли в итальянский ресторан — он обожал итальянскую кухню, потом в кино — на фильм Менцеля «Короткая стрижка». Андрею фильм понравился, но все же он предпочитает ранние фильмы чешского режиссера. Тема перемен ему знакома, относится он к ним болезненно. «Я боюсь перемен и ненавижу, когда женщины стригут волосы. Никогда не режь волосы...» Посмотрел бы он на мою теперешнюю прическу под мальчика!

На следующий день, в воскресенье, мы отправились в Музей Востока, что на Зверином острове, на выставку китайского искусства. Андрей сказал, что видение формы в пространстве особенно хорошо удается

шведам. Вечером Андрей попросил позвонить Яблонскому, тот остановился в «Сити-отеле», и договориться о встрече. Он хотел, чтобы я поехала вместе с ним, но у меня разболелась голова, и я отказалась. На следующее утро Андрей с похмелья тоже жаловался на головную боль.

• *11 февраля, понедельник*

«Сейчас бы рассолу», — сжимая виски и морща нос, охал Андрей. С утра я позвонила Сьюзан Флитвуд в Лондон, у нее была аллергия на многие продукты, и шведы хотели выяснить, что ей можно есть, а что нельзя. Андрей втолковывал им, что аллергия — это результат духовного блокирования, «духовная закупорка», и обещал вылечить ее. И чем же Андрей предлагает ее кормить, любопытствовали шведы. «Не хлебом единым жив человек», — прозвучало в ответ.

• *12 февраля, вторник*

Вечером Андрей улетает в Берлин, а утром мы сидим в нашей «третьей ложе» — он диктует мне, что нужно сделать в его отсутствие:

1. Попроси Герана Линдберга — руководителя съемочной группы — отдать в стирку любимый белый махровый халат, носки и прочую мелочь. «Сделай это деликатно, — поучает он. — Да и квартиру пусть уберут».

2. Позвони Ульфу Бергрену и откажись от выступления. Скажи, у меня нет времени, я готовлюсь к съемкам. (Увидев мою кислую физиономию, он снисходит: «Хорошо, пусть Катанка договаривается».)

3. Сообщи дантисту о страховке. Узнай, касается ли эта страховка Ларисы, у нее передний зуб выпал.

4. Свяжись с Дэвидом Готхардом в Лондоне — он в Комитете по воссоединению семьи Тарковского. Скажи,

что Луи Арагон помог Параджанову, а Дэвид тоже культурный деятель, пусть попробует.

5. Узнай о суточных. Намекни Катанке, что мне до отъезда нужны деньги.

6. Нам с тобой надо сходить в банк. Ты не знаешь, какой курс у шведской кроны? (Я понятия не имею, но обещаю выяснить.)

В перерыве мы отправляемся в банк, отрываем талон, сидим, ждем. Андрей раздражается: «Как у них все медленно...» Моя реплика в защиту шведов — «Тише едешь, дальше будешь» — злит его еще больше. «С такими темпами мы сто лет будем картину снимать...»

В 8.15 у Андрея самолет, за два часа до отлета за нами заходит Анна Асп и отвозит на машине в аэропорт. По дороге домой она осторожно выпрашивает у меня о жене Тарковского. Раньше я отмалчивалась — как-то не вязался в моем сознании этот альянс. Но, как говорил Сократ, хочешь стать философом — женись. Не хотелось рассказывать ни о виски с плясками, ни о нетрадиционном методе дезинфекции кровоточащих ран. Оказалось, они уже слышаны от Эрланда о похождениях жены режиссера.

Утром позвонила Катанка Фараго и потребовала немедленно связаться с Андреем; ей не удалось убедить Ульфа Берггрена отменить выступление. «Андрей дал ему слово! -Вот пусть сам и выкручивается!»

На следующий день я улетела в Лондон к своему другу Стивену Гарретту и вернулась в воскресенье, 24 февраля. В Лондоне я познакомилась с Марком Ле Фаню, написавшим на Западе первую книгу о Тарковском. Марк бредил фильмами советского режиссера и просил помочь с переводом писем к Андрею. Они до сих пор хранятся у меня — сколько в них вопросов!

• **25 февраля, понедельник**

Андрей сообщил по телефону, что возвращается в Стокгольм 4 марта. Просил выяснить, сможет ли он полететь в Рейкьявик с 15 по 17 марта — там у него важная встреча на правительственном уровне. Шведам ничего не оставалось делать, как согласиться.

• **4 марта, понедельник**

Андрей прилетел из Берлина в 1.45 дня. Из Арланды мы едем в киноинститут — в три часа состоится встреча со Свенном Нюквистом и Анной Асп, а в пять — с Анной-Леной Вибом. Обсуждаются детали расписания съемок. Встреча прошла гладко — без взаимных обвинений, напротив, Андрей ощутил желанную поддержку своих коллег.

В семь вечера отправляемся праздновать возвращение Андрея в шведском ресторане «Добрый дом», что на Зверином острове, рядом с Северным музеем. Я пригласила мою подругу Берит. И вот мы втроем сидим на застекленной веранде. Андрей в прекрасном настроении. По-русски Берит не говорит, знает немного итальянский, но, когда Андрей в ударе, понять его можно без слов — он изъясняется жестами, гримасами, разыгрывает сцены, импровизирует. (Когда ему плохо, только родной язык может выразить его чувства и боль.) В посетителях ресторана Андрей узнал представителей советского посольства. «Следят, — сказал он, — ну, пусть следят...» Мы прислушались — говорили по-русски. Была ли то случайность или за ним действительно следили?

• **5 марта, вторник**

Утром сначала за мной, потом за Андреем заехал наш шофер Туре Лjungрен и отвез на работу в студию кино-

института. Со съемок фильма «Агнесса — дочь Божья» вернулся Свен Нюквист. Вместе с Анной Асп они долго беседуют о цвете, о «состоянии» в картине. Андрея фотографируют для предстоящей пресс-конференции. Регулярно он получает рецензии на «Ностальгию» из Англии, Франции, Италии и Германии. Я делаю копии для его архива и перевожу их. Андрей в панике — у нас все еще нет Малыша. Проклинает благополучие шведов—из-за отсутствия детских домов.

• *6 марта, среда*

Смотрим детей — все не то! Андрей жалуется, что шведы ленивы, делают все из-под палки, по расписанию, а фильм нельзя запихнуть в рамки. Помнится, Любимов приходил в бешенство от шведских регламентов. Строго по минутам, как в зоопарке, в самый разгар репетиций на сцену выбегала ликующая дама со свистком, объявляющая перерыв на обед, отчего Юрий Петрович хватался за сердце. Как ни просил он задержаться хоть на десять минут, дабы закончить сцену, «милиционер» был неумолим.

В перерыве идем в универмаг покупать Андрею шампунь, мыло и всякую мелочь для дома. Андрей говорит, что устал от неизвестности, бывают минуты, когда он теряет надежду, что советское руководство пойдет ему навстречу и отпустит сына. Тут же он добавлял, что будет грызть землю, пока не вызволит Андрюшу. Как на этом беспросветном фоне у него хватало сил сосредоточиваться на работе — а ей он отдавался целиком, — не знаю. Андрей для меня — пример выдержки и мужества.

• *7 марта, четверг*

Письмо от Марка Ле Фаню, адресованное мне, с вопросами к Тарковскому. Андрей довольно часто получал

письма подобного содержания. Обычно я брала их домой, переводила, а утром читала ему. Иногда он отвечал на вопросы, иногда отметал в сторону со словами: что, ему больше делать нечего, как отвечать на такую ерунду? Меня он ругал, что занимаюсь чепухой, зря трачу время, впрочем, по его же просьбе. Запад изучал его, он изучал Запад. Небезызвестно, что в вопросах порой заключаются ответы.

Привожу лишь малую часть вопросов, характерных для большинства писем: «Откуда вы родом? Кто ваши родители? Откуда пошел род Тарковских? Известно, что ваш отец — поэт, а кто был по профессии ваш дед? Кто родители вашей матери? Откуда они? Был ли Тарковский близок к своей матери в детстве? Жил ли он в детстве в Переделкине? Знал ли Пастернака? Почему это не показано в "Зеркале"? Городская квартира с библиотекой — напоминает ли она собственную библиотеку Тарковского? Образование? Был ли он членом подростковой коммунистической партии? Читал ли Маркса? Ленина? Велись ли дискуссии о коммунизме в доме Тарковских? Круги, в которых вращались родители Тарковского, были ли они антикоммунистические? Аполитичные? Была ли Библия в доме или другая религиозная литература? Не получил ли он втайне христианское воспитание? Крещен ли? Когда он впервые серьезно заинтересовался кино? Сколько у него было жен, кто они и чем занимаются? Сколько детей — возраст и их имена? Что случилось с его сестрой из "Зеркала"? Может ли Тарковский объяснить появление бабушки? Почему Игнат не узнает ее? Кто вторая старушка, которая просит Игната взять с полки Пушкина и прочитать, а потом исчезает как привидение? Карьера? Когда Тарковский говорит, что из двадцати лет пятнадцать не работал, какой период был худшим? Что он делал в промежутках

между картинами? Нереализованные проекты — много; ли их? Написал ли он сценарии о Толстом, Достоевском, о Жанне д'Арк? Что стало с "Гамлетом"? Может ли он рассказать о других близких сердцу проектах? Как; был принят зрителем "Солярис"? Прележав пять лет на полке, вышел ли "Андрей Рублев" после "Соляриса"? Были ли эти фильмы успехом у критиков в Советском Союзе? До появления "Зеркала" был ли Тарковский в фаворе у режима? Появилась ли идея создания "Ностальгии" до или после первого посещения Италии? Почему руководство согласилось снимать фильм в Италии? Когда Тарковский услышал о музыканте XVIII века Сосновском? (Березовском в жизни.) Какой из Святых Екатерины посвящена капелла — Святой Екатерине из Сиены или Святой Екатерине из Александрии? Имеет ли Ингмар Бергман какое-либо отношение к "Жертвоприношению"? Получил ли он приглашение работать в Швеции от Бергмана? Что значит для него Бергман? "Иваново детство" — правдивая ли эта история? В какой год войны это произошло и на каком фронте? Хорошо ли знал Тарковский Украину, до того как отправился туда снимать фильм? Любит ли он эту часть России и есть ли у него там родные? Эпизод, когда переплывают реку и идет снег, — это случайность или запланированный эффект? Был ли специально сооружен колодец и трудно ли было снять эту сцену? Были ли известны Тарковскому иконы Рублева в детстве? Когда он впервые увидел их? Открыты ли для публики храмы, в которых находятся эти иконы? Проводится ли там служба? Иконы в цвете в конце фильма — они сняты с оригинала или с репродукции? Был ли фильм снят в местах, где жил Тарковский? Что это за места? Знания Тарковского о лошадях и всадниках — откуда они? Увлекается ли он конным спортом, как Куросава и Форд?..

Как были найдены костюмы и доспехи? С какой достоверностью изучены эти костюмы? В сцене с колоколом была ли использована традиционная технология литья? Был ли колокол настоящим? Какие были трудности в создании этой сцены? Был ли "Солярис" ответом на фильм Кубрика "Космическая Одиссея"? Был ли фильм Кубрика показан в Советском Союзе? Где был снят сон Кельвина со снегом, существует ли эта дача? Черно-белая сцена с Бертоном на пресс-конференции, существует ли это здание или это декорация? В библиотеке на космической станции на стене висит странный предмет — тотем, что это? Бюсты философов римских или греческих? Как возникла идея круглого космического корабля — в разговорах с художником? Как была сделана сцена, где Кельвин сажает Хари в космический корабль? Почему имя Хари, в книге у Лема героиню зовут по-другому? В "Зеркале" муж уходит от жены не во время войны, а до войны — связано ли это расставание с внешними причинами или с трудностями совместной жизни? Является ли фильм автобиографическим? В сцене с сережками о каких услугах просит мать? Почему мальчик босой? Что это? Связь с Христом? Как сделана сцена левитации? Сцены кинохроники — солдаты переходят реку, когда и где это было? Сцена с заикой — эта сцена снята в клинике или с актерами в павильоне? Если это правда, кто врач-гипнотизер и знали вы ее до фильма? Альбом Леонардо да Винчи ваш собственный или чей? Городская квартира настоящая или нет, если да, то кому она принадлежит — Тарковскому? Где снимались деревенские сцены? Что является причиной возникновения второй версии "Сталкера"? Снята она в тех же местах и с теми же актерами или все другое? Использовали ли вы материалы первой версии во второй? О чем Тарковский жалеет, что не

вошло во вторую версию? Много ли путешествовал Тарковский по Советскому Союзу, была ли ему известна та местность, где снята картина? Существовал ли водопад в действительности? Песчаные дюны сделаны в студии? Разрушенные строения в зоне существовали в действительности или построены в студии? Сцены с русским домом в "Ностальгии" сняты в России или в Италии? Руины какого собора были использованы в финальной сцене? Сколько дублей сделано было в сцене со свечой в бассейне? Трудно ли было получить разрешение снимать место аутодафе? Долго ли вы искали натуру? О чем будет "Жертвоприношение"? Будет ли фильм автобиографичен?»

Сейчас эти вопросы могут показаться наивными, с тех пор о Тарковском опубликовано множество книг. Тогда же получить информацию было неоткуда. Марк Ле Фаню, страстный поклонник Тарковского, написал замечательную книгу «The Cinema of Andrei Tarkovsky» («Фильмы Андрея Тарковского»), где благодарит меня за помощь в ее создании. Надеюсь, и другим авторам писем удалось опубликовать свои статьи и книги. Некоторые вопросы Андрея захватывали, он глубоко задумывался над ними и размышлял, почему людей интересует та или иная деталь из его биографии и фильмов.

После обеда всей группой смотрим «Ностальгию». Анна Асп с ассистентами скрупулезно изучает фактуру стен, операторская группа — великолепную работу Джузеппе Ланчи. Андрей комментирует сцену за сценой, что и как сделано. Напоминает, что стены любит шелушащиеся, неровные, а полы — гладкие и блестящие. Просит, чтобы не забыли о двух огромных, как паруса, простынях для сцены левитации.

Вечером прогуливаемся по заснеженному Зверино-му парку, Андрей выбирает дома, в каких мог бы обосно-

ваться. Швеция, особенно в снегу, напоминала ему Россию, но жить он мечтал только в Италии.

• *8 марта, пятница*

Андрей поздравляет всех дам с Международным женским днем, желает счастья и любви. Шведки не совсем понимают, о чем он говорит, у них нет такого праздника, но с удовольствием принимают поздравления. «Представляешь, что сейчас на "Мосфильме" делается?» — мечтательно произносит Андрей, вспоминая московских прекрасных дам.

Принесли почту. Андрей получил письмо от киноведа Ольги Сурковой касательно публикации книги, которую они когда-то писали вместе. Возмущен тоном ее письма, ведь они старые друзья. Жалуется, что чувствует себя отвратительно, очень расстроен из-за письма. Я приношу ему крепкий горячий чай с сахаром, он немного успокаивается. Спускаемся вниз к нашей «бергмановской мафии». В десять часов очередной смотр детей. Безрезультатно. Андрею нездоровится, его знобит. Кажется, у него температура. Недалеко от киноинститута, в районе Карлаплан, Андрей облюбовал ресторан «Веселый лосось», его посоветовал нам Свен Нюквист. При каждой возможности мы отправлялись туда поесть его любимое шведское блюдо — лососину с картофельным пюре. Провожая его домой, по дороге купили малину, заварили чай со свежей малиной. У него плохое настроение, хандра, противная погода — все раздражает. Он просит меня не уходить, посидеть с ним, так ему легче. Рассказывает про Андрюшу, как он водил его в Пушкинский музей. «В присутствии ребенка видишь произведения искусства как-то по-другому, ярче, чище, непосредственнее». В отчаянии говорит, что его гложет чувство вины, что, не желая того, он

приносит всем страдание, особенно близким. По сути, из-за него сейчас страдают Андрияша, его старший сын Арсений, отец, сестра — все. Он — причина их страданий. Это ужасно осознавать, но гораздо хуже ощущать свою полную беспомощность, невозможность что-либо изменить.

Тяжелый вечер. Расставаясь, усталым голосом он говорит, что нежно любит меня, ценит мое терпение, приятие его таким, какой он есть.

• 9 марта, суббота

Утром Андрей снова заговаривает о письме Ольги Сурковой, по его мнению, оскорбительном и грубом. Она требовала включить ее в соавторы книги «Запечатленное время». Он недоумевал, как может человек, которому он доверял, который был вхож в его дом, оказаться до такой степени вероломным и корыстным. «Я ничего не понимаю в людях! — бледный как полотно говорил он. — Это мне урок».

У Андрея было завидное качество — в критический момент отстранять от себя, отсекал все ненужное и концентрироваться на главном. Никогда больше он не упоминал имени этой женщины, она как бы перестала для него существовать.

Андрей попросил достать у Орьяна Рот-Линдберга как можно больше информации о картине Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов». Внимание Тарковского все сильнее приковывало к себе это незаконченное творение Леонардо: рождение Христа, принесшего себя в жертву людям, во имя их спасения; священные дары волхвов, древо жизни и познания. В первоначальном сценарии эта картина упоминалась лишь однажды. Позже Андрей говорил, что в ней кроется разгадка к фильму, ключ к его пониманию и толкованию.

• *10 марта, воскресенье*

Днем идем в музей Стриндберга, а потом в кондитерскую. Андрей обожал шведский яблочный пирог с ванильным кремом. Вечером он заявил, что хотел бы устроить голодовку у ворот советского посольства — так советуют ему друзья-диссиденты. «А что же будет с фильмом?» — невольно спрашиваю я. Андрей не отвечает. Как мучительно тяжело ему! Неизвестность собственного будущего, картины, участи сына парализовала его.

• *11 марта, понедельник*

Встречаемся в десять утра в Доме кино. Андрей диктует стихотворение своего отца «Меркнет зрение — сила моя...» «Оно мне будет нужно для картины», — таинственно произносит он. Вспоминает, как нас не впускали в Дом кино в Москве. Грустно вздыхает. Здесь у нас своя «третья ложа» на втором этаже — маленькая, уютная комната, где он может отдохнуть, подумать. Остальная команда «Жертвоприношения» расположилась в своих «ложах». Внизу — два огромных ателье, где полным ходом идет строительство декораций.

Утро Андрей проводит с Керстин, они по-прежнему заняты составлением плана съемок. В четверг, 14 марта, — прогон сценария со всей группой. Не забыть пригласить переводчика — Ларса-Эрика Бломквиста. Это очень важно, так как потом Андрей летит по семейным делам в Рейкьявик. Андрей диктует новые распоряжения, Керстин записывает каждое слово, я тоже: «Пола у Марии в ванной комнате — линолеум; чугунная печка; во дворе колонка; вышивки на стенах; паяльная лампа и два венских стула для эпизода сна. Сцена в снегу с мальчиком будет состоять из пяти кадров».

Андрей категорически отказывается от выступления в кинотеатре, ссылаясь на плохое самочувствие, но

встреча назначена на завтра, билеты проданы. «Так отмените!» — сердится он. Уговорить его нам не удастся. На помощь приходит Анна-Лена, она берет его под руку, и они чинно прогуливаются по коридору, и она шепчет ему что-то на ухо. В результате Андрей соглашается. Он говорит, что Анна-Лена, как питон, усыпила его бдительность. На самом деле Анна-Лена объяснила ему, что встреча с публикой важна ему самому. Это поможет ему повлиять на ход событий по воссоединению с семьей, так как общественное мнение небезразлично шведским политикам.

• *12 марта, вторник*

С утра, как обычно, работаем с Керстин. Андрей сообщает, что 1 апреля к нему прилетит жена, и просит к ее приезду хорошенько пропылесосить квартиру. После обеда мы отправляемся в исландское посольство за визой. Андрей гордится исландцами." по собственной инициативе они организовали комитет, занимающийся делами его семьи, они сами разыскали его и пригласили приехать к ним. Пока мы сидим и ждем визу, я рассказываю Андрею про Исландию, про то, что там нет высоких деревьев, а растет что-то вроде кустарников, ни зайцев там нет, ни лис, ни змей. В этой удивительной стране с населением двести пятьдесят тысяч, в одном Рейкьявике, где проживает половина, выходит пять газет. Рассказываю про гейзеры и действующий вулкан Хеклу, про то, что христианство у них соседствует с верой в гномов, домовых и фей, о том, что в Исландии самые красивые женщины, что исландцы экспортируют бананы и огурцы, которые выращивают в парниках, отапливаемых горячими источниками. Я влюблена в Исландию — это моя духовная родина.

В семь вечера у Андрея выступление в кинотеатре «Синяя птица», что на Шкиперской улице. Я пригласила на его лекцию всех своих друзей. Зал переполнен. К счастью, нашли другого переводчика, и я могу спокойно слушать и даже конспектировать. Вместе с Андреем во встрече участвуют знаменитые деятели культуры, режиссеры, писатели и журналисты: Вильгот Шеман, Орьян Рот-Линдберг, Биргит Мункхаммар, Андерс Олофссон, Ингела Ромаре и Карл-Йохан Мальмберг. Вечер открыл Ульф Берггрен. Он представил всех участников. Тарковского публика приветствовала восторженными аплодисментами.

Первым вопрос задал Орьян: в фильмах Тарковского присутствует череда детей, придает ли режиссер какое-то особое значение роли ребенка в своем творчестве?

Андрей несколько озадачен, он не задумывался над тем, что дети в его фильмах играют какую-то особенную роль. У детей действительно необыкновенные способности; подчас они берут на себя непосильную ответственность, как мальчик в «Ивановом детстве». По сути, у него неясное, смутное представление о роли ребенка в его фильмах, так же как и о роли женщины. Ему до сих пор казалось, что для них нет места в его картинах, хотя «Иваново детство» все построено на рассказе о ребенке, а «Зеркало» — на двух женских ролях. Но все же у него такое чувство, что он не сумел рассказать чего-то главного ни о ребенке, ни о женщине.

В зале смеются. «Дети, конечно, мудрее нас, — подхватывает Андрей. — Дети соединяют этот мир с другим — трансцендентальным». Он говорит, что в будущем они потеряют эту связь, но в принципе там, где взрослый не может найти ответа, надо обратиться к ребенку, и все станет ясно.

Вторым задает вопросы Вильгот Шеман. С ним Андрей встречался в Москве, когда работал над «Андреем Рублевым», да и в Стокгольме мы были у него в гостях. Вильгот спросил об отце Андрея — поэте Арсении Тарковском, о детстве Андрея, о том, кто его родители — агностики или верующие, и о том, когда Андрей впервые увидел иконы Рублева.

«Ну, что отец? Об отцах очень трудно говорить, — помедлив, ответил Андрей. — Отец играет большую роль в нашей жизни». Его отец принадлежит к плеяде таких поэтов, как Блок, Ахматова, Мандельштам, Заболоцкий. Сейчас он самый крупный поэт в России. Его первая книжка вышла очень поздно, когда отцу было за пятьдесят. Он много переводил. Вообще советский поэтический перевод находится на очень высоком уровне. Поэты зарабатывали на жизнь переводами. Пастернак переводил Гете, Шекспира. Отец переводил восточных поэтов, грузинских, кавказских. Отец многое дал ему того, чего он не может оценить.

«Я гораздо больше чувствую связь с моей матерью, — сказал Андрей. — Благодаря матери я мог заниматься тем, чем занимаюсь». Фильм «Зеркало» — о матери. Жили они с матерью и с сестрой очень трудно. Когда началась война, Андрею было девять лет. Отец ушел от них до войны, мать осталась одна. Она воспитала их, дала образование. Работала корректором в типографии, двое детей, бабушка — невероятно, как она в такое трудное время могла добиться того, что он окончил художественную и музыкальную школы. Что касается религии, то бабушка Тарковского была верующей. Мама его отрицала религию, но Андрей ей не очень верил. В то время не высказывали своих мыслей — это было опасно. Что касается отца, то настоящий поэт не может быть неверующим. Но дети не получили религи-

озного воспитания. Сейчас все больше людей обращаются к религии, но до войны общество было не религиозным. Когда себя он ощутил верующим — не помнит. «Я — верующий, но это не значит, что я безгрешен». Культура не может существовать без религии. Это обоюдный процесс: культура сублимируется в религии, а религия — в культуре, иначе культура отомрет за ненадобностью. Общество перестало нуждаться в идеалах — у человека есть планы, намерения, которые можно выполнить, но это не идеалы. Культура и общество нуждаются в духовности. Вера — это не личная проблема, это проблема цивилизации. Что касается «Андрея Рублева», то долгое время иконы не выставлялись в музеях, при Сталине это запрещалось. Только после смерти Сталина в 1953 году он увидел иконы Рублева.

Следующий вопрос касался психоанализа, возвращения к истокам, к матери в фильмах Тарковского.

Андрей засмеялся и сказал, что это было бы великолепно, если бы он смог возвратиться обратно к матери. Есть такая одесская песня: «Мама, роди меня обратно». Мы живем в таком мире, что лучше бы не рождаться. Потом он рассказал о друге-писателе, которого психологи корили за то, что он такой тонкий психолог, а не понимает простых вещей, на что его друг ответил: «Я не психолог, я писатель». Андрей тоже обижался, когда его называли психологом. «Я предпочитаю быть режиссером. А если в моих фильмах есть психологические моменты, то это зависит от свойства материала, который я использую», — пояснил он. Андрей привел в пример слова поэта Поля Валери, что говорить о художнике как о философе — все равно что называть мариниста капитаном дальнего плавания. Только в условном смысле можно говорить о роли психоло-

гии в искусстве. В «Зеркале» у него была цель выстроить какую-то психологическую схему. Это история его детства. Ему захотелось сделать фильм, где нет ни единого выдуманного слова. Один-единственный эпизод с больным рассказчиком придуман был для того, чтобы объяснить наличие в фильме воспоминаний. Это абсолютно личный материал. В сюжете ничего не было приспособлено для зрителя, однако фильм оказался близок многим. Зрители задавали один и тот же вопрос: «Как вы узнали о моей жизни?» Вообще нельзя угождать публике и не надо считать ее глупее себя, а у многих, к сожалению, есть такая точка зрения. Нельзя разговаривать со зрителем инфантильным языком. Все, что надо делать, — это быть естественным и искренним. Это единственная возможность быть понятым. «Я старался быть искренним всегда. Я с самого начала избрал этот путь». Рано или поздно зритель оплатит благодарностью.

Вильгот Шеман спрашивает о сложной композиции «Зеркала».

Андрей объясняет, что в сценарии все было иначе — хронологически, но когда он начал монтировать картину, так, как она была задумана, ничего не получилось. Он делал множество вариантов монтажа и уже отчаялся — драматургия не подходила для фильма, и только девятнадцатый вариант удался.

Следующий вопрос о пушкинской речи Достоевского и об универсальности искусства.

Прежде чем художнику стать общепонятным, универсальным, ему надо принадлежать своей национальной культуре. Надо быть немцем, чтобы написать «Фауста», а потом уже стать универсальным. Надо быть русским, чтобы стать Пушкиным, хотя Пушкина никто не понимает на Западе. Вообще ничего нельзя перевести

с одного языка на другой. Кстати, прозу труднее переводить. Язык — это такой сложный организм. «Пушкин — самый великий из всех поэтов, которого я знаю, — с гордостью сказал Андрей. — Но перевести его невозможно — в этом его величие. Он ничего не значит для тех, кто не знает русского языка». Андрей не верит в универсализм. Даже живопись не переводится на другой язык. «Я смотрю Мунка и могу поверхностно говорить о нем часами, но я не знаю его по существу. Я могу читать в переводе Данте, но я не знаю, что такое "Божественная комедия"».

С кино дело обстоит несколько иначе — кино не имеет языка в отличие от литературы. Если взять слово «стол», то каждый представит себе свой собственный стол, а не этот. Слово является символом. Литература, поэзия, проза — это описание. Кино — не описание, это — демонстрация. Мы являемся свидетелями происходящего. Эмоционально кино колоссально влияет на зрителя. Современное кино — это оживленные фотороманы. «Я не универсальный, я — русский. Если бы я поставил себе целью измениться, делать то, что нравится западному зрителю, — я пропал бы. Я никому не буду интересен в такой роли». Вообще, если художник не является персоной, отличной от других, он не интересен. Публика не догадывается, что кино — это высочайший из жанров искусства.

Что касается выступления Достоевского на юбилее Пушкина, то там говорилось о России и православии. Если вы меня спросите, в чем я вижу надежду на будущее, — только в России.

И вообще, что есть надежда? Конец цивилизации может наступить раньше, чем упадет ядерная бомба. Это произойдет, когда умрет последний человек, верящий в Создателя. Цивилизованное общество без духовности —

не более чем собрание животных. Это уже конец — закат. «В России я вижу больше признаков духовности». Это вопрос слишком сложный — его нельзя очертить, но чем благополучнее человек живет, тем быстрее он превращается в животное. Что это значит? Если общество способно накормить своих людей, оно обязано заботиться и о духовном росте человека. Не хлебом единым... Люди теряют надежду не оттого, что им нечего надеть или негде спрятаться от непогоды, — наоборот, когда человек сыт, он забывает обо всем. Это не значит, что нужно ходить голым и голодным, но общество должно заботиться и о духовной жизни своих граждан.

Вопрос о влиянии итальянского и фламандского Ренессанса — Леонардо, Брейгеля, Баха на творчество Тарковского, и значит ли это, что русские могут понять западное искусство, а европеец — не может понять русское.

«Любить — не значит знать. Более того, чем меньше мы знаем, тем больше любим. В знании есть что-то очень разрушительное, порочное. Знать ничего нельзя. Все наши усилия в этом смысле бессмысленны. Я люблю музыку Баха, люблю "Дон Кихота", но я не могу поставить знак равенства между Пушкиным и Сервантесом. Мне давно не дает покоя мысль: разница между моим пониманием "Божественной комедии" и ее пониманием итальянским интеллигентом. Я уверен, что разница колоссальная, а это важнее, чем то, что сблизает».

Вопрос о возможности существования кино в коммерческих условиях и какие фильмы вдохновляют Тарковского.

«Что касается того, что кино родилось на панели, — это грустный факт». (Переводчик в растерянности — не знает, как перевести слово «панель».)

«На панели — это значит на панели...» — усмехается Андрей, стараясь подобрать синоним. Он объясняет, что кино родилось на рынке как развлечение. На ярмарке можно было опустить монету и смотреть десять секунд, как раздевается женщина. Ничего не изменилось с тех пор, стало еще хуже. Узаконилось такое мнение, что кино не искусство, а развлечение, — и это страшная драма. Даже крупные режиссеры чувствуют требование публики развлекать их. Публику уже нельзя ничем удивить. В мире есть десяток режиссеров, которые сопротивлялись рынку, не хотели быть товаром. Они хотели других отношений с публикой, и они не преуспели в своих стараниях. Гениальный режиссер — Брессон, а его фильмы идут при пустых залах. Но разве «Фауста» Гете читают все подряд? «Волшебную гору» Томаса Манна или «Преступление и наказание» Достоевского? Все знают, но читают немногие. В Москве живут десять миллионов. Для Москвы достаточно трех концертных залов, чтобы слушать Баха. Великое искусство никогда не привлекало большое количество публики. Настоящее искусство не может быть понятно всем. Драма в том, что фильм может существовать, если он окупается. Спилберг изымает деньги у публики, и делает это лучше, чем другие. Единственная надежда на технологию, которую он так не любит, но которая позволит делать фильмы дешево. В идеальном случае — при помощи снятия энцефалограммы с мозга, но до этого надо еще дожить. А вообще лучший фильм — это «Прибытие поезда» братьев Люмьер.

Вопрос, вернее, констатация факта: в Стокгольме и Мальме показывали все фильмы Тарковского и билеты достать было невозможно. Люди приезжали из других городов Швеции.

«Это уже плохой признак», — усмехается Андрей. «В каком смысле?» — спрашивают его. «Произведение, которое все смотрят, не может быть хорошим. Я, конечно, надеюсь на успех, но и боюсь. Я не знаю, что хуже. В Лондоне ретроспектива тоже прошла хорошо. Я затрудняюсь это объяснить. Наверное, это результат моей веры в зрителя. Если по этой причине, я был бы счастлив».

Вильгот Шеман спрашивает об обстоятельствах, вынудивших Тарковского уехать. Может ли он публично это рассказать и чем можно помочь ему?

«Часть моей семьи в Москве. Просьбы к властям пока остались без ответа. Сейчас произошло событие — смена власти». (Смерть Черненко, к власти пришел Горбачев. — *Л.А.-Г.*) В Париже, Лондоне, Рейкьявике, чем он очень гордится, есть комитеты помощи по воссоединению его семьи. Он уверен, что они смогут помочь, так как все зависит от желания, нужно только захотеть — тогда всего в жизни можно добиться. В Швеции еще нет такого комитета. «Вы очень долго раскачиваетесь, — смеется он. — Может, это в силу вашего характера. Я чувствую себя неудобно, что спровоцировал этот разговор, но это очень сложный и важный для меня вопрос».

Затем последовали вопросы публики. Возмущалась пожилая дама, судя по акценту, из России: «Если нельзя ничего перевести, зачем же тогда нужны переводчики?»

«Я говорю не о роли переводчиков, а о невозможности сделать адекватный перевод. Есть какая-то тайна в культуре другого народа, которая недоступна чужаку».

Следующий вопрос — о высоком искусстве и усредненном искусстве, о возможности их сосуществования.

«Если бы я думал так, как вы, я бы пальцем не мог пошевелить, — с иронией сказал Андрей. — Надо забиться, чтобы было настоящее искусство, а не что-то там около него». До тех пор пока будет жить человек, будет существовать искусство. Основное значение для понимания искусства имеет духовное развитие человека. Среди простых людей можно встретить больше ценителей искусства, нежели среди так называемых интеллигентов. Познание искусства — это тяжелая работа. Гете сказал, что прочитать хорошую книгу так же трудно, как и ее написать, а иначе искусство будет односторонним. В кино, если что-то не так, через десять минут зрители требуют деньги обратно. Кино понятно всем, но он не видит разницы между поэзией, живописью и кино.

Орьян спрашивает о музыке: является ли для Тарковского музыка импульсом для создания фильма или музыка пишется потом? Почему Бах?

«Музыка имеет колоссальное значение для вдохновения, инспирации. Мне сейчас нужно найти один кусок из Баха, но я не могу его найти, если не найду, буду вынужден обойтись без него. Вот я как-нибудь приеду к вам в Упсалу, и мы попытаемся вместе найти, но если не найду, ничего другого на его место не поставлю. Недавно я нашел народную пастушью музыку, она на меня невероятно подействовала. Она организует весь кинематографический материал. Еще фильм не снят, а я уже знаю, что она войдет туда не как иллюстрация, а как основа. Это произошло случайно, хотя, как известно, ничего случайного не бывает».

Вообще музыка конкурирует с фильмом. Музыка легко воспринимается в фильме. Если убрать ее, то сцена будет казаться совсем иной. Музыка всегда кажется украденной. Если говорить о чистом кино, оно должно обходиться без музыки. Редко, когда фильм и музыка

объединяются, растворяются друг в друге, в основном — это иллюстрация. Это, конечно, теоретическое рассуждение. В «Амадеусе» не очень удачно использована музыка. Нет ничего прекраснее, чем слушать музыку с тем, кто понимает и любит ее. Сам факт общения с такими людьми очень помогает. Когда ты один слушаешь, это не совсем то, когда ты слушаешь музыку с кем-то. Это разные вещи. Когда ты слушаешь с кем-то, ты как бы превращаешься в автора этой музыки, ты как-то чувствуешь, что ты призван ее защищать или толковать. Каждый воспринимает одну и ту же музыку по-разному. К великому счастью, нет ни одного произведения искусства, которое бы воспринималось одинаково какими-то двумя людьми. «Я ищу у Баха этот кусок, может, я его и найду. Странная вещь, я эту музыку уже использовал в одном своем фильме — вот в чем драма! — вздыхает Андрей. - Хотя ничего ужасного нет, что я ее уже использовал, ужасно то, что я не могу вспомнить, откуда она. Я работал с композиторами, но никогда больше делать этого не буду. Я не очень уверен, что можно найти композитора такого уровня, как Бах и Моцарт. Музыка, написанная специально для кино, — это не совсем музыка, это какая-то второстепенная музыка. Вы никогда не скажете: кто это такой, кто написал музыку к такому-то фильму. Вы же не скажете о Бахе, что он написал хоралы».

Вопрос о стихах отца, написал ли он их специально к «Зеркалу».

«Стихи взяты из сборника. Я бы никогда не осмелился просить отца написать стихи к фильму. Однажды отец сказал: "Андрей, ты же не фильмы снимаешь..." И мне стало легче жить на свете».

Ульф Берггрен обращается к залу с предложением закрыть вечер. В связи с болезнью Андрея программа

была рассчитана на час, а продолжается уже более двух часов. Андрей улыбается: «Это на вашей совести, я готов на все...» Решают продлить еще на пятнадцать минут.

Вопрос о том, как был снят проезд в пещере в «Сталкере».

«В пещере? Какой пещере? Я должен извиниться, я не совсем понимаю, когда меня спрашивают о моих фильмах, я их не смотрю. На стенах туннеля справа и слева были сконструированы специальные рельсы, задекорированные тканью. Это приспособление двигалось вперед, ткань приподнималась, и камера снимала — все очень просто».

Вопрос: как двигалось окно в «Ностальгии»?

«Окно не двигалось. Ничего не двигалось. Дело в том, что этот пейзаж не настоящий, это маленькая модель была построена в интерьере. Камера снимала модель, а затем — через открытое окно выходила на настоящий ландшафт. Вот и все. В Берлине меня спросил один журналист — там вышла моя книжка про кино, не боюсь ли я, что, прочитав эту книгу, зритель перестанет ходить на мои фильмы, так как я объяснил свою позицию и перестал быть таинственным. Но ничего объяснить нельзя».

Вопрос молодой женщины из зала: она удивлена, что Тарковскому кажется, что общество должно заботиться о духовности человека. Разве это не есть дело самого человека?

«Вы правы. Один из Людовигов сказал: "Я сделал все для искусства — я ему не мешал". Роль художника в современном обществе колоссальная. Художник — это совесть общества. Не будет художника, не будет общества. Есть проблема свободы. Что такое свобода? Свобода — это внутренняя духовная свобода. Это не права человека — это разные вещи. Права можно отнять, сво-

боду невозможно. Гамлет сказал, вернее, Шекспир сказал: "Заключите меня в скорлупу ореха, и я почувствую себя властелином вселенной". Несмотря ни на что, я не знаю страны, где бы было больше талантливых людей, чем в России. В России сейчас происходит что-то, что может уничтожить культуру. Но это не значит, что можно подавить дух. Древние говорили: если хочешь быть свободным, будь им. Свобода — это личная проблема. Отнимая у человека права, невозможно лишить его свободы. В местах несвободных политически я встречал свободных людей, а в демократическом обществе — несвободных. Я хочу разделить эти две проблемы, чтобы было понятно. С исчезновением последнего поэта жизнь теряет всякий смысл. Основная масса, может, и не почувствует этого отсутствия, но у нее образуется пустота, когда теряется духовность. Каждый персонально должен заботиться о своей духовности, но общество не должно допустить ее умирания. Вы правы, общество не может запретить, но может помешать».

Ульф Берггрен говорит, что чувствует ответственность за сегодняшний вечер, что не хочет утруждать Андрея, ведь он пришел сюда больной. Он напоминает собравшимся, что оставит в кассе петицию в советское посольство для подписей.

Возбужденная публика долго аплодирует и не расходится. Андрей тоже доволен вечером, хотя просит поскорее увезти его домой. Ульф Берггрен, не уступивший Андрею, и Анна-Лена Вибом, в последнюю минуту уговорившая его выступить, заслуживают всяческих похвал. Но прежде всего этого заслуживает сам Андрей, оставивший в памяти людей яркий, незабываемый свет своей личности.

Комитет по воссоединению семьи Тарковского так и не был создан в Швеции.

• *13 марта, вторник*

Киногруппа приходит с утра к нам в «ложу» поблагодарить Андрея за выступление. Все восхищаются им. Вместо часа он выступал два с половиной. Он тает, говорит, что виновата их минеральная вода Рамлеса — он так много ее выпил, что даже опьянел и забыл о времени. Ночью после Рамлеса ему приснился Брежнев, будто у него с Брежневым какие-то неоконченные дела. Андрей шутит, но чувствуется, что ему нездоровится. Вечером Андрей встретился с Этторе Скола. Мы сидели в ресторане «Helan och Halvan», что в переводе означает «Целый и Половинка», за этим названием скрываются два американских комика — Лаурел и Харди. «У шведов, оказывается, есть юмор», — одобрительно заметил Андрей. С Этторе они пьют красное вино и вспоминают общих итальянских знакомых. Андрей жалуется на медлительность шведов, Скола — на безалаберность итальянцев. К нам присоседился Орьян Рот-Линдберг, он очень любил картины Этторе Скола, особенно «Мы так любим друг друга». Договариваемся о поездке к Орьяну в Упсалу — найти нужный кусок из Баха.

• *14 марта, четверг*

В десять — обсуждение сценария со Свеном Нюквистом. Свен с трудом может двигаться, у него что-то с позвоночником — прострел. Андрей советует ему замататься в шаль из собачьей шерсти, а лучше — из волчьей.

Во второй половине дня идем к врачу, обслуживающему Шведский киноинститут, его кабинет расположен на самой фешенебельной улице Стокгольма — Страндвеген.

Элегантный, полный самолюбования врач рассказывает, что его предок лечил шведского короля Густава Ш,

убитого выстрелом в спину во время бала-маскарада в полночь 16 марта 1792 года. Густав III — экстравагантный «просвещенный деспот», щедро покровительствующий искусствам — его называют создателем шведского театра, — сам писал пьесы, был основателем Академии литературы, истории и античности, Академии музыки, Академии искусств и Королевского оперного театра, того самого, в котором ему суждено было пасть жертвой аристократического заговора. Это событие легло в основу одной из прославленных опер Верди «Бал-маскарад».

После небольшого экскурса в шведскую историю врач успокоил Андрея — хронический бронхит. Он прописал лекарства и, вручив огромный счет за прием, любезно распрощался с нами. Мы тут же отправились в самый знаменитый стокгольмский универмаг НК купить Андрею сумку для поездки в Исландию, но ничего подходящего не нашли. Зато купили туфли его сыну Андрюше. Обувь Андрей мерил сам, с отцовской заботой и любовью приговаривая, что сыну еще и пятнадцати нет, а у них уже один размер. Младшего сына Андрей задаривал подарками, а старшим умозрительно гордился. Арсений не пошел по стопам отца, он выбрал медицину, а это в глазах Андрея мужественный, достойный уважения поступок.

В половине шестого у нас встреча с английскими пиротехниками. Анна Асп подготовила макет дома с прилегающей к нему рощей. Идет бурное обсуждение сцены пожара, пиротехники обещают золотые горы, но Андрей чем-то недоволен, он хмурится, кусает ногти, топорщит и теребит усы. Он шепчет мне, что не очень-то доверяет этим двум «комбинаторам». «У меня чутье! Катанка достала их где-нибудь по дешевке!» Прибегает Анна-Лена — у нее исчезла шуба! Андрей мрачно ком-

ментирует, что это как у Булгакова — сначала шубы, потом люди начнут пропадать.

• *15 марта, пятница*

В 10.15 Андрей летит в Рейкьявик. Я заезжаю за ним в половине девятого, и мы едем в аэропорт. Как всегда, Андрей дает мне домашнее задание: позвонить Андрею Яблонскому в Париж и договориться о том, чтобы, во-первых, его встретили в понедельник, 18 марта, в аэропорту Шарля де Голля в 3.15 дня, рейс Рейкьявик — Лондон — Париж, а во-вторых, чтобы Яблонский был переводчиком во время переговоров; передать его шоферу Туре купить для камина дров (Андрей обожал разжигать камин); достать вешалки для брюк и костюмов и все необходимые принадлежности для ванны; выяснить у Ульфа Берггрена, что стало с обещанной петицией; если таковая имеется, следует отослать одну копию в Москву, в Министерство иностранных дел, а другую — лично на имя Горбачева, а через четыре дня — в советское посольство в Стокгольме.

• *21 марта, четверг*

Андрей прилетел из Парижа поздно вечером. Поездкой он доволен, хоть и сильно устал — постоянные встречи, интервью, выступления. Встретил еще одну интересную актрису на роль Юлии. Я напоминаю ему, что на эту роль уже утверждена Валери Мересс. Андрей пропускает это мимо ушей. Он все еще руководствуется стилем работы в России, где полномочия режиссера приравниваются к привилегиям самодержца.

• *22 марта, пятница*

В десять утра Андрей встречается с ответственным по реквизиту Яном Андерсоном. На длинных столах разло-

жены всевозможные предметы домашней утвари: тазы, кувшины, вазы, кружева, скатерти, занавески, покрывала, паласы; тут же колченогие венские стулья, кресла-качалки, картины, гравюры и многое другое. Андрей подолгу рассматривает каждую вещь, щупает, проверяет на прочность, прищелкивает языком, когда ему что-то нравится. Он похож на оценщика в ломбарде. «А как же, все это тот самый сор, из которого потом цветочки повылезут». Из этих на первый взгляд незначительных деталей и строится та особенная, завораживающая атмосфера фильмов Тарковского. Он напоминает, что для эпизода с Марией нужно искать старый деревянный дом с заброшенным двором, поросшим сорняком и крапивой, а в траве, под цветущим кустом черемухи, должна стоять проржавевшая сельскохозяйственная машина — косилка или часть трактора. Дом надо искать около Стокгольма. Предметы домашнего обихода Марии коренным образом отличаются от красивых, добротных вещей дома господина Александера. У Марии все по-деревенски эклектично, у господ — все выдержано в определенном стиле.

В первой половине дня заходит Аллан Эдваль, он летит на фестиваль в Лос-Анджелес. Андрей доволен его внешним видом, но умоляет не ходить в Америке под солнцем. «Ты мне нужен бледный и малахольный», — шутит Андрей. Аллан обещает взять с собой дамский зонтик. У Андрея хорошее настроение — он доволен всем и всеми: реквизитом, пробами актеров, французской актрисой Валери Мересс, Анной, Керстин, он даже отобедал с Катинкой.

Накануне я получила письмо от издателя Магнуса Берга и сразу же сделала письменный перевод для Андрея. В нем сообщалось, что издательство «Арбетаркультур» («Рабочая культура») намеревается издать

стихи Арсения Тарковского. Переводчик Пер-Арне Бодин имел честь навестить поэта и его супругу в Москве во время пасхальных праздников и может подтвердить, что Арсений Тарковский чрезвычайно рад предстоящему изданию книги. Она должна выйти осенью сего года. Пер-Арне Бодин надеется, что это известие обрадует Андрея. О том, что его сын находится в Швеции и собирается снимать там фильм, Арсений Тарковский ничего не знал и, пользуясь случаем, передает сыну сердечный привет.

Возможно, эта весточка от отца вдохновила и ободрила Андрея. Позже мы получили еще одно письмо от Магнуса Берга. Вот его содержание: «Наше издательство весьма заинтересовано в публикации избранных стихов Вашего отца — Арсения Тарковского на шведском языке. Пер-Арне Бодин, представляющий литературную деятельность Вашего отца в Швеции, будет ответственным за перевод и биографическую справку. К тому же он встретил Вашего отца и обсудил с ним переводы стихов. Пер-Арне Бодин сам обратился к нам с предложением издания книги почти год назад. Одновременно мы были заинтересованы Вашими сценариями и интервью, данным Вами Ольге Сурковой, об искусстве кино. Тогда у Вас имелись возражения против того, чтобы эта книга была издана нашим издательством, и нам, таким образом, пришлось отказаться от нее. Но, насколько нам известно, Ваши сомнения не касались планов издания стихов Вашего отца. По совету Пер-Арне Бодина мы обратились с запросом в ВААП. Однако мы еще не подписали договора, и у нас есть право выбора. Прежде чем мы возьмемся за эту работу, мы хотели бы удостовериться, что у Вас нет никаких возражений по этому поводу. До тех пор, пока мы не удостоверимся, что у Вас нет никаких претензий, мы

ничего не будем предпринимать. Если мы правильно Вас поняли, то у Вас имеются возражения действовать через ВААП. Мы понимаем это, но мы связаны международными договорами и правилами относительно книжных изданий. У нас могут появиться юридические проблемы, если мы будем действовать не через официальные каналы. Что касается Ваших сценариев, дело обстоит иначе, здесь ВААП не имеет никаких прав. Нашим издательством владеет Коммунистическая партия Швеции, но это независимое предприятие со своей администрацией, и наши публикации не продиктованы условиями партии. Мы распространяем наши книги через те же каналы, те же магазины, мы доступны той же публике, что и другие шведские издательства. Напротив, можно сказать, что наши издания являются более серьезными и менее коммерческими. Разумеется, весьма трудно говорить о самих себе. Тем не менее мы намереваемся вложить большую работу и создать красивую, добротную выполненную книгу стихов Вашего отца.

Принимая во внимание положение, существующее на сегодняшний день, когда члены Вашей семьи находятся в Советском Союзе и не получили разрешения покинуть страну, мы желали бы удостовериться, не повлечет ли наше издание каких бы то ни было проблем как для Вас лично, так и для членов Вашей семьи. Если это так, то, к нашему огромному сожалению, нам придется отказаться от издания книги. Мы были бы очень вам признательны за Ваш ответ. Хотя бы коротенькое ОК! В таком случае книга была бы издана осенью. Мы считаем, что книга Вашего отца во всех отношениях будет способствовать и Вашей работе в Швеции. С дружескими пожеланиями — Магнус Берг».

Тот факт, что издательством владеет Коммунистическая партия Швеции, ошеломил Андрея, он сказал, что коммунисты даже здесь его достали. Однако, заручившись поддержкой группы, что это серьезное издательство с хорошей репутацией, он попросил меня позвонить Магнусу Бергу и передать «коротенькое ОК!», что я и сделала.

«Ничего не понимаю! — говорил Андрей. — В России коммунисты травят меня, а в Швеции издают сборник стихов отца!» К концу рабочего дня Андрей дозволился в Москву и попросил передать отцу, что осенью выйдет книга его стихов. Его распирало от гордости за отца!

25 ноября я получила бандероль со сборником стихов Арсения Тарковского в подарок и письмом от Магнуса Берга: «Лейле Александер, с огромной благодарностью за содействие в появлении этой книги». По-шведски книга называется «En klase syrener» — «Гроздь сирени».

В выходные мы с Джоном и Берит встречались у Андрея дома, на улице Сивиллы, № 77, пили чай с яблочным пирогом, потом гуляли, смотрели телевизор.

• 25 марта, понедельник

В десять утра Катинка и Керстин приходят в нашу «ложу» обсуждать план работы после завершения съемок. 29 апреля мы с Андреем, Свенном и Керстин должны лететь на Готланд, а остальная группа приедет в пятницу, 3 мая. 6 мая начнутся съемки. Андрея интересует, где будут происходить монтаж фильма, озвучание картины, запись шумов, перезапись, где будет фильм печататься. На запись шумов предполагалось от шести до восьми недель, на перезапись — две-три недели; в августе и сентябре нужно смонтировать

фильм, на лабораторную работу отводилось три-четыре недели. Андрей хочет представить картину вне конкурса на Каннском фестивале в мае следующего года.

Рабочее название фильма — «Жертвоприношение». Но Андрей продолжает поиски. Вот список из некоторых возможных названий: «Lofte» — «Обет», «Huldra» — «Лесная ведьма», «Offerrit» — «Жертвенный обряд», «Offert» — «Предложение», «Gava» — «Дар». Особенно Андрею понравилось название «Huldra». Это скандинавские мифологические существа, живущие под землей в глуши лесов, внешне они похожи на обыкновенных девушек с длинными волосами и пышными персями, а на спине у них дыра; тот, кто увидит их со спины или услышит их смех, становится на всю жизнь замороженным. Андрей говорит, что теперь ему все понятно про скандинавских женщин. Он просит их встать лицом к стене. «А не боитесь?» — в один голос заявляют скандинавские женщины. «Еще как!» — смеется он, заглядывая каждой из них за спину. В час дня мы идем с Андреем обедать в его любимый ресторан «Веселый лосось». У него приподнятое настроение, особенно после маринованного лосося с молодой картошкой под соусом, с укропом. Он снова полон решимости, говорит, что сына своего вытащит, чего бы ему это ни стоило.

В половине четвертого приходит Анна-Лена, она упрямивает Андрея монтировать картину в Стокгольме, но он неумолим — только в Италии. Анна-Лена жалуется, что Швеция — маленькая страна, у них нет таких средств, как в Америке; там на лимузинах корову едут снимать с семьюдесятью ассистентами — они могут себе это позволить... А Швеция — маленькая страна, для них это невозможно... Андрей успокаивает ее: ему не нужны

семьдесят ассистентов, а корову он и сам снимет, только бы не бодалась. А вот картину он все же намерен монтировать во Флоренции. Осенью он расскажет, что не мог поступить иначе, так как дал слово своему итальянскому другу Франко Терилли, что будет монтировать фильм в *Италии*.

В четыре приходит Эрланд, он в хорошей форме, все время шутит. Андрей его обожает. Мы идем к художнику по костюмам — Ингер Перссон и гримеру — Шелю Густавссону. У Эрланда должна быть короткая стрижка, коричневые вельветовые брюки, потертая кожаная куртка, светлая рубашка, свитер, спортивные тапочки, светлые носки. Он должен привыкнуть к одежде: мять ее, спать в ней, короче, вживаться в нее.

• 26 марта, вторник

Получили известие, что через два дня, 28 марта, прилетает из Исландии Гудрун Гисладоттир. А с 1 по 3 апреля в Стокгольме будет Сьюзан Флитвуд. Фотографии актеров висят на стенах нашей «третьей ложи». Андрей подходит к ним, всматривается, морщится, кряхтит, издает какие-то звуки, похожие на протяжные вздохи, потом снова отходит, качает головой... Так каждый день он постигает своих актеров — своего рода ритуал. Обычно в такие минуты, сидя в кресле, я молча наблюдаю за ним. Филиппа Франзен напоминала ему «Портрет Жиневры де Бенчи» Леонардо да Винчи и фарфоровую статуэтку. Гудрун Гисладоттир походила на Мадонну в «Поклонении волхвов» того же Леонардо. Андрею очень нравилось ее лицо, все усыпанное веснушками: «Вот как Бог ее разукрасил!» Как для Филиппы, так и для Гудрун это была их первая роль в кино.

Особенно Андрей присматривался к Сьюзан Флитвуд, к ее «несимметричному лицу». Это, как ему каза-

лось, создавало какое-то странное напряжение. «В Аделаиде должно быть что-то ослепительно порочное, — говорил он. — Она — олицетворение порока».

Одна проблема все еще оставалась нерешенной — не было Малыша.

Снова приходила Анна-Лена уговаривать Андрея монтировать картину в Стокгольме, Андрей отказывается — поругались. «Это не я с ней — это она со мной ругается», — оправдывался Андрей.

В конце рабочего дня позвонили журналисты и попросили о встрече. Обычно Андрей ограждал себя от любопытствующих журналистов, но, услышав, что это люди из Польши, тут же согласился: ему не терпелось узнать о политической ситуации в стране, о «Солидарности». На мой взгляд, интервью Ежи Иллга и Леонарда Нойгера с Тарковским — одно из самых обстоятельных и интересных. Андрей впустил их в свой мир, что случалось крайне редко. Утром он восторженно рассказывал о них как о близких по духу, мыслящих журналистах.

• 27 марта, среда

С утра работаем с Ингер Перссон, подбираем костюмы для актеров. Для Доктора — элегантное твидовое пальто в елочку, черный кашемировый пиджак, серые наглаженные брюки, белая рубашка, модные итальянские туфли, словом, одет с иголочки, курит дорогие сигары. Для Почтальона — черный кургузый пиджак, серые брюки, белые носки, сандалии — все из комиссионки. Для Марты — легкое, прозрачное платье, босоножки. Для Юлии — облегающее темное платье, белый крахмальный фартук, босоножки, мокрые волосы, как будто только что из ванны, — сексуально озабоченная сирена. Для Марии — черная вязаная кофточка поверх светлой май-

ки, длинная юбка, грубые черные башмаки на застежках, длинная полотняная ночная рубашка.

Для Аделаиды поиски нарядов проходили мучительно. Андрей никак не мог объяснить, что ему нужно. Он подбирал легкие шелковые лоскутки, ленточки, рюшки, кружева, соединял их. Ингер приходила от этого в ужас, она говорила, что ни одна шведская женщина никогда в жизни не наденет на себя ничего подобного. Андрей не сдавался. Ясно было, что этот наряд ему знаком и принадлежит он, конечно же, не шведской женщине. Договорились так: я буду манекеном, Андрей будет набрасывать на меня куски тканей, чтобы у Ингер сложился образ того, чего он хочет. Каждый день до приезда Сьюзан я, с подобранными вверх волосами, ходила мерить платье Аделаиды. Андрей просил меня прохаживаться, крутиться, вертеться, смеяться, кокетничать, театрально взмахивать руками. При этом Андрей как-то иронично улыбался, а Ингер становилась чернее тучи. Образ Аделаиды был ей ненавистен.

После обеда Андрей потерял сценарий — «прямо как в Москве», часа через два его нашли в костюмерной среди выбранных им лоскутков, рюшек и кружев для платья Аделаиды. В который раз он рассказал, как потерял в такси сценарий «Рублева», как напился в ресторане ВТО, как провел несколько часов в ужасе, как ему вернули сценарий. То же самое случилось и со сценарием «Сталкера»: он положил его на крышу такси и забыл, вернувшись домой, вспомнил, помчался назад — сценарий валялся на земле, истрепанный, грязный, по нему проехало немало машин, но он был цел. В Риме он потерял все документы, деньги, чеки. Знакомая его друга Франко Терилли — «ведьма» Анжела уверяла, что документы найдутся, и правда, вскоре ему вернули все, кроме денег. Во Владимире, во время

съемок «Рублева», он забыл кошелек в такси — тоже пьяный, но шофер отыскал его, приехал прямо на съемочную площадку и возвратил потерю. В заключение Андрей сказал, что какой-то тайный, внутренний голос странным образом руководит им в ответственные моменты жизни. Похвалив его интуицию и добропорядочность русских таксистов, Керстин осторожно спросила: «А вы что, сильно...» «Нет-нет, не бойтесь, я не пью, это было в прошлом», — успокоил ее Андрей.

• *28 марта, четверг*

Утром снова идем с Андреем в костюмерную примерять платье Аделаиды. Ему чего-то не хватает, каких-то деталей, но он не может это сформулировать. Ингер в отчаянии, она предлагает поехать с ней в магазин тканей в Старом городе, но Андрей отказывается, вместо себя он откомандировывает меня. В машине Ингер плачет, она так старается угодить Андрею, а ему ничего не нравится, он ею недоволен. Страх парализует ее фантазию, у нее опускаются руки. Платье Аделаиды — безумие, ни одна женщина со вкусом не наденет это «пирожное». Я успокаиваю ее, рассказываю, как первоначально сама была в недоумении оттого, что он никогда ничего не договаривал, но таков его стиль работы. Через мучительные круги сомнения он подбирается к истине. Ингер жмет мне руку и добавляет, что с Бергманом работать гораздо легче, он знает, чего хочет, и дает своим сотрудникам больше свободы. В магазине мы набираем еще больше лоскутков, лент, кружев и возвращаемся. Как настоящий портной, Андрей ощупывает каждый кусочек ткани, набрасывая на меня то один, то другой, вздыхает, то подходит вплотную, то медленно отходит в конец комнаты, повторяя таким образом движение камеры. Затаив дыхание, Ингер

наблюдает за ним, кажется, силуэт платья начинает вырисовываться.

Андрей просит позвонить в Лондон Дэвиду Готхарду узнать, как идут дела с Комитетом по делам восстановления семьи Тарковского; затем связаться с издательством «Бодли Хэд» — выяснить, кто будет писать предисловие к его книге «Запечатленное время» — Микеланджело Антониони или Фрэнсис Коппола. (Книга «Sculpting in Time» выйдет в 1986 году с его собственным предисловием.)

В четыре должна прилететь из Исландии Гудрун Гисладоттир, но самолет задержался, а потому примерку, грим и пробу с ней пришлось перенести на следующий день.

• 29 марта, пятница

В одиннадцать смотрим детей, у Андрея сразу портится настроение, он ворчит, что в этой благополучной стране мы никогда не найдем ребенка. В двенадцать встречаемся с Гудрун в костюмерной у Ингер. К счастью, с костюмом Марии проблем нет. Андрей одобрительно кивает, это означает, он всем доволен, особенно косынкой, приготовленной Ингер на всякий случай. Он ее долго рассматривает: «Сыр рокфор», — заключает он. «Какой сыр рокфор?» — тарашусь я на него. «А такой...» — объясняет он. Ингер, натура страстная и импульсивная, готова была расцеловать Андрея — наконец-то наступил ее звездный час.

В обед у Андрея свидание с Анной-Леной в ресторане «Целый и Половинка». Она все еще пытается убедить его монтировать картину в Стокгольме. «Анна-Лена вцепилась в меня мертвой хваткой», — говорил он, возмущаясь ее упорством. Продиктовано это продюсерской реальной оценкой финансовой ситуации: чем

меньше бюджет, тем больше приходится экономить. Он обращался к Анне-Лене с просьбой отправить меня с ним в Италию, так как там будет трудно найти переводчика со шведского. К сожалению, этого не случилось по той самой причине, что «Швеция — маленькая страна». В Италию Андрей поехал с Михалом Лещиловским.

После обеда с Анной Асп обсуждался план сцены «Сон с лошадьё», увы, не вошедшей в картину. Она состояла из двух частей. Предполагалось сделать ее черно-белой и цветной и снимать с крана: сначала толпу людей; раскаленную землю; макет на фоне ландшафта; лужи; отраженные в темной воде белые облака; огромную свалку, валяющееся повсюду тряпье, мокрую бумагу; четыреста человек статистов, теснящихся на маленьком пятачке; среди них Мария с ребенком; крупный план — отражение Марии в воде; модель дома на хаотичном ландшафте, как бы через ткань, разрывающуюся на две части; наезд и панорама на четыреста обнаженных статистов; на неровную поверхность; вырытые ямы, заполненные водой; огонь от паяльной лампы, плавящий металл; воду, заливающую пламя, — горячую, шипящую, брызгающую во все стороны.

Затем цветной кадр. Панорама вдоль раскаленного металла; горящие предметы — все крайне натуралистично; руины; остановившиеся часы; земля с птичьего полета; какой-то узнаваемый предмет или вещь; крупный и общий план лежащего без движения Эрланда, внезапно исчезающего; опаленная земля; женщина с лошадьёю подходит к Эрланду, уводит его с собой; крупный план Эрланда; панорама вверх на ландшафт; вдали — женщина с лошадьёю.

Для этой сцены должны построить специальные рельсы, по которым будет медленно катиться тележка с

камерой. Сначала мы увидим раскаленные уголья, затем расплавленный металл, застывающий у нас на глазах, сухую, растрескающуюся землю, крупный план какого-то предмета, лицо Эрланда, панорама вверх, где мы увидим женщину с лошадью.

Ландшафт должен быть «женственным», должен «дышать», неба на горизонте не видно, только зеленые холмы. Очень важно создать атмосферу тревоги и беспокойства.

Вот что записано в моей рабочей тетради по поводу первого «Сна с лошадью»: «Какая неумная фантазия! Какое восхитительное видение!»

Сцена второго сна — «Сон войны», или «Рыбный сон». На одной из икон мы видим всепожирающий огонь — прообраз пожара. Для пожара нужны мох, камни, болото, черная вода, живая рыба, лучше всего карп, яркая вспышка, кипящая вода в бадье. Все это устроено на площадке, на высоте пяти метров. Камера делает панораму вверх и видит руины сгоревшего дома. Мрачное, сумеречное состояние.

После работы Андрей сказал, что ему нужно серьезно поговорить со мной, я догадывалась о чем, но молчала — ждала. Мы пошли пешком к нему домой, по дороге он сообщил, что Берит совершенно неожиданно для него переехала жить в его квартиру. «Я не люблю сюрпризов, — сказал он сухо. — Пожалуйста, разберись с этим». Мне совсем не хотелось быть посредником между ними. «Но это же твоя подруга! Как я ей объясню...» — в его голосе прозвучала нота упрека. Объяснить требовалось следующее: в начале апреля, на свой день рождения, он ожидал приезда жены и не знал, как об этом сказать Берит, дабы не обидеть ее. Она должна съехать как можно скорее. Ему не хотелось, чтобы в группе уз-

нали о его романе, найдутся «доброжелатели» и доложат Ларисе. И вообще, он не желает никого вводить в заблуждение, чтобы не возникло потом никаких к нему претензий. Странно, но у этого мужественного, благородного человека не хватало смелости сказать правду — какое-то «патологическое нежелание действовать в нужный момент», как писал Пушкин.

Все и так знали, что он женат и что у него роман: шила в мешке не утаишь. Андрей поморщился и мрачно сказал: «Ты же все понимаешь...»

Он избегал конфронтации, скандалов, всячески стараясь уклониться от них — в силу самозащиты, робости или нежелания «пачкать руки».

• 31 марта, воскресенье

С утра звоню Андрею, напоминаю, что Швеция переходит на летнее время, следует перевести часы на час вперед. В субботу мы не встречались: я занималась своими домашними делами. Он недоумевает: из-за каких-то дурацких домашних дел я отказываюсь *от* встречи с ним. В Москве бы не поверили, там он ссылался на занятость и на плохое самочувствие, лишь бы избавиться от досаждавших знакомых и поклонников.

Во второй половине дня мы договорились пойти на фильм Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву». Фильм заинтриговал его своим названием, а потом — в нем играл Олег Янковский, Олежка, с нежностью в голосе говорил Андрей. В кино пошли с Берит и Джоном. Им картина не понравилась — обыкновенная бытовая лента. Как такой режиссер, как Тарковский, может ею восхищаться! «Вот видишь, — как бы в подтверждение своей теории о непереводимости искусства, заявил он. — Они ничего не понимают и не могут понять в нашей жизни...» — «Но ведь ваши фильмы они понимают!»

Истинное искусство способно пробить любой языковой барьер, ибо оно воспринимается человеком не рационально, а эмоционально. Мне приходилось видеть чудовищные переводы русских классиков, особенно почему-то не везло Чехову, но, несмотря на плохой перевод, чудо неповторимой чеховской прозы просачивалось сквозь неуклюжие фразы.

От несправедливых нападков Андрея мне приходилось защищать не только его западных поклонников, но и искренне любящих его людей. «Ну что они могут понимать в моих фильмах, когда они не говорят на моем языке... это абсурд...»

Для меня любовь возвышалась над всем земным и тленным, преображала мир и самого человека, а Андрей вдалбливал мне, что любить и понимать — разные вещи: чем больше человек любит, тем меньше понимает, — это закономерно. «Вообще нельзя ничего объяснить!» — убеждал он, снисходительно улыбаясь. «Однако философы и поэты только тем и занимаются!» Я не преминула напомнить, что себя он относит именно к этой категории.

Андрей был во многом прав: как, например, передать нерусскому человеку, что такое двадцать второе июня сорок первого года? Сказать: «В этот день началась война» — не сказать ничего. Или ужас тридцать седьмого? Сказать: «Сталинский террор» — значит не передать и тысячной доли того, что для русского человека стоит за этими страшными словами.

Андрей, бесспорно, ценил Берит, но, когда ему было плохо, ему нужно было общение. Не зря он вложил в уста героя «Жертвоприношения» фразу, что «общение могло и должно было стать для человека высшим наслаждением». И ответ другого персонажа: «Общение, друг мой, тяжелая обязанность и не всем она по плечу».

Всякий раз, когда на Андрея накатывало, он звонил и просил приехать. Иногда я отказывалась из-за валящей с ног усталости, да и не хотела им мешать. Тогда он просил Берит уговорить меня. Она понимала, что ему необходимо выговориться, а для этого нужен свой человек. Она была прекрасным собеседником — умным, чутким; чтобы хоть как-то общаться с Андреем, она пошла на курсы итальянского языка, а после его смерти стала изучать русский. Поэт сказал: «Любовь — это переход в новую веру». Философ добавил: «Удивительная вещь, как удовольствие связано со страданием». Для Берит любовь к Андрею стала переходом в новую веру, переходом в новое состояние.

Почти каждый вечер Андрей говорил по телефону с супругой, заканчивались эти разговоры валокордином. Своим теплом и заботой Берит, как могла, снимала их высоковольтное разрушительное напряжение.

После «Полетов во сне и наяву» воодушевленный Андрей пожелал всей компанией где-нибудь вкусно отужинать. Джон предложил свой любимый корейский ресторан «Ореранг», славившийся вегетарианской кухней. Именно тогда, на перекрестке Лунтмакаргатан и Туннельгатан, Андрей впервые увидел туннель, где летом — 28 июня 1985 года — будет снята сцена апокалипсиса. 28 февраля 1986 года на этой улице произойдет до сих пор нераскрытое кровавое убийство шведского премьер-министра Улофа Пальме. Ныне эта улица носит его имя.

Первоначально Андрей хотел снимать эту сцену в средневековой части Старого города у подножия конной статуи святого Георгия, поражающего копьём дракона. Это бронзовая копия деревянной скульптуры, вырезанной из дуба, установленной в готическом Большом собо-

ре в 1489 году любекским мастером Бернтом Нотке. Вероятно, этот выбор был сделан Андреем по аналогии со сценой самосожжения на статуе Марка Аврелия в «Ностальгии». Но эстетика «Жертвоприношения» была другой, более жесткой, пуританской, лишенной всякой «красивости»; по замыслу Тарковского красота должна быть запрятана за семью замками, чтобы ничего лишнего не просачивалось и не бросалось в глаза. Нередко он говорил Анне Асп, указывая на ту или иную деталь интерьера: «Это слишком красиво, это не из нашего фильма...»

Как ни странно, но камера действительно стояла в нескольких метрах от места трагедии. Убийца Улофа Пальме убежал по одной из лестниц, запечатленных в фильме. Сейчас появилось множество версий заговоров — одна нелепее другой, в которых фигурирует и имя Тарковского. Одни утверждают, что убийца обожал Тарковского и, посмотрев «Жертвоприношение» (картина вышла на экраны через два месяца после убийства), намеренно выбрал перекресток с туннелем и обрамляющими его лестницами в восемьдесят девять ступенек, ведущими на небезызвестную улицу Мальмшильнадсгатан, по которой с наступлением темноты в поисках заработка фланируют «ночные бабочки».

Другие заявляют, что Пальме и Тарковский были в тайномговоре и место убийства было обговорено ими заранее!

После ресторана мы пили душистый фруктовый чай в гостиной Андрея, и он рассказал о своей давней мечте поставить «Солнечный удар» по рассказу Бунина. Сравнительно небольшой рассказ потряс его именно тем, как сдержанно, сжато и точно Бунин выразил всю внезапность и безысходность первых моментов влюбленности, осознание счастья и ужаса потери любимого человека.

Он считал Бунина своим духовным братом, ощущал с ним какую-то особенную близость — она прослеживалась в их отношении к искусству. Бунин говорил, что «искусство есть ступень к лучшему миру», Тарковский — что «искусство — это тоска по идеалу».

• *1 апреля, понедельник*

Начало рабочей недели — общее собрание.

С утра Андрей обсуждает с Катинкой, Свенном, Керстин и Анной, сколько нужно будет черно-белой и цветной пленки. Андрей говорит, что еще не свыкся с мыслью, что с ним советуются по этому поводу. В Москве за каждый метр «Кодака» нужно было драться, выбивать, умолять, хитрить.

Вдруг он заявляет, что хочет переименовать картину на «Dream lover» — «Любитель снов», но его отговаривают: все, что связано со словом «lover», имеет альковный оттенок. Андрей ерзает на стуле, морщится, покусывает губы, но потом соглашается — ничего любовного и романтического для своей картины он не приемлет.

Для Андрея чрезвычайно важной была первая встреча зрителя с домом главного героя: режиссеру хотелось представить дом как некоего члена семьи. Когда искали натуру, то искали открытую, бесконечную, «безвременную» местность. Она могла быть расположена в любой точке мира до и после атомной катастрофы. Долго и тщательно обсуждались внешний и внутренний вид дома. Внешне он должен был выглядеть как бы затерявшимся на необитаемом острове, потерянным; зато внутри — солидным, ухоженным. Обитатели дома должны чувствовать себя как за каменной стеной. Ему, возможно, лет сто. От того, открыты двери или закрыты, будет меняться и атмосфера внутри дома.

Имя почтальона в сценарии Тарковского также не пришлось шведам по душе, напомнило голливудского Оскара. В честь своего любимого актера Анатолия (по паспорту Отто — в честь Отто Юльевича Шмидта) Солоницына Андрей переименовал Оскара в Отто.

Свен, Катанка и Керстин пытаются получить конкретный ответ, сколько нужно черно-белой пленки. Но с окончательным ответом Андрей не спешит.

«Нужно подумать, — глубоко вздыхая, говорит он. — "Прогулка" будет цветной, "Война" — черно-белой... Короче, нужно подумать... Надо принципиально решить вопрос...» Пока он думает, шведы терпеливо ждут. Их требовательное молчание еще больше раздражает Андрея. Он жалуется «не для перевода», что у него такое впечатление, будто ему одному все надо, он не привык принимать решения подобного рода без поддержки команды. А шведы привыкли именно к таким отношениям: режиссер командует — они выполняют. В перерыве я объяснила Керстин позицию Андрея, она облегченно вздохнула — они подумали, что Андрей на них за что-то дуется. Впредь шведы будут обращаться к Андрею не с вопросами, а с конкретными конструктивными предложениями.

• 2 апреля, вторник

Звонили Дэвид Готхард о делах Комитета по воссоединению с семьей и Энди Энгель — английский прокатчик «Ностальгии». Андрей недоумевает, почему шведы так пристрастно соблюдают свой нейтралитет: из-за боязни грозного соседа или просто не желают вмешиваться в его личные дела? Шведы отмалчиваются, четко соблюдая свой нейтралитет, — они не политики, от них ничего не зависит.

Приходит Ингер, зовет посмотреть платье Аделаиды. В примерочной нас уже ожидают Сьюзан, Свен и Шель Густавссон с париком для Сьюзан. Андрей в который раз рассматривает, щупает каждую складочку, каждую ленточку, вертит Сьюзан, велит пройтись по комнате, а Свен тем временем, сделав рамку из двух ладоней, следует за ней. Он рассказывает, как начал работу вторым оператором 16 апреля 1941 года. Его родители — миссионеры в Африке — запрещали ему ходить в кино, а он тайком от них бегал в «синематограф», на всю жизнь плененный движущимися образами.

Когда люди начинают делиться историями из детства, между ними возникает какой-то положительный заряд, тут же сближающий их. Андрей любил слушать Свена — человека сдержанного, замкнутого, предельно корректного, никогда не повышающего голоса и никогда не вступающего в разговор первым — так его учили родители. Это были редкие, трогательные моменты, которыми Андрей бесконечно дорожил.

Наконец-то Ингер на седьмом небе от счастья — платье понравилось режиссеру. Однако, не желая скомпрометировать себя в глазах общественности, она повторяла, что шведская женщина под дулом пистолета не будет это носить. Но Андрея не интересовали вкусы шведской женщины, он преследовал другую цель. Когда на съемочной площадке появилась жена режиссера, все недоумения по поводу образа Аделаиды рассеялись.

Из костюмерной мы отправились в нашу «третью ложу» обсуждать со Свенем, Анной и Керстин эпизод «Апрельского сна», состоящий из пяти сцен:

1. Наезд на окно через занавеску. Мы видим кого-то мельком, чью-то тень, когда мимо окна пройдет Эрланд. Потом запущенный дом, без рам, брошенную сельскохозяйственную машину перед домом. Сначала Алек-

сандер увидит его во сне, затем наяву, когда придет в дом Марии.

2. Проезд за Эрландом, он идет, останавливается и видит чьи-то следы. Нужны две статуи.

3. Мы видим ноги Эрланда, руку, монеты, часы — колесико от часов, кружева.

4. Сцена со следами мальчика, его ноги крупным планом. Для этого надо соединить две тележки в одну. Достать горелку, для того чтобы растопить снег, обнажить жухлую траву и раскаленную, горящую землю. Быстрая панорама вверх на замурованную дверь.

5. Эрланд в своем кабинете сидит в кресле. Аделаида дает ему лекарство.

Четвертого апреля у Андрея день рождения. Он просит организовать билет для жены. Идем к Анне-Лене за билетами и с еще очень серьезной проблемой: у Сьюзан аллергия. После озвучивания длинного списка продуктов, которые ей нельзя есть, Андрей приходит в ужас — так недолго и ноги протянуть. На Готланде для Сьюзан готовили отдельно и вкусно, во всяком случае, она никогда не жаловалась.

• 3 апреля, среда

В час дня у Сьюзан Флитвуд встреча с журналистами. На следующий день мы с ней летим в Лондон, к сожалению, разными рейсами, но в аэропорт решили ехать вместе. К нам пожелал присоединиться Андрей, он встречал жену. Заканчиваем работу рано, после обеда. Впереди пять свободных дней — Пасха. Андрей приглашает нас со Сьюзан к себе на чай. Перед этим заезжаем на площадь Остермальм, неподалеку от его дома, на Салухаль — самый знаменитый и самый дорогой рынок Стокгольма, где Андрей, к удивлению покупателей и продав-

цов, скупает все красные розы в нескольких цветочных ларьках. К машине мы несли их вчетвером, с шофером. Сьюзан подмигнула мне и шепнула на ухо: «Как на похороны!» Она догадывалась, кому предназначались цветы. Затащив розы в квартиру, исколов при этом все руки, мы принялись разыскивать вазы и другие подходящие емкости, но цветов было так много, что пришлось использовать раковины и даже ванну. За чаем при помощи английской булавки мы избавляли друг друга от заноз. Потом мы бегали с Андреем в винный магазин — забивать холодильник водкой и шампанским. Одиссея с розами для меня, увы, не закончилась: по возвращении из Лондона Андрей попросил меня помочь ему избавиться от букетов, так как приезжала Берит. Все это походило на веселую мелодраму, но сердце сжималось от боли за Андрея. На день рождения мужа Лариса не приехала. В этот день он остался в Стокгольме один. Ему исполнилось пятьдесят три года.

• *4 апреля, четверг*

Поздравляю Андрея с днем рождения. В подарок приношу бутылку «Советского шампанского» — шведы называли его подслащенной газированной водой, традиционный шведский торт «Принцесса» со взбитыми сливками и книгу фотографий Японии середины XIX века. Вся группа поет Андрею «Happy Birthday» и шведскую здравицу «Jag måg han leva», пьем шампанское, чай с тортом и — за работу.

Обсуждаем план предстоящих съемок. Для натуральных съемок нужны пять телеграфных столбов настоящих и три-четыре искусственных на расстоянии трехсот метров. Актерам — напоминание не загорать во время каникул. Прощаемся, целуемся. «Glad Pask!» — поворачивает за шведами Андрей. «Веселой Пасхи!» Туре

отвозит нас троих в аэропорт. Мы со Сьюзан приглашаем Андрея посидеть с нами в кафе, но он дает нам понять, что хочет встретить жену без нас. Сьюзан не терпится взглянуть на Ларису, но делать нечего, мы послушно удаляемся, устраиваемся поудобней — до отлета Сьюзан остается два часа, до моего — четыре. У Сьюзан отменное чувство юмора, она великолепно копирует Катанку, Анну-Лену, Андрея, меня,' мы хохочем до колик.

Мы абсолютно уверены, что Андрей благополучно встретил жену и мчится с ней в свое царство роз. Но вдруг мы замечаем фигуру Андрея, растерянно направляющегося в нашу сторону. Он просит меня пойти с ним в информационное бюро и узнать, была ли его жена на борту самолета, все ли в порядке. Он вне себя от волнения. Он прождал Ларису более полутора часов, полагая, что ее задержали на таможне.

Ни в списках, ни на таможне ее не было. Получив эту информацию, Андрей совсем упал духом, невпопад что-то говорил, пытаюсь отвлечь от грустных мыслей то ли себя, то ли нас. Лариса в этот день не прилетела. Как оказалось, она «не успела купить карпа»!

С Андреем мы проводили Сьюзан, а потом я заказала ему машину, и он уехал. На Сьюзан вся эта история произвела ошеломляющее впечатление: заваленная розами квартира, шампанское, водка, волнение, какой-то таинственный флер вокруг прототипа ее героини и измученное, бледное лицо Андрея. Лариса прилетела на следующий день — с карпом или без... Но Андрей снова встречал ее...

• 9 апреля, вторник

В первой половине дня я прилетела в Стокгольм и сразу же отправилась на студию. Андрей был в жутком на-

строении. Посмотрев нескольких кандидатов на роль Мальша, он сухо заметил, что ему сорвут картину, и ушел домой. Положение казалось безвыходным: через пять дней мальчик должен сниматься, даже если в кадре появляются только его ноги, а у нас никого нет. После работы Андрей попросил меня зайти к нему. В доме царил беспорядок — зрелище досель невиданное: пустые бутылки, недопитые бокалы, рюмки, тарелки с объедками, разбросанные вещи. Ждать уборщицу не стали, убрали с Андреем вместе. Жалко было выбрасывать распустившиеся розы... Да, непростое дело — служить двум господам. Убрал квартиру, Андрей заботливо мазал йодом мои исколотые пальцы, приговаривая: «Все вы такие, женщины...»

• 10 апреля, среда

Сегодня едем в поместье Хага, в Энчепинг, посмотреть и подготовить место для предстоящих съемок, которые начнутся через четыре дня, в воскресенье. Все в меру взволнованы, хотя для большинства съёмочный период — дело привычное, но все же каждый новый фильм — шаг в неизвестное. Я заезжаю за Андреем в семь утра, в восемь выезжаем из Стокгольма. За городом еще лежит снег, холодно, Андрей радостно потирает руки — это как раз то, что надо. Ходить по снегу строго-настрого запрещено, пользуемся одной вытоптанной тропинкой. Довольно печальное зрелище эти полуразрушенные поместья с остатками былой роскоши. Когда-то здесь кипела жизнь, устраивались балы, камины согревали в морозные дни обитателей дома. Сохранились лепнина на высоких потолках, росписи на стенах, следы некогда великолепного паркета. А нынче тусклые зеркала в тяжелых закопченных рамах неприветливо и удивленно, словно сожалея о прошедшей жиз-

ни, рассматривали непрошенных гостей, выряженных в уродливые комбинезоны, вязаные шапочки и грязные сапоги. «Здесь, наверное, полно привидений», — ежась от холода, сказал Эрланд. «Certo, certo! Конечно!» — кивнул в ответ Андрей.

Вернулись в Стокгольм довольные: установлены места съемок, обговорены все детали. «Только бы не растаял снег!» — причитает Андрей.

• *11 апреля, четверг*

Целый день прочесываем сценарий. Андрей проверяет реквизит: кровать, скатерть, кресло, свечи. Все должно быть монохромным, на каждом предмете должно чувствоваться дыхание времени. Появляется расписание первого съемочного дня: ровно в пять утра всем быть на студии, в половине седьмого Эрланд должен прибыть на место съемок, в девять — пиротехники, в десять — Малыш. Томми Шельквист был найден буквально в последнюю минуту. Керстин и ее помощники разослали объявления в театры, школы, сады, на телевидение. Старший брат Томми случайно увидел объявление и прислал фотографию братика. Андрей вызвал мальчика, и кошмар поисков прекратился. Но окончательно утвердили Томми лишь в первый заезд на Готланд. Андрей все еще сомневался.

• *12 апреля, пятница*

Продолжаем обсуждать сценарий. В субботу перед съемками мы отдыхаем, поэтому каждый занят последними приготовлениями: операторская группа проверяет камеру, художники — реквизит, костюмеры укладывают утюги, нитки, теплую одежду, помощники художников заботятся о тазах и горячей воде, так как Малыш должен будет пробежать по снегу. Прощаемся до воскресенья.

• *13 апреля, суббота*

С утра позвонил Андрей, он вспомнил, что в первый день съемок нужно разбить бутылку шампанского — «на счастье!», ему важно разбить именно русское шампанское. Он знал, что ко мне навевались гости из России с традиционными подарками — водкой, икрой и шампанским. Я в ту пору была вегетарианкой и непьющей — все свои подарки раздавала друзьям. Последнюю бутылку «Советского шампанского» я принесла в студию на день рождения Андрея. Это известие его огорчило, от предложенной мною водки он отказался — нужно именно шампанское. С той же просьбой позвонили Анна-Лена и Катинка — видимо, Андрей сообщил им о своем желании. Оставалось купить французское шампанское. Катинка что-то пробормотала про бюджет, на том и распрощались. Так закончился подготовительный период.

АПРЕЛЬСКИЙ СОН

Мгновенье длится этот миг,
Но он и вечность бы затмил.
Борис Пастернак

• *14 апреля, воскресенье*

Первый день съемок. Сцены № 138—143 — «Апрельский сон». Снимаем два дня в усадьбе Хага, расположенной неподалеку от города Энчепинг к западу от Стокгольма. Выезжаем в пять утра, на месте около семи. К девяти должны подъехать пиротехники и Эрланд Юсефсон, к десяти — Томми Шельквист с двумя мальчиками-дублерами — для кадра на снегу с босыми ногами. Снимаем на черно-белую пленку.

«Апрельский сон» первоначально назывался «Сон в парке». После своей первой в жизни молитвы и данного Богу зарока пожертвовать самым дорогим: сжечь дом, отказаться от Малыша, оставить все, что связывает его с прежней жизнью, ради спасения мира от атомной войны — Александер забывается «тяжелым, как обморок, сном с лицом мокрым от слез и с истерзанной душой». Ему снится сон, что он спускается с террасы в парк, «идет по грязи, по лужам с полурастаявшим студнем весеннего снега, по бурой прошлогодней траве...

чтобы пролезть через одному ему известный лаз и очутиться на улице». Он замечает, что у него развязался шнурок, нагибается, чтобы завязать его, и тут его пронизывает острая, «как удар ломом по позвоночнику», боль. Его «прострелило». Вокруг неестественно тихо; «черные старые липы стояли по колени в лужах, покрытых отвратительной пузырящейся пленкой». Ему было так больно, что, даже когда он просто переводил взгляд с одного окна своего дома на другое, в надежде увидеть там кого-нибудь, кто мог бы ему помочь, он чувствовал этот «раскаленный лом, которым был пронизан, точно бабочка булавкой в чьей-то коллекции».

«Господи... что же это?! — шептал он. — Что они там, неужели ничего не видят?! Да подойдите же кто-нибудь к окну наконец! О, Боже мой... За что же они меня так мучают! — закричал он беззвучно. — Неужели нет никого?!»

Эмоциональный накал сцены «Апрельского сна» Тарковский охарактеризовал так: «Ощущение полного упадка сил, потеря уверенности, внутреннего распада, душа охвачена тоской и страхом, гнетущая атмосфера»..

Внутреннее состояние героя красноречиво передает подспудные чувства самого автора, многократно высказывающегося о том, что оба его последних фильма основаны на личных впечатлениях. Как герой «Ностальгии» Горчаков, Тарковский приехал в Италию на работу, но по воле судьбы — по Высшему Провидению — на родину не возвращается ни герой картины — он умирает от сердечного приступа, ни автор — после съемок «Жертвоприношения» у Тарковского обнаружился рак легкого. Нередко Андрей вспоминал слова Пушкина о том, что каждый поэт, каждый настоящий художник, хочет он того или нет, является пророком.

После длительных обсуждений и доработок Тарковский решает сделать сцену немой. Многозначительная реплика героя, объясняющая его душевное смятение, остается на страницах сценария. Он сознательно упрощает, затушевывает выразительные средства картины, тем самым делая ее более сложной, закодированной. Ключ для расшифровки он не преминул забросить в такой глубокий колодезь, что в итоге вынужден был признать, что «Жертвоприношение» является самой загадочной картиной, которую он и сам до конца не понимает.

В шведском сценарии есть сноска, что «Апрельский сон» будет снят по-другому. Андрей диктовал мне все изменения, дополнения, я их записывала и переводила на шведский:

Кадр первый. Господин Александер сидит вполоборота в дряхлом деревянном кресле у окна в каменном флигеле опустевшей усадьбы с ободранными обоями. На плечах у него старая темная шаль. Он встает (панорама вверх) и оказывается у окна с тонкими занавесками, частично заслоняющими вид во двор, — шаль падает с плеч, Александер выходит из кадра. Панорама вниз, наезд на окно (тележка). Занавески с одной стороны опускаются, с другой поднимаются, открывая вид на двор и на противоположный флигель (дом Марии). Александер стоит во дворе, затем начинает двигаться — крупный план. Реквизит: старое разбитое стекло, «дышащая» занавеска, вода на полу, черная доска.

Кадр второй. Проезд с Александером — общий план; он идет в тапочках по снежной слякоти с кое-где проглядывающей жухлой травой. Мокрый снег сгрести в небольшие холмики и разогреть паяльной лампой. Реквизит: разбитая мраморная статуя, два мокрых

венских стула, почерневшая от ржавчины сельскохозяйственная машина, разбросанная бумага, мокрые темные деревья.

Кадр третий. Проезд — следы от тапочек в вязкой глине. Светлые грубые носки. Александер наклоняется и пригоршнями собирает мелочь.

В «Солярисе» в стерилизаторе рядом с растением в земле лежат монеты, а на столе банкноты, хотя зачем в космосе — Океану — советские деньги? Крис привез с Земли забытую в кармане мелочь, но на Солярисе за всякую «мелочь» приходится расплачиваться. В «Зеркале» мальчика «током бьет» от прикосновения к рассыпанным матерью монетам на полу. В «Сталкере» в воде рядом с изображением Иоанна Крестителя Ван Эйка покоятся довоенные эстонские монеты со львами. «Одни на монетах изображают льва, / Другие — / голову. / Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки / С одинаковой почестью лежат в земле. / Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы. / И мне уж не хватает меня самого», — писал Мандельштам в 1923 году. В «Жертвоприношении», по мнению некоторых исследователей, на земле лежит тридцать монет — тридцать сребреников — символ предательства Христа?! Перед сценой поджога дома Тарковский добавил Аделаиде новую реплику, где она просит милостыню во сне. Самому режиссеру часто снились деньги, особенно мелочь, которую он подбирал с земли.

В кадре должен создаваться удивительный контраст серебристого свечения монет и грязной земли. Из грязи Александер тянет кушак, кусок ткани, шнур, веревку, кружева — все это похоже на длинную липкую кишку. Панорама вверх на лицо.

Кадр четвертый. Проезд над следами Малыша вплоть до его босых ног, тут же исчезающих. В то же самое время вспышка, как бы разъедающая пленку. Когда мы снова видим следы — тает снег, горит трава и вся поверхность — примерно один квадратный метр, как при атомном взрыве. Панорама вверх на стену с двойными деревянными дверями. Еще одна ослепительная вспышка. Дверь распаивается настезь (лестница, веревка или что-то подобное падает), за ней — замурованная стена. На Малыше окровавленный жилет со сцены прогулки. Не забыть тазы и горячую воду для актеров и дублеров, чтоб не простудились!

Кадр пятый. В отражении вспышки совершенно измученное лицо Александра, медленно садящегося на венский стул.

Замурованную кирпичную стену с двойными дверями мы нашли случайно, осматривая с Андреем близлежащие усадебные строения, — это была тыльная сторона флигеля, дома ведьмы Марии. Андрей тут же решил использовать этот образ, чем-то напоминающий картину Магритта «Любезная сердцу истина», особенно если нарисовать на стене стол с белой скатертью, бутылку с красным вином, пустой граненый стакан и вазу с яблоками.

На улице холодно и сыро, Андрей, как заводной, везде хочет успеть: от камеры бежит к актерам, к пиротехникам, к художнику, к реквизиту. Построены рельсы, все на своих местах ждут команды: «Action!» — «Мотор!» Андрей обращается к Катанке за обещанной бутылкой шампанского. За спиной слышатся насмешливые голоса: «А не рано ли распивать шампанское?»

Андрей жестом руки успокаивает их: он не собирается распивать бутылку, он ее разобьет — за успех картины — русская традиция. Катанка подает ему бутылку самого дешевого шампанского, вернее, шипучего вина. Андрей подходит к краю рельса и бьет ею об него, но бутылка остается целой! Он растерянно смотрит по сторонам. Впервые за его многолетнюю практику бутылка не разбилась. На мгновение съемочная группа тоже застывает в ожидании. За ним наблюдают, изучают как под микроскопом.

Андрей чуть слышно бросает мне: «Это дурной знак...» — и просит не переводить. Но все и так понятно без слов. Со второго раза бутылка разбилась, земля вокруг зашипела, как обожженная. Желая подбодрить Андрея, шведы дружно захлопали, а он тем временем подбирал с земли осколки — просил их не выбрасывать. Разглядывая этикетку, он с усмешкой сказал, что на картине уже начали экономить.

Последствия «дурного знака» не заставили себя долго ждать: в первый же день произошел сбой камеры — стала падать скорость. То же самое случилось в конце съемочного периода — во время сцены пожара. В первом случае проблема решалась просто — сцену тут же пересняли, а во втором — ничего сделать было нельзя, дом полыхал, а снимали одним кадром.

В тот же день мы столкнулись еще с одним зловещим знамением. Пока готовился кадр, мы пошли осматривать одичавший сад, поросший бурьяном и кустарником, и набрали на вросшую в землю «избушку на курьих ножках». Мы осторожно толкнули дверь и буквально были сбиты с ног! От страха сердце чуть не выскочило! Андрей тоже от неожиданности вздрогнул и схватил меня за руку. Из глубины избушки раздался резкий вскрик — и прямо на нас из темноты вылетело что-то темное, жи-

вое, мохнатое — встревоженная сова! Мы физически ощутили прикосновение ее крыльев на лице. Перепуганная посланница ночи скрылась в густых сосновых лапах, оставив у меня на виске кровавую царапину. Андрей не подавал вида — бодрился, но, судя по тому, как сочно он выразился по матушке, а делал он это исключительно редко, ясно было, что эта жуткая встреча не оставила его равнодушным. Как тут не вспомнить шекспировское заклинание: «Но тише! Кричит сова, предвестница несчастья...»

Услышав о нашем злополучном походе, Эрланд сочувственно заявил, что и ему всюду мерещатся привидения, — это, наверное, феи и эльфы из «Сна в летнюю ночь» колдуют... И он указал на наше неблагоприятное отражение в старинном тусклом зеркале. «Хорошо еще, что вам с совой, а не с ослом пришлось поцеловаться!» — прыснул Эрланд, довольный своей шуткой. А нам было не до смеха — нас хорошенько «полоснуло».

Все оставшиеся дни до отъезда на Готланд мы проходим — сцену за сценой — план сценария. План сценария состоял из шести частей: 1. Прогулка. 2. Война. 3. Молитва. 4. Ведьма. 5. Утро. 6. Скорая помощь.

Вот его окончательный подробный вариант. Сколько многочасовых обсуждений стоит за каждой сценой!

I. ПРОГУЛКА

У дома

Женщины на веранде. Разговор с почтальоном. Отто уезжает.

У «японского» сухого дерева

Разговор о доме. Икебана. Отто, Александер, Малыш. Отто уезжает.

У моря

Разговор с Малышом. Доктор и г-жа Аделаида. Снова разговор. Ссора. Приезжает Доктор.

И. ВОЙНА

Гостиная

На веранде

Подарок Отто. Мария. Александер выходит. Рассказ Отто о фотографии.

Под соснами

«Замок». Встреча с Марией.

Лестница и комната Малыша

Гостиная

Телевизор. Телевизор гаснет. Истерика Аделаиды. Уколы.

Комната Малыша

Укол.

Гостиная

Револьвер.

III. МОЛИТВА

Кабинет. Коньяк.

Коридор и комната Марты

Кабинет

Молитва. Первый сон— «Апрельский сон».

IV. ВЕДЬМА

Кабинет

Появление Отто.

Балкон

Кабинет

Разговор с Отто.

Балкон

Отто уходит.

Кабинет

Леонардо.

У моря

Александр спускается по лестнице. Дорога.

Веранда

Застолье.

Другая дорога. Александр на велосипеде

У дома Марии

В доме

Комната Марии

Разговор. Александр уходит.

Дорога от Марии

Александр возвращается домой.

Кабинет

Александр ложится спать. Второй сон Александра.

V. УТРО

Кабинет

Телефонный разговор.

У дома

Александр прячется. Все уходят на прогулку. Пожар. Пепелище.

VI. СКОРАЯ ПОМОЩЬ

У японского дерева

Мария. Александр и Малыш.

Просматривая переведенные на английский язык отрывки из дневников Тарковского (Time Within Time. The Diaries 1970-1986. Seagull. Culcutta, 1991), я была поражена многократным упоминанием интригующего названия «Двое видели лису». К сожалению, многие записи, касающиеся возникновения последней картины режиссера, отсутствуют как в английском, так и в русском издании дневников (Андрей Тарковский. Мартиролог.

Дневники 1970—1986. Международный институт имени Андрея Тарковского. Флоренция, 2008), а также во французском (Journal 1970—1986. Cahiers du cinema. Paris, 1993). Самым исчерпывающим считается польское издание (Dzienniki, Warszawa, 1998), отредактированное доктором Северином Кусмиерчиком.

Впервые это загадочное название «Двое видели лису» появилось в сентябре 1970 года, последнее — в марте 1983 года. В течение тринадцати лет Тарковского занимала мысль о создании этого фильма.

Что это — сценарий, замысел? — подумала я. Существовал ли он на бумаге, в черновиках, или только в мыслях режиссера? Все, к кому я обращалась, лишь разводили руками.

В Дневнике Тарковского от *7 сентября 1970 года* среди длинного списка, заслуживающего, по мнению режиссера, кинематографической версии (здесь произведения Достоевского, Камю, Томаса Манна, Солженицына), за номером тринадцать фигурирует — «Двое видели лису».

14 апреля 1978 года Тарковский задается вопросом, какие замыслы он мог бы реализовать за границей; среди одиннадцати наименований за номером восьмым снова появляется «Двое видели лису». Он сетует на неважные переводы японских хокку Мицуо Басе и собирается обратиться к Аркадию Стругацкому — блестящему переводчику с японского и английского. Борис Натанович Стругацкий в «Комментариях к пройденному» пишет, что они начали сотрудничать с Тарковским в середине 1975-го. С Аркадием Стругацким Тарковский познакомился в 1972 году, а встречался, возможно, и раньше — в конце шестидесятых у Владимира Высоцкого.

20 апреля 1980 года, будучи в Италии, Тарковский почему-то вспомнил идею «Двое (оба) видели лису». Один из героев, увидев по телевизору выступление какого-то начальника, объявляющего о начале войны, ночью кончает жизнь самоубийством, не поняв, что это был всего лишь художественный фильм, а не реальное событие.

Один персонаж воспринимает условную реальность кинофильма буквально — верит тому, что происходит на экране и кончает жизнь самоубийством, другой расценивает увиденное трезво — для него это ровным счетом ничего не значит. Как нельзя лучше эту тему иллюстрирует фильм Акиры Куросавы по мотивам произведений Акутагавы «Расёмон», где одно и то же драматическое событие — изнасилование женщины — воспринималось разными персонажами по-разному. Чья точка зрения является истинной?! Субъективность, несовершенство нашего взгляда на мир — вечный, мучительный вопрос.

Запись от 20 апреля чрезвычайно заинтересовала меня: оказывается, у «Жертвоприношения», помимо «Ведьмы», есть еще один предшественник. В картине Тарковского глава государства по телевизору призывает сохранять спокойствие и дисциплину в страшную минуту начала атомной войны: «Только порядок — вопреки хаосу!» В «Жертвоприношении» герой не кончает с собой: ради спасения мира он жертвует самым дорогим — любовью к сыну и домом, а для русских дом — синоним родины. Андрей неоднократно подчеркивал, что «Жертвоприношение» — русский фильм, для русского зрителя.

В начале января 1981 года Аркадий Стругацкий пишет брату, что Тарковский предложил совместную работу по оригинальному сценарию о человеке, который

узнает, что жить ему осталось всего год. Он ввергает себя в вихрь удовольствий, бросает все, чему поклонялся. «Только вошел во вкус, как его то ли вылечили, то ли объявили, что вышла ошибка. Его поведение после этого... Идея фильма: проанализировать понятие смысла жизни».

К концу следующего месяца тема изменилась — теперь речь идет о ведьме: «Она шарлатанка, а все сбывается. Потому что люди ей верят». Аркадий Натанович сетует, что у него голова кругом идет; он пытается что-то накропать, а Андрей его торопит. А еще через месяц он напишет, что «сделал для Тарковского второй вариант сценария, опять не то, что ему снилось...». Он думает, что придется делать третий вариант, а работа «очень каторжная»... В начале марта 1982 года Тарковский уехал в Италию — тем история с «Ведьмой» и закончилась.

8 мая 1981 года Тарковский сообщает, что они с Аркадием Стругацким решили бросить «Ведьму». И тут же добавляет, что «Ведьму» будет писать сам.

Здесь же впервые упоминается фамилия Калягина: «Калягин должен быть бедный, оборванный, небритый, жалкий и счастливый (никто не понимает почему)». У Никиты Михалкова в «Рабе любви» режиссера немых фильмов, великолепно сыгранного актером Калягиным, зовут Александр Калягин. Но Тарковский никогда бы не пошел на подобного рода заимствование.

Не откладывая в долгий ящик, я позвонила сестре Тарковского Марине с вопросами о загадочном сценарии «Двое видели лису» и о Калягине. К сожалению, ни о том, ни о другом она ничего не слышала и посоветовала позвонить Борису Стругацкому и Александру Калягину. Их я не застала дома. Лето. Дачи. Но недаром Федор Михайлович говорил, что любопытство наше

«крепко жаждущее». По возвращении из Стокгольма, где «случайно» произошла «неслучайная» встреча, связанная с именем Тарковского (но об этом позже), мне удалось дозвониться до Александра Калягина. Мой собеседник ехал в автомобиле с подмосковной дачи — конец августа 2007-го, а я сидела за компьютером в городе Лондоне. За окном грохотало небо, яростно набрасывались друг на друга тучи, извергая молнии, лил проливной благодатный дождь. Вкратце я пересказала ему содержание сценария «Ведьмы», где по совету незнакомца смертельно больной человек отправлялся к ведьме (она портниха, не ведающая о своих способностях) и, переспав с ней, исцелялся; в финале он покидал свой благоустроенный дом и опостылевшую ему жизнь. Первоначально это была история физического спасения человека; а в «Жертвоприношении» она выйдет на другой виток: задачей героя станет не собственное спасение, а спасение всего мира.

Александр Калягин любезно разъяснил историю с режиссером немого кино: «Мы просто шутили, дурачились...» И вспомнил, как однажды встретился с Тарковским в ресторане под Москвой, где находился в экспедиции. В тот период Тарковский отстранил от работы над «Сталкером» талантливейшего оператора — Георгия Рерберга, обвинив его в небрежном отношении к своим обязанностям, когда пришлось переснимать весь натурный материал картины (проблемы возникли в лаборатории во время проявки пленки). Калягин работал с Рербергом на фильме «Здравствуйте, я ваша тетя!» и очень тепло к нему относился. В ресторане он был с другим замечательным оператором — Павлом Лебешевым, и оба недоумевали по поводу случившегося. Вдруг к их столику подошел Тарковский — он тоже оказался в этом ресторане, поздоровался, сказал какие-то

приятные, «комплиментарные слова» и долго не выпускал руку актера. Калягин сказал, что с детства восторгался Тарковским, в «Зеркало» влюблен, но может ли такое быть, что Андрей хотел предложить ему роль в своем фильме? «Ведь я чаплиновский больше... — засомневался актер. — А он трагический, философский...» Но существует ли вообще комический актер без трагического начала, без глубинного понимания жизни, тем более актер масштаба Калягина?!

В фильмах Тарковского неизменно присутствуют странные персонажи, находящиеся одновременно между двумя полюсами, тем они ему и интересны. Калягин говорит, что потрясен моим рассказом. Мы договариваемся часа через два снова связаться по телефону. Звоню, зачитываю ему отрывки из «Ведьмы» о персонаже по фамилии Калягин.

// мая 1981 года (этой записи нет в русском издании; перевод с английского) Тарковский пишет, что Калягин называет себя «демоном корректности». Рассуждает о необходимости вырезать опухоль истории; что бессмертие человечества, заключенное в понятиях искусства, философии, религии и превознесенное человеческим духом, — домысел, фальшь...

14 июня 1981 года (нет в русском издании; перевод с английского). Тарковский хочет разработать историю Калягина: почему он стремится помочь Профессору сохранить здоровье... Попытка Калягина рассказать что-то о себе, невозможность объяснить свою сущность. Телефонный звонок. Появление псевдоврачей из психиатрической больницы. Когда они забирают Калягина, Профессор замечает, что приехали они не на «скорой помощи», а, возможно, на такси. Тарковский описывает, что в финале они позвонят Профессору (Калягину? Девушке?) и пригласят прийти для объяснения по ука-

занному адресу. Ожидание в приемном покое — то ли у дантиста, то ли в юридической конторе. Человек, приносящий банки, ведра, ставящий их на места, где сидели пациенты, прежде чем войти в кабинет. Появление Марии. Профессор и Мария смотрят друг на друга. Они покидают приемную, где все может быть объяснено. Все. (Как в комнате из «Сталкера», где исполняются самые заветные желания.) Прощание Профессора с домом, со старой жизнью — он уходит с Марией(?). Тарковский ставит здесь вопросительный знак и добавляет, что эзотерическое содержание важно, как и название, определяющее его философское содержание, — «Танатос, или Великий Танатос».

Танатос — олицетворение смерти. Древние греки считали, что крылатый юноша с погашенным факелом перелетает от одного умирающего к другому, срезает прядь волос и забирает душу. Гипнос, бог сна, сопутствует Танатосу.

Выслушав меня, Калягин сказал: «Да, это действительно похоже на детективную историю». И через минуту добавил: «А знаете что, приезжайте в Москву — ко мне в театр... Посидим, поговорим...» В Москве, куда я приезжала на празднование семидесятилетия Тарковского, я видела Калягина в Театре эстрады на спектакле «Грезы любви», но подойти не решилась — люди, суета, букеты... На прощание Калягин еще раз повторил: «А что, если Тарковский... Невероятно!..»

Тарковский действительно намеревался снимать Калягина в «Ведьме», о чем свидетельствуют записи от 11 и 12 января 1981 года. Героя должен был играть Солоницын, Ведьму — Алиса Фрейндлих, Калягин — персонажа, «воплощающего для героя страх». Среди остальных актеров — Кайдановский, Гафт, Броневой, Богатырев, Гринько.

Уже тогда, в восемьдесят первом, Тарковский начал сомневаться в названии «Ведьма», ему хотелось найти что-то менее фольклорное. Очерчивался образ главного героя: он должен быть более утонченным и менее демократичным, холодным и сдержанным. Подчеркивались глубина отчаяния героя, его экстраординарная ситуация. Женщина, за которой следовал герой, очаровывала его. «Мир, которым правит любовь».

Из «Ведьмы» в «Жертвоприношение» перекочевали имена некоторых персонажей: от Калягина осталось имя, но не Александр, а Александер; Оскар (в фильме Отто), Мария, Марта — в сценарии ведьма, а в фильме — падчерица главного героя. Доктор Эрнст стал Виктором, профессор Максим — Александером.

Также из сценария «Ведьмы» сцена «Апрельского сна», когда Александер бредет по заброшенному парку и его «прострелило», день рождения героя (этим начинается «Жертвоприношение»), отдельные реплики, описания, действия героев.

Даже такая страшная подробность, как болезнь героя — рак печени с метастазами в легких, становится реальностью для его создателей: Тарковский умер от рака легкого, Аркадий Стругацкий — от рака печени.

В декабре 1985 года Тарковский услышит безжалостный приговор, слово в слово повторяющий реплику одного из персонажей «Ведьмы», что жить ему осталось от силы месяца два-три.

В сценарии «Ведьмы» (Искусство кино. 2008. № 2) есть и упоминание о лисе. Следуя за Ведьмой, герой видит в развалинах дома «великолепную лисицу», они смотрят друг на друга, и она уходит в заросли; на хвосте у нее несколько сухих репьев, которые он замечает у появившейся внезапно на поляне ведьмы Марты.

26 марта 1982 года (нет в русском издании; переводе английского) Тарковский задается вопросом: что, если историю о женщине, сожженной на костре, добавить к сценарию «Ведьмы», так как финал, с бредущими под проливным дождем героями, ему кажется слабым.

27 апреля 1982 года Тарковский пишет, что «новая Жанна д'Арк» может войти внутрь- «Ведьмы». В ней рассказывается о человеке, который сжигает свою возлюбленную на костре, привязав ее к дереву, за ложь.

7 мая 1983 года (нет в русском издании; перевод с английского) Тарковский пишет, что Профессор сжигает Ведьму на костре; он сидит так близко к пламени — в некоем состоянии медитации, что сам начинает дышаться. Разговоры о смысле жизни...

5 сентября 1982 года (русское издание) Тарковский сообщает, что у него оформился план «Двое видели лису». Сказать, что меня поразило прочитанное, не сказать ничего: передо мной был план «Жертвоприношения»!

1. Прогулка
2. Объявление войны
3. Молитва. Обет. Разговор с Богом (монолог)
4. Снова мир
5. Пожар
6. В больнице. (Я сошел сума или не сошел?) Была же объявлена война?

28 февраля 1983 года (нет в русском издании; перевод с английского) в Риме Тарковский пишет, что хотел бы снять два фильма: первый о Бормане (с этим проектом он собирался обратиться к Фридриху Горенштейну — соавтору «Соляриса») и второй — «Двое видели лису». И тут же добавляет, что из тринадцати наиме-

нований был сделан только один фильм — «Зеркало» («Белый день»).

2 марта 1983 года (нет в русском издании; перевод с английского) Тарковский вновь повторяет план сценария «Двое видели лису», разработанный 5 сентября.

Насколько мне известно, это последние упоминание о сценарии «Двое видели лису».

В течение всей жизни Тарковский увлекался восточной философией. Желая «дойти до самой сути», я позвонила известному философу, ученому-востоковеду, писателю Александру Пятигорскому, ответившему, что он с удовольствием помог бы мне, но это из области китайской мифологии, а он индолог. «О лисе написано бездна страниц, и тут копать нужно мифологу...»

В восточной (китайской и японской) мифологии лиса ассоциируется с женским, темным, холодным началом — инь; в отличие от западного образа женщины — теплого, животворящего. Лиса — соблазнительная женщина-оборотень, обворожительная и коварная, кроткая и вероломная. Сам образ оборотня подразумевает раздвоенность: в нем уживаются отрицательный и положительный полюса — инь и янь. Чем же притягательна сила лисы-оборотня для Тарковского, почему феномен раздвоенности является столь значительным для него, не таится ли тут разгадка его личности и творчества? Из лисы, женщины-оборотня, появилась Аделаида — жена героя фильма: неотразимая, властная и лживая. Но и ведьма Мария тоже фигура неоднозначная: тихая, неприметная служанка, обладающая магической силой.

Я полагала, что единственный человек, способный пролить свет на загадочную лису, был Борис Стругацкий, только он мог поставить все точки над «i». Борис Натанович ответил: «Название про лису мне абсолютно

ничего не напоминает. Аркадий, да, работал с Тарковским над сценарием — как это теперь понятно — "Жертвоприношения", я в свое время читал наброски, но сейчас найти их не могу, сам я участия в работе не принимал (она меня тогда не заинтересовала)...»

Идея о человеке, переспавшем с ведьмой и таким образом спасшем мир, Борису Натановичу не понравилась. Он долго пытался понять, почему переспать с ведьмой — есть жертва. «Она что — дурна собой? Уродливая старуха?» — вопрошал он. «Нет», — отвечали ему. «Так в чем же жертвоприношение?» — недоумевал трезво расценивавший ситуацию Борис Натанович.

В следующем электронном письме он говорил, что «надо искать записи Аркадия Натановича — может быть, в них что-то обнаружится. Мы (я и людены) их ищем. Найдем — обязательно Вам напишем. С уважением — БНС».

Я позвонила внуку Аркадия Натановича — Ивану, любезно сообщившему мне, что он перерыл весь архив, но следов лисы не нашел. Лиса явно заметала следы. Мне так и слышался насмешливый голос Андрея: «Загадал я вам головоломку — помучайтесь теперь...»

Борис Натанович посоветовал мне связаться с люденами — группой знатоков, изучающих творчество Аркадия Стругацкого. В конце ноября 2006 года мне ответил Владимир Иванович Борисов, что люденам интересны любые подробности, но, к величайшему сожалению, им тоже ничего не известно. «Знаю лишь, — уточнил Владимир Иванович, — что Аркадий Натанович очень серьезно относился к этой работе и, по слухам, Андрей Арсеньевич не поставил имени А. Н. в титрах фильма "Жертвоприношение" лишь потому, что сам был в опале и не хотел подвергнуть Стругацкого возможным гонениям. Увы, в известной нам части архивов братьев

Стругацких пока не найдены следы этой работы. Прежде всего потому, что часть архива, не касающаяся совместной работы братьев Стругацких, пока не исследована». (Он находится у дочери Аркадия Стругацкого — Марии Аркадьевны.)

В последний день октября 2007 года, потеряв надежду когда-либо разыскать злосчастную лису, я получила весточку от координатора группы люденев Юрия Флейшмана: «Возможно, Вы еще не знаете, но сценарий обнаружился. Вернее, даже два сценария — один на семи, другой на восемнадцати страницах». Обнаружил их московский писатель-фантаст Антон Молчанов (Ант Скаландис). «Наконец-то!» — обрадовалась я. Разумеется, я тут же поделилась радостным известием с Борисом Натановичем, ответившим, что пару дней назад ему принесли два сценария брата, которые он явно писал для Тарковского. «Оба я в свое время читал, один помню хорошо (про диктатора), второй похуже. Но какое отношение имеют они к пресловутой лисе? Непонятно».

Опять тупик! Очевидно одно: у «Жертвоприношения» два прародителя — «Двое видели лису» и «Ведьма». Лиса, превратившаяся в ведьму...

Вскоре Антон Молчанов подтвердил, что нашлись два варианта сценария «Ведьмы». Первый — в пятнадцать машинописных страниц с подзаголовком «Нож» — датирован 17 января 1981 года. Второй — «Ведьма» в сорок страниц — датирован 23 марта 1981 года. «Название "Двое видели лису" нигде не фигурирует», — пишет он.

В первом варианте текста: «Писатель, которому Ведьма напорочила скорую смерть... узнав об этом, решается на убийство ненавистного ему Правителя, после чего оказывается, что судьба его переменялась, он будет

жить, а возможно, Ведьма просто ошиблась, или она вообще не Ведьма, но Правитель убит».

Второй вариант: повествование о чудесном исцелении больного раком. Как объясняет Антон Молчанов, между этим сценарием (в сорок страниц) и фильмом «Жертвоприношение» «перекличек уже достаточно много. И мрачная философия главного героя, и чудаковатый посредник, превратившийся в почтальона, и двусмысленный образ Ведьмы, не подозревающей о том, что она Ведьма». Автору письма кажется, что финал у Стругацкого намного светлее, чем у Тарковского... «Что касается лисы, то во втором варианте она появляется в виде оборотня, но как весьма светлый символ». Значит, все-таки появляется!

Осенью 2006-го Роберт Чандлер, замечательный английский переводчик Андрея Платонова и Василия Гроссмана, познакомил меня с Евгением Цымбалом, работавшим ассистентом по реквизиту на «Сталкере». Евгений рассказал, что Тарковский очень увлекался Пу Сун-Лином — китайским новеллистом XVIII века, писавшим фантастические истории о лисах-оборотнях и искусстве лисьих наваждений. В «Сталкере» Тарковский хотел использовать лису, но так как лисы не поддаются дрессировке, вместо нее появилась черная собака. Шакал, или собака черного цвета — Анубис, — египетский проводник в царство мертвых, в зону потустороннего мира.

Будет ли когда-нибудь найден исчерпывающий ответ о сценарии под названием «Двое видели лису»? Остается надеяться...

В марте 1983 года Тарковский отослал в Стокгольм Анне-Лене Вибом две заявки на «Гамлета» и «Ведьму». 22 мая заключен контракт на написание сценария «Ведьмы», предвестницы «Жертвоприношения».

14 августа 1983 года (нет в русском издании; перевод с английского) Тарковский сообщает, что подготовил новый план для «Ведьмы» («Жертвоприношения»):

1. Дурной сон
2. День рождения и кассета с речью
3. Отец и сын
4. Прогулка
5. Начало войны
6. Ночь. Молитва. (Обещание: никогда не лгать.)
Телефонный звонок (Кто звонит?)
7. Ведьма. Обещание быть честным
8. Утро без войны. (Философ приходит домой.)
9. Философ убегает из дома к ведьме
10. Ведьма лжет
11. Аутодафе
12. Финал. Отец рассказывает обо всем сыну, и он его понимает. Прощение

20 ноября 1983 года (нет в русском издании; перевод с английского) Тарковский составляет новый план, считая предыдущий перегруженным. Остаются нерешенными детали: чей день рождения? Его герой — сумасшедший или спаситель мира?

1. Прогулка с сыном

Сыну семь лет. У него перевязано горло: ему недавно удалили железы. Поэтому разговор их не столько диалог, как монолог. Выражают любовь друг к другу.

2. Выступление по телевизору главы государства

Начало войны. Скоро будут сброшены атомные бомбы. День рождения. (Чей? Отца или сына?) Несостоявшееся празднование. Гости. Паника.

3. Молитва

Профессор молится. Он готов пожертвовать своей любовью к сыну, он готов сжечь собственный дом. Он пьет. Телефон. Разговор о ведьме.

4. Ведьма

«Любовь». Утром Профессор возвращается домой.

5. Утро без войны

Профессор рассказывает обо всем другу. (Который передает это жене Профессора, обеспокоенной состоянием мужа.)

6. Скорая помощь

Профессор понимает, что должен исполнить обещанное Богу. Он поджигает дом. Приезжает «скорая помощь» и увозит его в больницу. Прав ли (думает Профессор) я? Кто он — сумасшедший, которому привиделся конец света, или спаситель мира, заслуживающий признания? В финале взгляд Профессора встречается с глазами сына. Сын кричит ему что-то. Профессора увозят на «скорой помощи».

Между 2 марта 1983 года, когда сценарий назывался «Двое видели лису», 14 августа, где говорится о «Ведьме» («Жертвоприношении»), и 20 ноября с подробным планом картины проходит почти девять месяцев, что само по себе символично. Цикл рождения!

• *23 апреля 1985 года, вторник*

Сегодня состоялась пресс-конференция, намечавшаяся на октябрь минувшего года, из-за которой Андрею срочно пришлось покинуть Лондон, не завершив, как ему казалось, работу по выбору актеров, за что он не на шутку разозлился на Анну-Лену за плохо спланированное время. На пресс-конференцию были приглашены

ведущие шведские журналисты и фотографы, директор киноинститута — Клас Олофссон, представители радио и телевидения. Ровно в одиннадцать Анна-Лена пригласила всех присутствующих, погруженных в приятное утреннее чаепитие с шоколадными палочками, в Bio-2-Mauritz — второй кинозал, на встречу с режиссером, артистами и съемочной группой. В двенадцать — протокольное фотографирование во втором павильоне и интервью с участниками картины. Андрей благодарит Шведский киноинститут за оказанную ему честь быть приглашенным в их страну для съемок «Sacrificio» («Жертвоприношение») — именно так представляет он прессе свой новый фильм; рассказывает о планах работы, о замечательных соратниках, таких как Свен Нюквист, Анна Асп, Катанка Фараго и Анна-Лена Вибом, и искренне надеется сделать достойную картину. Он говорит, что его новый фильм будет затрагивать проблему ответственности человека перед миром в целом и каждого в отдельности. Люди устали быть зависимыми от псевдоморали общества, от абстрактных проблем, целиком и полностью контролирующих их жизнь. Герой картины предпочитает не тратить силы на разговоры о жизни, в надежде таким образом повлиять на нее, он хочет сделать что-то конкретное. Его ответ на бездействие — активное творческое участие в жизни, протест против пустой говорильни и пассивного поглощения навязываемых истин. Таким образом герой отстаивает право на участие в жизни общества и берет на себя ответственность за судьбу мира в противовес царящим вокруг безответственности и безразличию.

Перелистывая книгу проповедей митрополита Антония Сурожского «Во имя Отца и Сына и Святого Духа», я обнаружила одну из бесед Владыки от 13 авгу-

ста 1967 года, озаглавленную «Об ответственности христиан за весь мир». Это название — переключка с «Жертвоприношением». Митрополит Антоний говорит: «Мы с ужасом думаем о войне, но часто очень спокойно относимся к страшному, бесчеловечному миру, который предшествует грозе и пролитию крови. И каждый из нас несет ответственность за все страшное, что происходит вокруг; никто пусть не говорит: "Я жертва, я чист, я подвергся страданию, меня сломили события..." Мы часто замыкаемся в своей среде, стараясь создать тихую заводь, не замечая, что эта заводь в скором времени делается болотом. Мы не можем перед лицом происходящего снять с себя ответственность, которую несем вместе с теми, кто жил до нас и чьей плотью и кровью мы являемся. Мы не можем также надеяться на то, что Господь нас защитит и упасет; не для того Он создавал Церковь, чтобы она стала замкнутым обществом людей, которые укрываются под Божье крыло. Христос создал Церковь для того, чтобы люди, облеченные Его духом, вышли в жизнь и ценой своей жизни, своего страдания, своих трудов, своей смерти создавали из поколения в поколение новый мир, где бы царствовала Божья правда. Каждый из нас в меру сил... должен внести в этот мир сколько возможно любви, смирения, понимания путей Божиих, милосердия, сострадания и прощения — *каждый!*.. Мы должны принести *жертву* для того, чтобы кто-то другой получил прощение и новую жизнь. И это — в большом, широком масштабе и в масштабе самых простых, близких наших отношений».

Митрополит Антоний призывает «остаться непричастными неправде, нечистоте, оскверненности, безбожиию мира, но вместе с тем в этот мир войти всей огненной любовью, всей готовностью жертвовать собой, всей силой человеческого духа, всем смирением перед спаса-

ющей Божией волей...» Как пламенно звучат эти слова! Как актуален их смысл!

Темы ответственности и жертвенности прослеживаются во всем творчестве Тарковского.

В «Ивановом детстве» мальчик взваливает на себя непосильное бремя — ответственность взрослого мужчины: ценой собственной жизни он борется с захватчиками, убийцами матери — он мстит за обездоленных детей, за всех сирот, за разорение и ужас, которые принесли фашисты на его землю. Это — высшее, истинное жертвоприношение!

В «Андрее Рублеве» художник вместе со своим народом проходит через все земные муки ада, но сохраняет веру в человека; своим талантом он продолжает служить людям, внося в их темную жизнь свет, добро и благовест Божью. Чувство ответственности, пусть неосознанное и почти граничащее с безумием, движет и другим героем картины — Бориской, по наитию взявшимся отливать колокол. Жертвуя своей жизнью — а шкуру бы с него содрали живьем, не зазвени колокол, — он дарит людям чудо. Всякое призвание — есть крест, оно требует от его обладателя нечеловеческих усилий и жертв.

В «Солярисе» Крис Кельвин впервые ощущает привязанность и любовь к оставленным на Земле близким, к навсегда потерянной жене, которую Океан материализует из его терзаемой совести. Да и сама Хари — «го-стья», «матрица», память о настоящей жене — идет на заклятие, на уничтожение ради контакта землян с Океаном. Сознательное жертвоприношение неземного существа «для того, чтобы кто-то другой получил прощение и новую жизнь...»

В «Зеркале» герой, воскрешая защищенный матерью чистый мир детства — когда «все еще впереди, все

возможно», — умирает от угрызений совести за принесенные — вольные и невольные — душевные страдания своим близким, таким образом искупая неисцелимое чувство вины перед ними. Как напоминает это собственную судьбу Тарковского!

В «Сталкере» герои возвращаются из зоны духовно обновленными; каждый из них осознает, что не Комната исполняет самые сокровенные желания и делает людей счастливыми, а сам человек, живя в гармонии с собой, со своей совестью, в любви к ближнему. Именно так, бесхитростно, живет жена Сталкера, самозабвенно и преданно служа своей семье.

В «Ностальгии» безумец Доменико сжигает себя, призывая разобщенных людей к единению, взаимопониманию, собственной жертвой пытаясь изменить черствый мир. Горчаков умирает, исполняя обещание, данное Доменико, — пронести свечу и вознестись всей силой человеческого духа над тленностью бытия.

В каждом фильме Тарковского один и тот же евангельский сюжет: жертва во имя спасения других.

В день пресс-конференции частные интервью Андрей давать отказался: «Одно на всех, и basta!» Он будто предчувствовал провокационные вопросы, связанные с его положением невозвращенца — одно это определение вызывало в нем болезненное раздражение. Он никогда до конца не свыкся с вынужденным клеймом эмигранта, ему казалось, что пресса видит в нем лишь политическую фигуру, а не художника.

После обеда Анна-Лена поздравила всех нас с первым дыханием весны и посоветовала обратить внимание на распустившиеся крокусы на холмах близ Дома кино. Идея превосходная, увы, чисто умозрительная, сейчас не до цветов — на следующий день летим на Готланд.

Перед отъездом Катанка снабжает всех участников письменным напутствием для частного и общего приятного сосуществования: «Обязательно взять будильник! Не перекаладывать ответственность за собственное пробуждение на других! Поскольку работать придется в разное время — не устраивать шумных застолий в номерах. Для этого есть специально отведенная комната. Дайте возможность спать другим! На съемочной площадке категорически запрещается ездить на машине дальше стоянки вагончиков. Оборудование будет доставляться на особых мотоциклах и вездеходах. Для остальных — пешая прогулка! Исключений в этом правиле не делается никому! Не съезжать с указанных дорог! Как известно, получить разрешение на съемку фильма в этих заповедных краях было чрезвычайно трудно. Постарайтесь не ударить в грязь лицом! Заботьтесь о природе! Частные автомобили непозволительно брать на съемочную площадку без особого на то разрешения. Администрация обеспечивает транспорт. Не забудьте взять сапоги, плащи и теплые вещи. Лето на Готланде еще не наступило, особенно вечерами, и ночами довольно холодно. Дороги в заповеднике глинистые и скользкие. Еще раз — не забудьте сапоги! Расписание предстоящих съемок будет висеть в фойе пансионата и на съемочной площадке! Администрация оплачивает трехразовое питание. Суточные выплачиваются по понедельникам. На площадке будет организована столовая. Один раз в день питаться будем в ресторане отеля, сюда входят минеральная вода Рамлеса и легкое пиво. За остальные напитки расплачиваться самим. Телефонные разговоры также оплачиваются лично. Администрация не оплачивает незапланированные поездки домой во время пребывания на Готланде. Ближайший винный магазин расположен в Хемсе, 2,5 мили от Льюгарна!»

Далее перечисляются все необходимые номера телефонов и сердечные пожелания от Катанки Фараго.

• *24 апреля, среда*

Мы прилетели на Готланд, на самый большой остров Варяжского моря, и остановились в Висби, «столице» острова, с его крепостными стенами, руинами, садами. Андрей восхищается «намоленностью» этой земли, говорит: «Не зря выбрал!» На острове девяносто две церкви раннего Средневековья, XII—XIV веков. Он долго искал православную церковь — с уцелевшими фресками, построенную русскими купцами в XII веке. О ней рассказал ему в Москве его друг-искусствовед, работавший на «Андрее Рублеве», — Савелий Ямщиков.

Идут последние приготовления и возбужденно-нервные обсуждения перед приездом съемочной группы. В Стокгольм мы возвратились в субботу, 27 апреля. Несколько дней напряженного «отдыха».

• *2 мая, четверг*

Всей командой в пятьдесят человек приезжаем на восточное побережье Готланда — в Льюгарн и отправляемся в уютный современный «Купальный пансионат». Администрация поселяется в более старом отеле — «Лиственный луг». Снимаем в заповедной зоне Нэрсхольм.

Андрей живет неподалеку, для него сняли просторный дом под многовековыми соснами. Он говорит, что по утрам буквально пьянеет от аромата сосновой смолы и свежего воздуха, струящегося в открытое окно. Каждый день он занимается йогой и медитацией.

Мне достался тринадцатый номер — милая крошечная комната с душем. Андрей меня утешает, говорит, что тринадцать для него — счастливое число, но к су-

еверной символике я равнодушна, меня больше волнуют грядущие съемки — справлюсь, не подведу ли?! Ведь меня окружает полсотни «иностранцев» — так называл коренных жителей Швеции Андрей, — а я одна.

У себя в чулане Андрей обнаружил два стареньких велосипеда, один с рамой, другой без — дамский, и обрадовался как ребенок. Он тут же позвонил мне и взял слово, что при каждой возможности мы будем совершать прогулки вдоль берега. Эти прогулки останутся в памяти как самое светлое и беззаботное время на Готланде. Каталась я плохо — только по прямой и чтобы пешеходов вокруг не было. Мое неумение в таком простом деле приводило Андрея в восторг — ему доставляло несказанное удовольствие выступать в роли ментора. Но так как я не очень-то слушалась его, коленки у меня постоянно были ободраны; тогда из нетерпеливого наставника он превращался в искусного врача. Казалось, ему необходимо было за кем-то ухаживать, кого-то лечить, о ком-то заботиться.

• 6 мая, понедельник.

Первый день съемок.

Нэрсхольм, Готланд

Приготовления закончились, начались шестидневные съемочные будни.

Первые две сцены: № 178 — «Александр на балконе» и № 212 — «Александр спускается по лестнице» — из эпизода, озаглавленного «Ведьма», снимаются на балконе кабинета господина Александра. Актеры — Эрланд Юсефсон и Аллан Эдваль.

В виде разминки решили начать с простых сцен — проходов, точнее, лазания героя вверх и вниз по приставленной к балкону лестнице.

Кадр первый. Александер выходит на террасу, перелезает через перила, спускается вниз тем же путем, что и Оскар (в сценарии Тарковского так и останется это имя)... возвращается в кабинет, выходит через стеклянную дверь на террасу... снова по той же самой оscarовской лестнице спускается вниз...

Кадр второй. Александер возвращается к столу, достает чистый лист бумаги, пишет что-то... спускается все по той же приставленной к террасе лестнице...

Вот с такого прозаического лазания по лестнице началась наша работа на Готланде.

Кстати, в плане, утвержденном 7 февраля, съемки фильма начинались со сцены, где господин Александер и Мария обнаруживают на берегу моря макет дома, сделанный Малышом в подарок отцу.

Отъезд в пять пятнадцать утра, начало работы в шесть. Андрей пишет в дневнике, что в первый день съемок вместо двух запланированных сцен отсняли лишь два коротеньких куса, да и то — не ночных, а утренних. При этом он справедливо добавляет, что ему следовало бы согласиться с Катинкой Фараго, убеждавшей его начать работу на два часа раньше. В этом случае винить он мог только себя. Что же касается его следующего комментария о пассивности, лени и незаинтересованности шведов, то это первоначальное впечатление Андрея — глубокое заблуждение. Просто у шведов другая манера, другой темп работы, по принципу «тише едешь, дальше будешь». Андрею кажется, что шведы плохо работают, не понимают, что фильм — это творческий процесс. Сокрушаясь, он говорит, что Швеция — единственная страна в мире, где работа над фильмом приравнива-

ется к формальной восьмичасовой работе в конторе. А между тем фильм был завершен в пятьдесят пять дней, как было запланировано! При этом следует учесть, что сцену пожара переснимали дважды. Не свидетельствует ли это об обратном, что шведы прекрасно работают. Они обладают редкостным, завидным качеством — без нужды никого не обременять и делать все самим. Это врожденное уважение к автономии человека, а не безразличие и уж тем более не лень. Часто мне приходилось заставлять за работой и сценографический отдел, и операторскую группу, и нашу администрацию далеко за полночь, о чем Андрей понятия не имел. Назойливость — презренный порок для шведов.

Во время показа документального фильма о съемках «Жертвоприношения» во ВГИКе меня поразила реакция зала, граничащая с недоверием, — неужели на съемочной площадке действительно царила такая атмосфера слаженности, спокойствия, дружелюбия, сосредоточенности и тишины? «Неужели никто не ссорился? Не орал? Не срывался? Не крыл по матушке? Режиссер не спорил с оператором?»

Несомненно, у нас возникали проблемы, обиды, недопонимание, но это не муслировалось на съемочной площадке. Все требования, вопросы, претензии адресовались к Керстин Эриксдоттер, она либо разрешала их сама, либо обращалась к Андрею, а в случаях, когда он был занят, записывала все просьбы и пожелания и передавала мне для перевода. Этот отлаженный способ общения сэкономил уйму времени.

Пока готовится кадр, Андрей — в резиновых сапогах, зимней черной куртке, в синей вязаной шапочке и теплых перчатках — прогуливается со мной под ручку вдоль берега, насвистывая «Во саду ли, в огороде...».

С видом хозяина он ощупывает деревянные стены дома, перила балкона, винтовую лестницу, вглядывается в «бездременный, открытый ландшафт, который мог бы встретиться в любой точке земли до и после катастрофы». Интересная деталь: снаружи дом деревянный, ветхий, а внутри — каменный, крепкий. Обитатели его должны чувствовать защищенность от внешнего мира. Анна Асп сначала противилась предложению Андрея. Как в деревянном доме могут быть каменные стены? Наблюдательный зритель непременно уличит художника в столь откровенном подлоге. Между тем никто, даже самые изощренные критики, не обратили на это внимания; не заметили они и того, что размер окон и дверей и расстояние между ними в интерьерной декорации разительно отличались от натурной. Анна с благодарностью говорила, что Андрей научил ее быть свободной и смелой в своих решениях.

На улице страшный ветер, хотя и светит солнце, актеры кутаются в зимние армейские ватники. Погода островная — в течение дня меняется несколько раз. Рабочие натягивают черное полотно на высоченную конструкцию под самую крышу дома, в надежде защитить его от ветра и яркого солнца. Развеваящееся полотно походит на черный парус Тезея, парящий в «бездременном, открытом ландшафте». Зрелище не для слабонервных, кажется, того и гляди кого-нибудь снесет с этой гигантской конструкции. Порыв ветра срывает ткань, она взмывает в небо, и ее несет в сторону моря, ее нагоняют, пугаются в ней и снова крепят. «Ветер, ветер, ты могуч... — иронично бросает вдогонку бегущим Андрей и тут же оценивающе добавляет: — А красиво летит — апокалиптически!» Каждый день после окончания съемок дом крепится изнутри и снаружи, иначе бы наутро вме-

сто дома мы нашли груды дров. Так и стоит он закованный в «корсете» всю ночь.

В группе у Андрея появилась любимица — Кики Иландер, помощница Анны Асп, жизнерадостная, озорная, с улыбкой во все лицо и ямочками под прищуренными глазами; она везде успевала и каким-то телепатическим образом предвосхищала любое желание Андрея. Пока он стоял и размышлял, что бы убрать из кадра или, наоборот, добавить, Кики уже двигала предметы, что-то уносила, что-то приносила. Она красила стены, вместе с Анной работала над макетом домика, поливала стволы деревьев, мыла полы, подметала, копала, возила на вездеходе ящики с реквизитом, шила, гладила занавески, забивала гвозди. Как муравей, она тащила на себе рамы, зеркала, столы, кресла. Андрей в ужасе смотрел на нее, напрасно вызывая позвать кого-нибудь из мужчин. «Сама справлюсь!» — неслось в ответ. Скандинавские женщины — особая статья. Эти независимые представительницы слабого пола могут все: и в горящую избу войти, и коня на скаку остановить. Им претят преклонение перед физической силой мужчин и смирение с бессилием собственного пола. Шведские женщины гораздо целеустремленней, самостоятельней, трезвей в своих оценках, нежели их немногословные нерешительные мужчины. Впрочем, к равноправию шведок Андрей относился снисходительно: «Как бы они ни старались, у них нет одного... мужского преимущества... следовательно, демиургом им не стать...» Почему-то этот довольно примитивный аргумент умилял его.

Завидев Кики на вездеходе, Андрей и сам захотел прокатиться. Он выезжает в запретную зону, ему машут рукой — туда нельзя! А он в ответ: «Все в порядке!» После вездеходной прогулки режиссера вся команда выравнивает поле, дабы в кадр не попали следы.

Начались репетиции — «маленькие», «точные», «до мелочей». Андрей садится за камеру Arriflex и обсуждает со Свенем крупность кадра. «Ты хочешь сделать совсем крупно... Отрезать им затылки... А не слишком ли ты режешь?» — трогая свой затылок, спрашивает Андрей. «S&nt tycker jag ar fint. Bene!» — «Так, мне кажется, красиво. Хорошо», — говорит Свен. «Bene, bene! — соглашается Андрей. — Мне нравится, когда лица сходятся». В камеру Андрей смотрит левым глазом, а Свен правым. Снимаем сцену, где Александр просыпается от дребезжащего стука в окно.

«Снаружи, на террасе, кто-то стоял, прижавшись лицом к стеклу, и время от времени осторожно стучал в окно чем-то металлическим. Господин Александер не мог разобрать, кто это. Некоторое время он воспринимал все окружающее как продолжение сна. Наконец, с трудом поднявшись с дивана, он подошел к застекленным дверям и, повернув ключ, вышел на террасу. Только приблизившись вплотную, он узнал Оскара».

Андрей объясняет мизансцену: Аллан Эдваль (в фильме — почтальон Отто) подкрадывается к балконной двери и стучит монеткой в стекло — наезд с общего плана на средний. В кадре должны быть видны колышущиеся занавески, часть потолка и порога. Затем в кадр входит Эрланд (Александер) в шелковой шали с кистями — крупный план на его затылок. Он оборачивается и продолжает идти к двери, к Отто — на средний план. Наезд камеры — небольшое укрупнение, после чего Отто входит в комнату. Все! Здесь будет монтажная склейка — переход в интерьер декорации.

Эрланд вздыхает: «Андрей, я в этой шали какой-то женственный, подкаблучный...» — «Ничего, ничего! — хлопает по плечу актера Андрей. — Ты нам такой и нужен...»

Андрею хочется запечатлеть свет белой ночи, ее тревожное, таинственное состояние, а в кадр как назло лезут сверкающие солнечные лучи — снимать нельзя, и мы начинаем репетировать продолжение сцены на балконе. Позже диалог почтальона Отто с Александером на балконе, где он пытается уговорить его переспать с Марией, перенесется в павильон.

Андрей внимательно вслушивается в голоса актеров — в незнакомую речь, при этом он щурится, напрягает все свои чувства, стремясь услышать за словами душевный накал, ритм их сердцебиения.

Уже тогда, в первые дни на Готланде, Катанка обсуждала со Свеном и Лассе Карлссоном — ассистентом оператора неполадки с камерой. Как прозорливо заметил Андрей, когда камера бесхозная, тогда и возникают проблемы.

• *7 мая, вторник*

Сегодня выезд — в 3.15 ночи, Андрей не хочет повторить вчерашнего промаха. Завтрак — по прибытии на площадку. Начало съемок в четыре утра. Репетируем натурные ночные сцены № 171 — «Александер на фоне моря», № 178 — «Александер с пистолетом» и утреннюю сцену № 210 — «Александер в кимоно на фоне моря роняет пишущую машинку».

Если будет туман, продолжим сцены № 150—151 — «Отто на балконе» и № 166 — «Отто уходит от Александера». Снимаем с 3.45 до 8.15 и с 19.00 до 21.30.

Задание сценографам — установить телеграфные столбы, запастись частью потолка. Возможно, понадобится дым для тумана. После вездеходной прогулки режиссера всем строгое предупреждение: с сегодняшнего дня категорически запрещено использование какого-либо транспорта на территории перед домом.

Рано утром густой, настоящий туман, как парное молоко. Андрей в восторге ахает и охает! Холодно, сыро, пар валит изо рта, на море барашки. Ветер гудит, воет, словно с цепи сорвался, разрывает в клочья наш черный парус; пока не привезут новый — снимать нельзя. Андрей злится: упустить такой туман — преступление против кинематографа! Но делать нечего, отправляемся искать место для новой сцены — встречи господина Александера с Марией.

Андрей часами обходит — «обнюхивает» — небольшую рощицу в поле, думает, как лучше снимать: на фоне дома, деревьев или пустынного пространства. За ним молча следует свита: операторы, осветители, костюмеры, художники, гримеры и директор картины. На лицах вопрос: «Когда же наконец он найдет, что ему надо!» Шведы искусно скрывают свое раздражение «нерешительностью» режиссера — так они воспринимают его творческий поиск. Они терпеливо следуют за ним, выслушивая высказываемые вслух аргументы в пользу того или иного варианта, и молча кивают. А Андрею важно видеть реакцию человека, его глаза — живой контакт, он хочет зацепить и растормошить их! Но не тут-то было: шведы стойчески ждут его команды, дабы начать действовать — строить рельсы, одевать, гримировать актеров, везти камеру, осветительные приборы. Свен Нюквист, соглашаясь в принципе со всеми вариантами, ведь последнее слово за режиссером, деликатно предлагает совместить все три элемента: и пустынное пространство, и движение между деревьями, и дом, сделав панораму.

Андрей в этой сцене хочет увидеть две фигуры в пустоте; в тумане они будут казаться как бы зависшими над землей, одинокими, затерявшимися в пространстве. А портрет Марии снят сдержанно, таинственно. Ислан-

дскую актрису он призывает ходить «как-то бочком», не показывая спину, напоминая, что у ведьм вместо спины — дыра. Гудрун Гисладоттир понимающе кивает: уж кому, как не исландке, знать о ведьмах, эльфах, троллях и гномах. Трудно переоценить веру исландцев в сверхъестественное!

Несколько лет назад мы с дочкой и моей английской подругой провели часть лета в Исландии, где познакомились с Эрдлой — известной ясновидящей и специалистом по «huldufolk», что буквально означает «скрытый колдовской народ». Считается, что внешне эти таинственные существа почти не отличаются от людей, правда, они низкорослые и у них между носом и ртом отсутствует ямочка. Во время чаепития Эрдла совершенно серьезно спросила Лену, видит ли она на столе гномиков, на что моя дочь так же серьезно ответила — да! При строительстве дорог, когда на пути вырастает холм или большой валун, где могут обитать эльфы или тролли, авторитетные лица советуются с Эрдлой, нужно ли отводить дорогу в сторону, так как эти невидимые жители могут оказаться довольно зловредными и мстительными — они способны сломать любую современную технику, а непокорным людям нанести физический ущерб. Собственными глазами мы видели эти дороги, огибающие огромные валуны и названные в честь своих обитателей улицами Эльфов и Троллей. При этом нельзя забывать, что исландцы — самая образованная нация на нашей планете. К примеру, число писателей, художников и артистов на душу населения — самое высокое в мире.

Андрей ходит вокруг Гудрун кругами, как хищник вокруг своей добычи, всматривается в нее, покусывая губы, словно пробуя ее на зуб. «Понимаешь, — вздыха-

ет он, — не могу придумать ничего... Не выкручивается ни фи́га... Вот деревья красивые, а я бы срубил их на фиг... мешают...» Я впервые слышу от Андрея подобные выражения. Шведы поднимают глаза — ждут перевода, но Андрей останавливает меня: «Не вздумай переводить про деревья — их кондрашка хватит!» Я говорю, что Андрей размышляет, как лучше сделать-панораму; шведы снисходительно улыбаются — они понимают гораздо больше, чем мы думаем, ведь у Андрея все на лице.

• 8 мая, среда

Готовим сцену с макетом в маленькой роще к юго-востоку от дома. Выезжаем в три ночи. Завтрак на месте. Начало съемки в 3.45 утра. Ланч в десять утра. Ужин в шесть вечера в отеле. Вечером снимаем с 19.00 до 21.00.

Переснимаем утреннюю сцену № 210 — «Александр в кимоно на фоне моря роняет пишущую машинку». Репетируем сцену № 152 — «Отто приходит к Александеру» и № 166 — «Отто уходит от Александера». Сегодня снимаем только на цветную пленку. Артисты — Эрланд Юсефсон, Аллан Эдваль, Гудрун Гисладоттир. После сцен с Отто на балконе прочесываем диалог Марии и Александера.

Кстати, в этот день снова фиксируется поломка камеры во время сцены ухода Отто. Еще одно подтверждение тому, что проблемы с камерой — это скорее закономерность, а не случайность. Количество дублей варьируется от четырех до шести. Из них для проявки Андрей отбирает три или четыре.

Анна и Кики готовят сцену, в которой Александр, стоя под соснами, нечаянно обнаруживает подарок от сына ко дню рождения:

«...Посреди озера с темной водой, подернутой тонким туманом, стояла высокая скала, разрушенная с за-

падной стороны, а с южной покрытая густым лесом. Восточная ее часть была бледно-охристой с ржавыми пятнами и потеками, растрескавшаяся. У подножия ее с этой стороны белела песчаная отмель, на которой лежали выброшенный непогодой мусор, разбитые доски, водоросли. На вершине скалы стоял замок, башни которого освещало заходящее солнце. Оконные стекла отражали закат».

Для «замка», стоящего на вершине скалы в «озере», превратившегося у нас в крошечный домик, Анна и Кики копают глубокую яму. На дно укладывают кусок фанеры, застилают ее черными пластиковыми мешками для мусора, заливают водой и забрасывают камнями. Андрей хочет увидеть в темной луже отражение неба с белыми облаками. Он сам наливает из шланга воду, при этом обливает и себя, и нас, тщательно выбирает похожие на вулканическую породу камни, моет их из лейки и заботливо укладывает, комментируя при этом, что один похож на чебурек, другой — «гладкий — не из нашего фильма», третий — с маленькими пещерками, как будто его черви подточили, — «то, что надо», четвертый — «тощий, как скупой рыцарь, но сойдет».

Я хожу рядом с его сценарием и блокнотом — записываю по его просьбе приходящие ему в голову мысли: «Вдруг осенит, а я забуду...» Одновременно вношу туда его смешные замечания, все, что мне кажется интересным.

Трудно представить, что неказистая лужа на экране превратится в озеро, где среди скал будет стоять домик, в точности повторявший семейный очаг героя фильма.

Вокруг лужи строят рельсы. Ребята работают самозабвенно, Катинка напоминает им о ланче, они кивают

и продолжают стучать, закручивать, завинчивать. Андрей отмечает их усердие, говорит, что итальянцам не пришлось бы напоминать о ланче, у них в голове одно — «mangiare!» Подготовив «озеро», Анна и Кики прямо в поле устраивают художественную мастерскую, подкрашивают домик, приделывают трубу и даже прилаживают антенну на крыше.

На поле перламутровыми клочьями лежит туман, из него на горизонте выплывает вездеход с громадной конструкцией, положенной набок, напоминающей крылья аэроплана времен Первой мировой войны. «Это еще что такое?» — изумленно кивает в сторону покачивающихся крыльев Андрей. Ему отвечали, что это очень высокий пратикабль (площадка для съемок). Уверившись, что все в порядке, он потирает от удовольствия руки и с ликованием обращается к замерзшим коллегам: «Вы хотели туман, пожалуйста! Божественный туман!» Торопимся снимать. «Камера! Action!» — командует режиссер и тут же останавливает актеров, объясняя, что они должны идти параллельно камере «как-то целенаправленно, а не как на прогулке». Эрланда просит не забредать далеко: шаг вперед, шаг назад — вот диапазон, где он может вращаться. Он напоминает актерам не забывать, что, даже если это общий план, играть следует так, будто они на крупном плане. Короче — не расслабляться и выкладываться по полной программе. Он отходит, выстраивает ладонями рамку кадра и прогибается назад, кажется, еще чуть-чуть, и он упадет. Так он стоит, прищурившись, всматриваясь в застывших на месте актеров.

На всякий случай снимаем один дубль на фоне дома. Кики обрызгивает стволы сосен — для контраста. Солнце незаметно поднимается. Кажется, что чья-то невидимая рука осторожно стягивает с поля тающее на гла-

зах прозрачное полотно тумана. На мгновение все замерли — остолбенели от этой красоты. И вдруг тишину разрывает неистовый птичий гомон. Где-то вдалеке протяжно гудит пароход. Андрей вслушивается и тут же просит звукооператоров зафиксировать эти звуки, они ему понадобятся.

Тем временем солнце заявляет о своем присутствии все ощутимее, лучи его нагло лезут в объектив камеры, хотя вдали белой лентой все еще тянется туман. Зато на переднем плане — такая резкость, будто контуры каждого стебелька, каждой веточки, каждой росинки специально очерчены.

Андрей мечется: «Надо бы снять это! Надо бы успеть!» Но туман рассеивается. Не успели. Чудо неуловимо.

Как-то ранним осенним утром я гуляла со своим «кавалером» Шариком (Cavalier King Charles Spaniel) в парке Примроз-хилл и впервые с того далекого времени увидела на горизонте тянущуюся по всему полю белую ленту тумана. Точно так же сверкали в траве тяжелые капли росы, так же — ярко и резко — были очерчены желтеющие листья каштанов, выхваченные жадными лучами поднявшегося солнца. От неожиданности я зажмурилась, а потом стояла, как заколдованная, не в состоянии оторваться от этой несказанной красоты, а Шарик катался в росе и радовался чему-то своему — собачьему. В тумане кроется тайна. Недаром в английском языке слова «туман» — «mist» — и «тайна» — «mystery» — созвучны.

В целом сегодняшним днем Андрей доволен. По дороге к машине, которая каждый день отвозит и привозит Андрея, Свена и меня, он напевает: «Вот кто-то с гороч-

ки спустился...» Странно, эта незамысловатая мелодия стала попутчицей «Жертвоприношения» — Андрей ее напевал, напевал, отбивал ритм. Особенно смешным казался куплет со словами: «Зачем он в наш колхоз приехал, / Зачем нарушил мой покой!» Андрей шутил, что это про него: вот приехал в шведский колхоз и нарушил их дражайший покой.

Однажды, когда мы с Юрием Норштейном прогуливались в тенистых липовых аллеях знаменитого парка северо-западного Лондона Хэмпстеда и размышляли о загадочной фигуре Гоголя, он вдруг во весь голос запел: «Вот кто-то с горочки спустился...» — да так лихо, что я диву далась. Узнав, что эту песню любил Андрей, Юрий развел руками: «Все в мире взаимосвязано...»

• *9 мая, четверг*

Последний день съемок на балконе. Сцену № 166 — «Отто уходит от Александра» снимаем на цветную и черно-белую пленку. Начинаем сцены № 96—99 — «Макет дома. Диалог Марии и Александра».

Ланч в 11.00, уезжаем из отеля в 11.40, начало съемок в 12.00, конец в 21.00. Утром отсыпаемся. В последние два дня Андрей жаловался на головную боль и давление.

Актеры те же — Эрланд, Аллан, Гудрун. Филиппу Франзен вызвали, но не сняли. Андрей просит перенести телеграфные столбы, чтобы видны были в кадре, и к южной веранде дома подкатить две машины. К сожалению, из-за сумасшедшего ветра не удалось снять ни одного кадра в маленькой роще с моделью. Андрею нужна тихая гладь на поверхности «озера» с отражением плывущих облаков, а из нее летели брызги во все стороны, заливая и домик, который был у нас в единственном экземпляре, и скалы.

В этот день снова зафиксирована проблема с камерой, что-то с батареей. Весь день репетировали диалог и проходы Марии и Александра, что само по себе кажется делом простым, но не в фильмах Тарковского. Это были довольно замысловатые схемы передвижения актеров, медленные повороты головы, корпуса, направление взглядов, выражение глаз. Да, люди так не ходят, не смотрят, не разговаривают, но воздействие этой неестественности на зрителя колоссально! Она помогает проникнуть в сущность героев, в невысказанные ими вслух мысли, в их переживания, эмоции и в конечном итоге — в замысел режиссера. А режиссера интересует только то, что не на поверхности, только то, что спрятано за семью замками. Удивительное качество Тарковского — одновременно находиться «под кожей» актеров и тех, кто в будущем увидит фильм с экрана. Отсюда, наверное, и желаемый эффект «парения» героев над землей.

В начале этой сцены Александр в тени деревьев встречает Марию и спрашивает ее о домике словами шекспировского Макбета: «Кто это сделал... лорды?..» Андрей требует произнести ее, «как в оригинале», на английском: «Which of you have done this... The Lords?» Она признается, что это подарок Малыша, и просит не выдавать ее. Андрей жестко следил за точностью реплик. «Следи, чтоб никакой самодеятельности!» — наказывал он мне, толкая в бок, как только замечал, что я отвлекаюсь. Если в тексте он что-то менял — упрощал или усложнял, то только для того, чтобы подчеркнуть какой-то штрих характера, образа, ситуации.

Этой сцене предшествует эпизод, в котором Отто после рассказа о таинственной фотографии падает в обморок: «Это ангел нехороший меня крылом задел». В сценарии за этой сценой следуют эпизод с моделью дома и встреча с Марией.

В фильме Тарковский вставил между этими эпизодами — на общем плане — одиноко бредущую в туманном поле Марию. Затем крупный план Юлии со сверкающим пустым бокалом в руке. Чуть слышное дрожание стекла. Юлия смотрит вниз, вверх, как бы глазами разыскивая источник шума. Она ставит бокал на серебряный поднос с трясущимися пустыми бокалами. Усиливаются гул реактивных моторов, дребезжание предметов. Общий план Виктора, стоящего у буфета с открытыми створками. В нем — стеклянная банка с молоком. Все, кроме сидящего в кресле Отто, начинают метаться от одной открытой настежь двери к другой. Наезд на банку с молоком. Звуковая кульминация. Банка падает и разбивается. Молоко пролито — начало войны, которая станет концом всех войн.

Монтажная склейка — переход на крупный план — затылок Александра. Новая цветовая тональность. Предыдущий кадр был цветной, а здесь режиссер приглушает его, создавая в кадре напряжение, неопределенность. Состояние неосознанной внутренней тревоги. Цвет точно отражает душевную настрой героя — его пребывание в постоянном неосознанном страхе в разных сферах: в реальности, снах, предчувствиях. Как всегда, Тарковского интересует человек на грани глубокого душевного кризиса. Он будто хочет проникнуть в его подсознание, мысли и чувства. Александр медленно опускает голову. В этом мучительно медленном движении героя мы видим дом, поле, зеркальное отражение в воде и, наконец, макет дома — подарок Малыша. (Одновременно с движением камеры вниз уменьшается громкость звука.) Не появляется ли тогда впервые, подспудно, мысль о жертве? Домик — подарок Малыша, к которому он «очень привязан... даже слишком», является здесь важной деталью — предвестником того,

что вскоре он пожертвует своей любовью к сыну... и сожжет дом, на фоне которого сейчас видит подарок. Среди названий картины фигурировало и «GaVa» — «Подарок», «Приношение». В диалог Тарковский добавляет прощальную реплику Марии: «Идите домой... Здесь сыро...» В кадре действительно чувствуются до костей пронизывающий холод и сырость. Одинокий силуэт Марии растворяется в тумане. Его сопровождают печальные звуки японской флейты. Затем переход на комнату Малыша с «дышащими занавесками». Мизансцену закрепили. В восемь вечера сняли восемь дублей с Эрландом на балконе.

• *10 мая, пятница*

Сцены № 96—99 — «Модель дома. Диалог Марии с Александером». Снимаем на черно-белую и цветную пленку. Заканчиваем сцену № 166 — «Отто уходит от Александера».

Этот день оказался «унесенным ветром» — так его охарактеризовали в техническом рапорте. В небе, как назло, ни одной тучки! К тому же во второй половине дня на всем острове вдруг пропало электричество. «Прямо колдовство какое-то!» — недоумевал Андрей, он думал, что только в Советском Союзе отключают электричество. В поле опять медленно стелился туман, земля дышала, дымилась. Прищурившись, Андрей сказал: «Посмотри, какая роса белая, как будто мукой посыпали». «Не мукой, а сахарной пудрой», — уточняю я, обшепризнанная сладкоежка. Вспоминаются слова Цветаевой: «Все перемелется, будет мукой! / Люди утешены этой наукой. / Станет мукою, что было тоской? / Нет, лучше мукой!» И еще: «Радость — что сахар, / Нету — и охаешь, / А завелся как — / Через часочек: / Сладко, да тошно!»

Пока устанавливают камеру, Андрей зовет меня посидеть на своем складном походном кресле, на котором написано: Andrej — Svenska Filminstitutet. «Садись уж, попochку свою тощую погрей!» В небе летят гуси и возмущенно гогочут, будто спрашивая друг друга: «С каких это пор здесь обитают люди?» Задрав голову, Андрей долго провожает их взглядом: «Смотри, как гуси летят ровненько, в линейку, а мы им не даем приземлиться».

Я устраиваюсь в его кресле, Андрей кутает меня в тулуп, но тут уже бежит Кики с домиком. Андрею нравятся и труба, и антенна, хотя он думает, что в кадре их не будет видно, и все же ему приятно, что девочки старались. Свен зовет нас — камера готова, можем снимать. Андрей просит зажечь шашечку для большего эффекта тумана. И шашечка готова, и все готовы, но только собрались снимать — вышло солнце и туман как языком слизнуло. «Опять упустили!» — дуется Андрей.

Зато сегодня закончили сцену ухода Отто после его уговоров пойти и переспать с Марией. Перед уходом в темноте он замечает застекленную картину «Поклонение волхвов» Леонардо, ужасается: «Господи, страшная какая!» — и прибавляет, что у Александера все равно нет другого выхода, как пойти и переспать с ведьмой Марией.

Пока не было света — репетировали сцену с домиком с крана. Потом Андрей попросил собрать всех актеров на веранде, чтобы поговорить о предстоящей в понедельник сцене семейного ужина. Актеры читают свои роли. Насущный вопрос: как себя вести, на что реагировать? Особенно это интересовало Свена Вольтера. Андрей объяснил, что у Виктора вид должен быть испуганный, неуверенный, лучше, чтобы он вообще не глядел на Аделаиду. «Она их всех скушала уже давно, понимаешь?» — объясняет он. «Как Дракула?» — уточняет Свен

Вольтер. «Да. Она заставляет всех их делать то, что хочет». Свен записывает комментарии режиссера в свой сценарий.

Валери Мересс Андрей говорит, что Юлия старается их не слушать, они ей надоели, можно один раз взглянуть, и все — и тут же уйти со своим подносом. Что касается Филиппы — дочери Марты, то она присутствует при очередном разговоре Виктора и Аделаиды. Это не первый и не последний их разговор. Они часто ссорятся, и Марта к этому привыкла, но ей не совсем понятно, почему именно сейчас мать выгоняет ее. Марту раздражает непоследовательность матери. Всю жизнь она устраивала сцены при ней, а тут вдруг не хочет, чтобы дочь присутствовала при разговоре. Марта говорит Виктору, что не отпускает его в Австралию, мама отпускает, а она нет...

Андрея зовут посмотреть кадр. Сьюзан хочет узнать, какова их реакция после объявления войны. «А ничего нет!» — на ходу объясняет Андрей. Актеры в недоумении переглядываются. «Да, да! — повторяет Андрей. — Для вас — для Аделаиды и Виктора, для всех — никакой войны нет и не было. Ничего!» Просто они выпили, посидели, поужинали. Александер плохо себя почувствовал — он вообще человек нездоровый — и ушел. Его уложили, а ночью ему стало совсем плохо. Они все очень поздно сидели и разговаривали. Перед тем как пойти спать, доктор сказал, что уезжает в Австралию (в фильме об этом за завтраком сообщит матери дочь). А Аделаида всю ночь не спала, думала, какой Виктор неблагодарный человек. Утром они вышли к столу и молча завтракали, совершенно молча. Только Марта что-то бубнила себе под нос.

Андрея снова зовут к камере. Жалко прерывать беседу, тем более что Андрей так редко общался с ак-

терами. На этот счет у него твердое убеждение: чем меньше актер знает о своей роли, тем лучше. Андрей уходит, актерам еще один неразрешенный вопрос: как не было войны?!

Вечером, за час до отъезда, успели снять крупный план Марии — «сдержанный и таинственный» — именно такой, какой хотел Андрей. Сначала затылок с полюбившейся Андрею темной косынкой с вышитым узором; потом она медленно поворачивалась, и мы видим ее лицо, усыпанное веснушками. Мария прощалась, уходила — «растворялась в тумане».

• *11 мая, суббота*

Выезжаем в 7.30, завтрак на месте, начало работы в 8.00, конец смены в 12.30. Сцена № 96 — «Макет дома». Сегодня все идет как по маслу: актеры собраны, наверное, потому что суббота, устали за неделю, хочется домой — отдохнуть, согреться, отоспаться.

Мы с Андреем после обеда катаемся на велосипедах. Почему-то он разоткровенничался о своей жене, что делал довольно редко. Невольно став свидетелем их телефонных разговоров, заканчивавшихся, как правило, сердечными каплями, я примерно представляла себе картину их отношений, но то была его жизнь и комментариям не подлежала. Трудно сказать, что побудило его на этот разговор, но вдруг он принялся чрезмерно расхваливать свою супругу, наделяя ее эпитетами «орлица», «львица», «тигрица», в отношении к сыну Андрюше. В реальности же она оставила мальчика с бабушкой в Москве и приехала к Андрею в Италию на съемки «Ностальгии». Вполне естественное явление, если не считать, что в советские времена дети становились заложниками и все об этом прекрасно знали. К тому же сам Андрей нередко высказывал мысль, что, если бы

Лариса Павловна находилась с сыном в Москве, ему было бы легче бороться за них. Заметив мое равнодушные в ответ на дифирамбы в адрес своей жены, он еще раз повторил: «Да, Лариса настоящая львица...» Я промолчала. «Ты чего молчишь?» — спросил он. «Да так, ничего», — ответила я. «Нет, ты скажи», — настаивал он. Не желая его обидеть, я сказала, что в моем понимании ни одна «львица-орлица-тигрица», коль скоро он выбрал этих животных для сравнения, не бросила бы свое «неоперившееся дитя». Мне вспомнился рассказ Тургенева «Воробей», в котором крошечная птица, трепещущая от страха перед зубастой раскрытой пастью пса, ринулась спасать свое детище, выпавшее из гнезда. Я очень любила «Стихотворения в прозе» и многие из них знала наизусть. Недолго думая, я прочитала его Андрею. «Я благоговел перед той маленькой героической птицей, перед любовным ее порывом. Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью и движется жизнь». «Воробей» поверг Андрея в жутко подавленное состояние. Он замолчал, отвернулся — явно обиделся, я наступила на большую мозоль. Но так не вязался надуманный героический образ «тигрицы-львицы-орлицы» с реальной сущностью Ларисы Павловны, так врезались в память мертвенно-бледное лицо Андрея и сердечные капли, что мочи не было притворяться. К счастью, Андрей был отходчив, и, когда мы прощались, он с усмешкой сказал: «А хорошо ты меня Тургеневым... Вредная ты все-таки...»

Вечером после упражнений йоги — он старался заниматься и медитировать регулярно — пьем у него дома чай, он рассказывает про Италию, про парк, который он там купил и собирался построить дом, о съемках «Ностальгии», о Домициане Джордано. О том, как при виде ее обнаженных персей попадали с лесов все электрики

и осветители. Что-то в физическом облике этой актрисы волновало Андрея: у нее и волосы росли не так, как у простых смертных, — у человека из луковицы растет один волос, а у Домицианы — двадцать, и икры ног какие-то особенные, и спина, как у пантеры, и кожа у нее упругая, как у молодого бычка.

Поздно вечером Андрей проводил меня до пансионата — дышал воздухом, хотя мы целые Дни только и делали, что дышали свежим воздухом. Но это не в счет — это работа — воздухом нужно наслаждаться!

• *12 мая, воскресенье*

После завтрака в пансионате прихожу к Андрею. Погода чудесная, и мы садимся на велосипеды. Разогревшись от быстрой езды, забегаем по колено в море — купаться еще холодно. Андрей брызгается, я визжу — вокруг ни души, визжать — одно удовольствие! Вода в Балтийском море не очень соленая — даже приятная на вкус, не то что в Средиземном.

После прогулки — многочасовые обсуждения со Свенном Нюквистом. Свен приходит к Андрею, я готовлю чай, и они начинают секретничать: как усложнить тот или иной кадр, сделать его более оригинальным, «дерзким», и как при этом обойти начальство. Свен просит меня не разглашать тайн. «А то мы ее утопим», — весело подхватывает Андрей. Свен сетует, что поправился, — не может устоять перед шведскими булочками и — у него какая-то «ненасытная» ностальгия по родным кондитерским изделиям, ведь большую часть года он проводит за границей, а в теннис там некогда играть. Вздыхает: дома у него только душ, а он любит обдумывать план предстоящих съемок в ванне. Андрей спрашивает, а что же он делает, когда нет ни того, ни другого. «Главное — побыть одному», — добродушно отвечает

Свен. На съемочной площадке ты постоянно окружен людьми, особенно в Америке, за тобой всюду следует толпа ассистентов, помощников ассистентов, помощников этих помощников и так далее. Андрей понимающе кивает, он тоже любит размышлять в одиночестве, но, когда идея созрела, ему необходим собеседник, дабы опробовать ее.

Свен и Андрей будто в воду глядели: Катанка пронохала об их «тайных свиданиях» и требует ввести ее в курс дела. Обида Катанки очевидна: ее лишили членства в закрытом клубе, куда она считала себя вхожей. Вместо того чтобы проявить деликатность и немного переждать, она стала мелко мстить Андрею, наделив его унижительной кличкой «Lille gysken» — «маленький русский». Иногда, даже в непосредственной близости Андрея, она называла его так. Глупо, низко и досадно, но это — факт.

В пьесе Эрланда Юсефсона «En natt I den svenska sommaren» — «Летняя ночь. Швеция» одна из героинь, Директор картины, прототипом которой является Катанка, говорит, что порой она «ненавидит искусство, но живет за его счет». Эрланд — тонкий психолог, он точно уловил суть проблемы этой женщины. Другая героиня — актриса Лотти (Сьюзан) ставит ее на место: «И ради бога, не называй его "маленьким русским"! Не умаляй его величия... Не лишай ради собственного удовольствия его значительности... Одного из самых крупных режиссеров нашего времени называют "маленьким русским"... А потом разъезжают по фестивалям, бравировуют его именем, намекая на близкую с ним дружбу и свою важнейшую роль... Вы ненавидите творческих людей! Вам нравится их унижать!»

«Как Эрланд все расставил на свои места! Эрланд — смелый!» — восторгался своим другом Свен.

Из Стокгольма привезли проявленный материал. Вся группа с нетерпением ждала результатов недельных съемок, но после первого же просмотра Андрей выказал желание находиться в зале только со Свенном и, по необходимости, со мной, что, естественно, вызвало недовольство масс. Вскоре он вообще попросил никому не показывать материал (но это делали без его ведома). Причиной послужило глубокое разочарование изображением белых ночей. «У нас небо сияет! А мне нужно приглушенное, темное небо!» — «Но ведь вы хотели белые ночи! — в один голос заявляют его коллеги. — Шведские белые ночи не бывают черными! У вас же написано в сценарии!» — «Я ошибся», — признается Андрей. «Чего он хочет? — металась от одного к другому Катанка. — Что ему нужно?» А ему нужно приглушенное, темное небо — и больше ничего. Он же сказал, что ошибся.

Из фильма были удалены почти все балконные сцены со светлым небом; они были пересняты в павильонной декорации. Кстати, с этого разочарования Русского шведскими белыми ночами начинается свою замечательную пьесу Эрланд Юсефсон.

• *13 мая, понедельник*

Сцены за столом — вечерние и утренние (снимаем во вторник, среду и четверг). Ночные сцены № 178—181 — «Александр спускается по лестнице», пока его семья сидит за ужином. Утренние сцены № 212—225 — «Александр спускается по лестнице в кимоно», когда он прячется и подслушивает разговор за завтраком.

Артисты — Эрланд Юсефсон, Сюзан Флитвуд, Валери Мересс, Свен Вольтер, Филиппа Франзен. Завтрак в 8.00, ланч в отеле в 11.00, уезжаем в 11.40, съемки в 12.00. Ужинаем в 16.35 в вагончиках у Пук — так

зовут нашего походного кашевара. Заканчиваем смену в 21.00. Снимаем на цветную и черно-белую пленку. Реквизит — торжественный стол к ужину: белая скатерть, свечи, бутылка красного вина, столовые приборы. Не забыть поставить велосипед Отто, нарубить березовых дров, перевернуть вверх дном прохудившуюся лодку, принести старые венские стулья, палас, кадку с лавровым деревцем, подготовить веранду, так как двери будут открыты.

Понедельник — день тяжелый. Опять не сняли ни одной сцены, хотя планы строили грандиозные. На небе ни облачка! Ослепительная синева — ахматовская! «А высоко взлетевшее небо / Как Богородицын плащ синело. — Прежде оно таким не бывало».

Эрланд по обыкновению смешит на веранде собравшихся вокруг него дам. Когда выпадает свободная минута, я присоединяюсь к их компании. Эрланд — великолепный рассказчик! С серьезной миной он говорит Ингер, строчащей что-то на машинке, что раньше был неаккуратным, неуклюжим, никому не известным шведским медведем («luns»), а теперь, когда он такой эlegantный — в кофтах и женских шалях, он наконец делает интернациональную карьеру. Ингер смеется, а Эрланд как ни в чем не бывало переключается на Сьюзан. Он вспоминает, как однажды опозорился на очень ответственной встрече со своим, в общем-то сносным, английским. К нему в присутствии всего театра обратилась какая-то важная дама из Лондона. «How long have you been the artistic director of the Swedish Royal Dramatic Theatre?» — спросила она. А он «как чурбан» ни слова из себя выдать не мог. Сказал только: «Э-э-э...» Она повторила вопрос: «Давно ли вы занимаете пост художественного руководителя Шведского королевского драматического театра?» А он снова: «Ы-ы-ы...» От стыда

он готов был сквозь землю провалиться! Но тут вдруг вспомнил свой «сносный» английский и невозмутимо заявил: «Twice in ears!» Он хотел сказать: «Два года», но вместо этого у него вылетело что-то вроде: «Дважды в уши!» Важная дама побледнела и больше к нему не обращалась, а коллеги весь день отворачивались от него. Мы согнулись от хохота, а Эрланд тем временем невозмутимо листал сценарий, бубня какие-то реплики, и только глаза у него искрились весельем. Я рассказала эту историю Андрею. «Дважды в уши — это хорошо! — улыбнулся Андрей. — А роль-то он свою учит, а то ляпнет что-нибудь вроде — дважды в уши...»

Катинка распускает всех обедать. Идем к походной кухне — к гостеприимной Пук Янсон. Стоим в очереди, хотя для Андрея делают исключение, правда, пользуется он им редко, когда очень устал или когда нужно что-то обсудить со Свенном. На кухне работает милая дочка Катинки — Софи Лундберг. Готовят просто и вкусно. В нашем распоряжении всегда горячие блюда, свежий салат, оливки, чай, кофе, булочки, печенье. Катинка жалуется Сьюзан: «Утомительно ничего не делать!» «Да, конечно», — кивает актриса. «Это так досадно!» — не унимается Катинка, пытаюсь вызвать Сьюзан на откровенность. На съемках она привыкла ждать, но у Тарковского больше ждешь, чем снимаешь. В ее тоне, жестах, ухмылках сквозит нескрываемое пренебрежение к Андрею. Сьюзан — настоящая леди — бесстрастно направляется с подносом к вагончику для актеров, тем самым выказывая нежелание участвовать в склоках.

У нас с Андреем свой вагончик с маленьким столиком и лавкой, на которой можно полежать, правда, лежать некогда. После обеда Андрей первым приходит на площадку, прогуливается вдоль берега, оглядывая безлюдный мир в свой визир. У него привычка закидывать

голову назад и ерошить волосы. Перед отъездом на Готланд он попросил сводить его в парикмахерскую — подстричься под Тосиро Мифунэ. Привычка на лето коротко стричься у него с раннего детства. Их с сестрой перед отъездом в деревню на лето мама стригла наголо во избежание появления «живности». Да и полезно это.

Репетируем ночную сцену № 179 — «Александр на лестнице перед уходом к Марии» — три кадра с одной точки на кране. В павильонной декорации Александр возьмет в гостиной из саквояжа Доктора пистолет, затем выйдет на террасу, прислушается к оживленной беседе за столом, вернется в кабинет, запрет комнату изнутри, спустится по лестнице вниз, обойдет дом, возьмет велосипед и покатит в сумраке в сторону хутора, где живет Мария.

Эрланд, как пожарный, лазает вверх-вниз по лестнице, ворча, что в жизни столько спортом не занимался, как в фильмах Тарковского, что у него скоро бицепсы будут, как у Кинг Конга. Зарывав, он бьет себя кулаками в грудь. Андрей взбирается по лестнице на балкон и показывает Эрланду мизансцену. Потом обхватывает его за плечи и подводит к краю балкона. «Offret!» — кричит он нам на чистом шведском языке и делает движение, будто хочет скинуть актера. «Offret» — шведское название картины — переводится как «жертва» и «жертвоприношение».

Керстин предлагает назвать фильм «Лестница». «А что? "Лестница" — это неплохо, — соглашается Андрей. — Гоголь перед смертью просил лестницу». Эрланд говорит, что у него от этой лестницы в глазах двоится, и требует спустить его на землю, пока его ветром не сдуло. «Джениале! "Лестница раздваивается" — фильм ужасов! Новый фильм Тарковского! — подхваты-

вает снизу Андрей, на ходу корректируя местоположение актера. — Стой по центру. Ты — лучший актер на лестнице. Тюстнад! Репетишун! — Тишина! Репетиция!» Эрланд советует сделать продолжение фильма «Унесенные ветром», точнее, «Унесенный ветром» или психологическую драму «Я и лестница». Андрей умоляет его держаться покрепче — как бы его бурная фантазия не унесла куда-нибудь в море. Так шутками, до коллик, закончился понедельник — день веселый.

• *14 мая, вторник*

Возненавидев увиденные им на пленке шведские белые ночи, Андрей будет всячески избегать их в кадре: рельсы отныне строятся выше, чтобы камера не захватила небо, затемняются окна, двери, веранда. Шведам обидно за свои волшебные летние ночи, но делать нечего.

Каждое утро Гёран Линдберг — помощник Катинки звонит на метеорологическую станцию и получает самую достоверную сводку погоды (крайне редко совпадающую с истинной погодой восточного побережья Готланда), с подробным описанием перисто-слоистых, перисто-кучевых, слоисто-дождевых и перламутровых облаков. В одном метеорологи оказались правы — наступило потепление, и мы сбросили с себя тулупы, пуховые куртки, шапки-ушанки, перчатки, шарфы, платки, сапоги и подставили свои бледные лица солнцу. Предстояли длинные проезды с довольно сложным, хореографическим рисунком. Анн фон Сюдоров — вторая помощница режиссера, «script-girl» — фиксирует положение актеров и камеры. Актеры, как обычно, сидят на веранде — повторяют текст, одна Филиппа в упоении читает любовный роман.

Весь день репетируем сцену № 180 — «Гост за Александера, или Пробежка Александера на фоне залива».

В сценарии написано, что на террасе, освещенной свечами, за столом, накрытым белой скатертью, сидели Доктор, госпожа Аделаида, Марта, Малыш, Юлия и пили за здоровье господина Александра.

Малыш в этой сцене не участвовал. В первой экспедиции на Готланд его с нами не было. Сцену переснимали много раз. Наконец в 18.30 сцену сняли.

15 мая, среда

Продолжение ночных сцен за ужином — № 178—181 — «Александр спускается по лестнице ночью, во время ужина семьи». Утром и после обеда репетиция утренних сцен за завтраком № 213—225 — «Александр в кимоно спускается по лестнице и подслушивает разговор за столом» — с тем же актерским составом. В этой сцене Александр пишет записку семье и прикалывает ее к двери со стороны коридора; затем запирает дверь на ключ, выходит на террасу и спускается по приставленной к балкону лестнице вниз, прячась за деревьями, обходит вокруг дома и видит сидящих за столом Аделаиду, Доктора и Марту.

Начало работы в 12.00, заканчиваем в 21.30. Вечером в «режиме» сняли два кадра с Эрландом и Валери Мересс — во время его пробега за домом.

Снова летят гуси — на этот раз бесшумно. «Ложился на поле туман, / Гусей крикливых караван / Тянулся к югу...» — закинув голову, процитировал Андрей Александра Сергеевича. Он пристально следит за плавно движущимися под острым углом птицами. Заглядевшись споткнулся о сосновые корни и упал. Мы бросились его поднимать, а он, как случайный прохожий в «Зеркале», лежал на земле, хохотал и приговаривал, что сейчас ему одного не хватает — хорошенькой женщины. Добровольцев на эту роль было много. Как признавалась потом

Анна Асп, весь женский коллектив был немножечко влюблен в русского режиссера. Такая разрядка в конце напряженного рабочего дня имела глубоко терапевтический эффект: она снимала раздражение и усталость.

• *16 мая, четверг*

Сегодня у нас снова грандиозные планы: снять длинные утренние сцены № 213—225 — «За завтраком!» с диалогами.

Виктор объявляет о своем намерении уехать в Австралию, чем приводит всех в замешательство, особенно Аделаиду. Она требует объяснения у Виктора: почему именно в Австралию, что за фантазия! Он молчит, затем отвечает, что это неважно, просто он устал. Аделаида не унимается: как он может оставить их? «Именно от вас я и устал больше всего на свете. Мне надоело быть нянькой. Нянькой и надзирателем. Вытирать вам всем сопли!» Аделаида прогоняет дочь, но та отвечает, что она не ребенок. Мать требует позвать отца завтракать, он уже проснулся, наверное. Марта медлит. Аделаида взрывается, и дочь уходит. На пороге она останавливается и кричит: «Я вас не отпускаю, Виктор! Не знаю, как мама, а я — нет!» Виктор замечает, что, не будучи ни отцом, ни мужем, несет всю тяжесть семейной жизни, все ее обязанности! Не обладая никакими правами. Аделаида укоряет его, что ему наплевать на нее, на Малыша, но Александер — его друг, он нуждается в Викторе. «Он и останется моим другом», — успокаивает ее Виктор. В дверях появляется Марта с запиской Александера в руках. Марта говорит, что Александер заперся на ключ и оставил записку на двери: «Милые мои, я очень плохо спал ночью. Не будите меня насильно. Я проснусь сам и спущусь. Пойдите погуляйте немного. Малыш вам покажет японское дерево, которое мы с ним вчера посадили. Или

сегодня? Или когда? Не помню, но это неважно. Целую вас всех, дорогие мои. Лекарство я принял. Заранее простите. 19 июня 1985 года, 10 часов 11 минут утра. А.». Виктор предлагает прогуляться и встает из-за стола. Аделаида возмущается: «Что это значит — "заранее простите"? И почему такая точность?»

Марта снисходительно говорит: «Мама, ну ты же знаешь его...» Виктор укоряет Марту за ее небрежное отношение к отчиму, говорит о его нежности, которой хватит на всех до самого конца. Аделаида тоже хочет быть ребенком, Виктор отвечает: мало ли кто чего хочет, он, например, хочет в Австралию. Вместе с Юлией они отправляются на прогулку.

Когда они вернулись с прогулки, дом уже горел. Любопытная деталь: в записке Александра стоит дата и время — «19 июня 1985 года, 10 часов 11 минут утра». В шведском сценарии Андрей попросил заменить минуты — с одиннадцати на семь: «19 июня 1985 года, 10 часов 07 минут утра». Объяснить причину не захотел, сказал лишь, что семерка ему больше по душе. Кстати, в среду, 19 июня 1985 года, мы снимали во втором павильоне в Стокгольме сцену истерики Аделаиды.

Я спросила, почему Аделаида, обращаясь к Виктору на «вы», иногда говорит ему — «ты». «А ты как думаешь?» — ответил Андрей. Явно — штрих, указывающий на двусмысленность их отношений.

К утренней сцене за завтраком Андрей добавил новые реплики. Некоторые были придуманы им на ходу, во время репетиций. Я их записывала, переводила на шведский и английский и отдавала актерам. Некоторые появились позже — во время озвучания.

В начале сцены, когда Александр спускается по лестнице, появляются новые реплики Марты и Аделаиды о поездке Виктора в Австралию.

Аделаида: «Что ты говоришь? Какая Австралия?»

Марта: «Да... И не вернется обратно... Ему там предложили клинику... Я еще вчера услышала. Не правда ли, Виктор?...» Она смеется.

Дальше текст идет без изменений до реплики Виктора, когда он говорит, что ему надоело быть нянькой и надзирателем... Здесь он должен взять сигару со словами: «Пардон... Вы не возражаете, если я закурю?» Новая реплика Аделаиды, после того как она прогнала дочь: «Вот, полюбуйте, какая она вся деланная!» Из реплики Виктора, где он говорит, что, не будучи ни отцом, ни мужем, он несет всю тяжесть семейной жизни... остаются две фразы, первая: «И вот поэтому тоже...» — и последняя, несколько упрощенная: «Я устал...» Новая реплика Виктора перед прогулкой: «Юлия, принесите куртку госпоже Аделаиде, она совсем замерзла...»

Аделаида: «Какая забота!» Исчезает реплика Аделаиды: «Потом... Мы еще поговорим обо всем, ладно?»

В записке Александера нет фразы: «Я проснусь сам и спущусь». К реплике Виктора: «Действительно, а не прогуляться ли нам?» — прибавилось: «Пока погода не испортилась...» В этой сцене Андрей предложил Аделаиде совершить довольно странный ритуал — сжечь записку мужа, собрать пепел, высыпать его в бокал, налить красного вина и выпить, но из-за сильного ветра зажечь записку не удалось.

Аделаида: «А теперь собери пепел, высыпь его в бокал, налей вина и выпей!»

Марта: «Зачем?»

Аделаида: «Понятия не имею... кто-то сказал... Зато запомнишь это на всю оставшуюся жизнь».

Репликой Аделаиды: «Юлия! Идем с нами! Берите Малыша и пошли!» — заканчивается сцена в сценарии Тарковского. В фильме он ее продолжил новыми репликами.

Аделаида: «На днях мне приснился сон, что я прошу милостыню на улице. Я проснулась и долго плакала».

Юлия (на пороге): «Малыша нет дома».

Виктор: «Он уже ушел. Я думаю, знаю, где он».

Аделаида: «А что это за японское дерево?»

Марта: «Они с Малышом совсем помешались на своей Японии!»

Аделаида: «Какой еще Японии? То Австралия, то Япония! Ей-богу, я не выдержу!»

Марта: «Ты слышала, я сегодня пришла к нему с кофе, включила музыку, а он и слушать не хочет своих любимых японцев. Взял и выключил. Он говорит, что они с Малышом в прошлой жизни были японцами...»

Аделаида: «Почему ему никто не объяснит, что делать с этой жизнью?!»

Виктор: «Наверное, это внутренняя потребность. Может, ему так легче жить?»

Аделаида: «Почему я не могу найти чего-то такого, от чего бы мне стало легче жить?»

Виктор: «Не знаю... У меня такое впечатление, что ты все время что-то придумываешь...»

Аделаида: «По крайней мере, я еще не додумалась уехать в Австралию!»

Они уходят. Александр выбегает из сарая и бежит к дому. Конец сцены.

Андрей разбил длинный текстовый кусок на несколько сцен.

Александр спускается по лестнице с балкона и слышит голос Марты, сообщающей матери о решении

Виктора уехать в Австралию. Он прислушивается и прячется на застекленной веранде. Камера едет вправо — встречает на крупном плане лицо Аделаиды, задерживается на нем и как бы слушает перебранку. В кадр слева входит Юлия и ставит поднос на стол. Камера едет на крупный план Виктора — всматривается в него. Юлия подходит справа, собирает чайные приборы со стола. Камера продолжает свой путь вправо и выхватывает в проеме дверей фигуру Александра внутри дома, прислушивающегося к разговору за столом. Аделаида приказывает дочери уйти, на эту реплику Александр выбегает из дома. Справа на террасу входит Марта, говорит, что она не ребенок, и исчезает в доме, но тут же возвращается. Мимо нее проходит Юлия. Марта кричит, что не отпускает Виктора. На этих словах внутри дома падает поднос.

На звуке разбившейся посуды — вторая монтажная склейка: Александр, все еще прислушиваясь, крадется вдоль берега, мимо старой лодки, велосипеда. На реплике Аделаиды: «Но Александр ваш друг!» — он прислоняется к стволу дерева — третья монтажная склейка: камера от берега едет с промелькнувшим мимо Александром влево — на общий план к сидящим за столом, мы видим их сквозь темные стволы деревьев. От общего плана камера выезжает на крупный план взволнованного лица Александра, прячущегося в сарае. Он спрашивает себя, где же Малыш. На чтении его записки он то входит в темноту сарая (мы видим на его халате восточный символ — инь и янь), то снова выходит на крупный план.

На словах «Простите меня...» и точной даты — четвертая монтажная склейка. Довольно долгий статичный кадр во время неудавшегося поджога записки, разговоров о нежности Александра. Юлия по просьбе хозяйки

бежит в дом за Малышом, Марта играет на ветру с шалью, как с парусом, Аделаида и Виктор выходят из кадра. Она рассказывает о странном сне. Выбегает Юлия и кричит, что Малыша нет дома. С Мартой они догоняют ушедших вперед Аделаиду и Виктора. Камера мгновенно следует за ними вправо — в сторону сарая, где прячется Александер. На словах жены: «Почему ему никто не объяснит, что делать с этой жизнью?!» — он выбегает из сарая на передний план и торопливо направляется к дому. Камера следует за ним — влево. По дороге он бормочет, что все это какая-то чепуха, абсурд, какая Австралия, хотя теперь уже все равно, хватает яблоко со стола, откусывает его и исчезает в доме — исполнить то, что обещал Богу. Конец сцены.

Сьюзан просит Андрея разъяснить ей «языческую» вставку с пеплом и вином, похожую на магический ритуал. Андрей, как всегда, увиливает от ответа. Как потом скажет Сьюзан журналистам: «Он сознательно не хотел давать актерам никакой информации». Говорят, у слепых обостряется слух, так и у актеров Тарковского обострялись внимание, слух и зрение, просыпалось шестое чувство. Человеку не дано знать, что с ним случится в следующее мгновение, — это тайна, так почему же актер должен знать все наперед? Получив такую информацию, он перестанет жить в кадре; он будет всего лишь целенаправленно передавать свое отношение к конкретному событию. Для Тарковского важны свежесть, неповторимость восприятия, искренность, естественность и правдивость актеров. «Играть» они могут в американских фильмах, а у него они должны «жить»!

Случались моменты, когда Андрей сетовал на несерьезность своего дела, говоря, что в жизни есть вещи гораздо более важные, чем снимать кино. Единственное

оправдание своему занятию он находил в том, что делает это честно, искренне и с полной отдачей. Эти качества присутствовали во всем: в работе, в отношениях с коллегами, в требовательности к себе. Его преданность делу была безгранична. Казалось бы, абсолютный диктатор, не терпящий возражений, медлительности, непонимания, воспринимающий все это как личное оскорбление, он вместе со всеми таскал тяжелую аппаратуру, ящики с провиантом, чемоданы с реквизитом, рвал со всей командой желтые одуванчики, которые нарушали гармонию зеленого поля.

Иногда, провоцируя журналистов и критиков, он заявлял, что снимать кино — скучно. Он предпочитал сочинять свои фильмы — писать сценарии, придумывать реплики, мизансцены, искать места для будущих съемок. А когда начинается съемочный период, ему хочется все бросить, превратиться в садовника и сажать цветы с тосканскими крестьянами. Он часто сравнивал себя с портным. Режиссер — как портной. Безумно интересно придумывать фасон нового платья, рисовать его, подбирать цвета, ткань, выбирать шляпку, туфли, перчатки, броши, цветы... А вот пришивать пуговицы, подшивать подол, крахмалить, гладить — очень скучно. С пришиванием пуговиц и сравнивал Тарковский съемочный период. Хотя не было и дня, когда он чего-нибудь не придумывал.

В детстве он хотел быть Бахом, потом, когда, к своему разочарованию, понял, что вторым Бахом стать невозможно, захотел стать дирижером и только после этого — режиссером. Я смеялась, говорила, что стань он садовником, он бы через полгода убежал снимать кино. «Раньше!» — уточнял он. Влюбленность в кино, в свою профессию — его неизлечимая болезнь, страсть. Режиссура для него не просто профессия — это его жизнь.

Сняли ночную сцену № 167 — «Отто спускается по лестнице с балкона Александера», когда он пугается картины Леонардо «Поклонение волхвов». Прежде чем скрыться в темноте, Отто оставляет на стекле облачко от своего дыхания. Через некоторое время и оно исчезает. Андрею очень понравился специальный распылитель, замораживающий стекло и надолго оставляющий след от дыхания. В Москве для этого использовали лед.

Наблюдая за игрой Аллана Эдвала, Андрей заметил, что он, как никто другой, сродни своему герою — «не от мира сего». Он все больше очаровывается им не только как актером, но и его тонким юмором, непосредственностью, неподдельной детскостью и какой-то «воздушностью».

Сняли еще одну ночную сцену — № 170 — «Александр спускается за пальто и револьвером». Уходя, Александр долго вглядывается в темное стекло «Волхвов». «Картина была действительно очень страшная».

На Готланд прилетел Джон Александер. К счастью, ревниво относящийся к присутствию посторонних на съемках, Андрей не возражал против его приезда. В этот день над нами все утро кружился громадный военный вертолет с двумя пропеллерами, он буквально зависал над домом. «Этого нам только не хватает!» — простонала Катанка и побежала куда-то звонить. Андрею вертолет напомнил японского бумажного голубя; ему понравился звук оглушительно ревуших двигателей — настоящая иллюстрация к фильму. Джон пошутил, что это шведская разведка следит за Андреем. «Как наши подводные лодки», — сказал Андрей.

В этот период страницы шведской прессы пестрели статьями о советских подводных лодках, чуть ли не каждый день нарушавших нейтральные воды Швеции. Од-

нажды, гуляя по лесу, мы нашли пустую бутылку от русской водки и флакон из-под чернил с русской этикеткой. «Здесь точно побывали наши! — отшвырнув бутылку ногой, усмехнулся Андрей. — За мной охотятся».

• *17 мая, пятница*

Снимаем в роще за домом. В плане на этот день помечено: "если позволит погода, закончим сцены за завтраком и за ужином. Погода не подвела — было пасмурно, и до обеда сняли первую сцену. После обеда вышло солнце, поднялся сильный ветер, но к шести часам небо заволокло, и план был выполнен. Сегодня намучались с Филиппой! Андрей говорил, что раньше, дабы расшевелить своих неопытных детей-актеров, он и пел, и танцевал, и на руках ходил, словом, готов был стоять на ушах, но Филиппа — барышня, как быть с ней! Чем ее зацепить? Казалось бы, задача простая: встать из-за стола, подойти к дому и с вызовом крикнуть Доктору: «Я вас не отпускаю, Виктор! Не знаю, как мама, а я — нет!» С Филиппой беседовал Андрей, ей терпеливо объяснял задачу Эрланд, с ней ласково, шаг за шагом, проходила сцену Керстин — ничего не помогало: она зажималась, спотыкалась, едва слышно что-то бормотала себе под нос, плакала. Андрей в сердцах говорил: «И жалко — и так бы дал по одному месту...»

Зато как блистательно работала Сьюзан — «высоковольтная, сексуальная британская актриса», как ее окрестили в прессе. Андрею очень хотелось сохранить ее голос — мощный, яркий, ее тембр, манеру говорить, смеяться, держать паузы. Хотя на записи звука Сьюзан и дублировали три актрисы, все равно из картины ушло какое-то особенное напряжение — что значит голос! Лишь в эпизоде истерики, когда Аделаида выкрикивает несколько фраз по-английски, звучит ее голос — на этом

настоял Андрей. Он даже придумал в оправдание новую реплику для Аделаиды, что она — англичанка, замужем за шведом.

Приезд Джона — англичанина, выросшего в Австралии и проживающего в Швеции, — стал отдушиной для Сьюзан. Она отметила «странное совпадение» фамилии Джона и героя картины и то, что он из Австралии, а Доктор, как известно, собирался бежать от Аделаиды именно в Австралию. Ревностно следивший за культурными событиями Британских островов, Джон восхищался ее работой в кино, театре и на телевидении и осыпал ее комплиментами. Сьюзан — со свойственным ей остроумием — развлекала его, пародируя надутую Катанку, подозрительно косящуюся на Андрея, диалоги режиссера с оператором — безудержного Андрея и добропорядочного Свена, меня, невольно повторяющую все его жесты: он машет руками — и я машу, он куда-то бежит — я за ним, он смотрит в небо — и я туда же... Бывало, Андрей, озираясь по сторонам, громко звал меня, хотя я стояла рядом. Со стороны это выглядело довольно смешно. У Сьюзан великолепно получались и шведский, и русский, и французский, и исландский, и итальянский акценты, все наши манеры, повадки. «Вы материалисты — забыли о душе!» — говорила она, щурясь и покусывая угол нижней губы, как это делал Андрей.

Досталось сегодня и Валери: в сцене завтрака ей пришлось ходить на корточках, так как она «не влезала в кадр» и «портила всю малину». На укоряющие вздохи и взоры Валери, демонстративно растирающей перед носом Андрея колени (во время сцены он сам сидел на корточках), режиссер виновато разводил руками: «I'm sorry! I'm sorry!» И тут же добавлял по-русски: «Ничего, не умрет!»

Сюзан и Свен Вольтер в розово-лиловых пуховых пальто — ветер опять расшвырянул — с барскими усмешками — «актерская солидарность» — следили за ползающей вокруг них служанкой с подносом. В перерывах между дублями Эрланд растирал колени Валери с клятвенными признаниями в любви и слезными просьбами не разглашать его тайны, так как у него ревнивая жена, мстительная любовница и принципиальные дети. Сидевшие вокруг актеры лениво поддакивали, а Валери томно умоляла его молчать о ее мужьях — их у нее трое или четверо. «Три мужа, три любовника и шестнадцать детей, как и подобает настоящей француженке!» — восклицал Эрланд. «Да, но об этом никто не знает во Франции!» — вздыхала Валери.

Звучала команда режиссера, актеры неслись на исходные позиции и, дрожа от холода, глубокомысленно произносили свои реплики, а бедная Валери на согнутых ногах в который раз — семь дублей — приносила и уносила поднос. И об этом тоже никто не знал во Франции.

В ночной сцене ужина Свен Вольтер спросил, что им надо делать. Андрей подумал и сказал, что, в общем-то, настроение у Доктора паршивое, так что он может не то чтобы есть, а немного поковыряться в еде. «А нам здесь весело или не очень?» — подхватила Сюзан. «Нет, наоборот, очень грустно, война началась!» — бросил Андрей и побежал к камере. Своим ответом он оставил ее в полном замешательстве: как война?! Ведь несколько дней назад Андрей утверждал обратное, что никакой войны для них не было. «Все-то она хочет знать, — ворчал Андрей. — Пусть сами мозгами шевелят...» Мне он тоже запретил «водиться с актерами», чтоб не выуживали информацию. Как только замечал, что я уединилась с кем-то из них, тут же звал к себе и требовал

отчета, о чем мы там говорили. Как правило, о сущей ерунде, но я шутила — только о нем. Андрей недовольно косился на меня, но, завидев в небе нечто похожее на облачко, тут же бросал клич: «Внимание, облако! Будьте готовы! Please fasten your seat-belts!» Все срывались со своих мест и под ледяным ветром сбрасывали тулупы, пуховики, сапоги, перчатки, шапки, оголяли плечи, надевали босоножки, поправляли грим, костюмы; но облачко таяло или проплывало мимо... и снова звучало: «Ребята, давайте еще раз пройдем все в деталях...»

Короткий кадр за столом — на общем плане, но снимался он бесконечно. От холода Филиппа забывала, куда ей уходить, Свен Вольтер не той рукой наливал вино, Сьюзан откинулась не в ту сторону — и все начиналось сначала. С невозмутимым английским спокойствием она подзывала костюмершу, стоявшую наготове с теплой одеждой: «Darling quickly before I drop dead!» — «Дорогая, скорее, пока я замертво не свалилась!» Она смеялась, хотя у нее зуб на зуб не попадал от холода. Бедные самоотверженные актеры!

Сегодня мы намучились с еще одним непредвиденным обстоятельством: в выстроенной уже мизансцене Андрей вдруг обнаружил небо. «Рагацци! — в панике закричал он, спрыгивая с тележки от камеры. — Да вы что! Я целый кусок неба вижу!» В течение нескольких часов мы прилаживали сосновую ветку то к одному, то к другому дереву, крутили, вертели, выше, ниже, вправо, влево — ничего не выходило. Андрей хватался за голову: «Свен, что делать? Здесь ветка все загораживает... А здесь никакого рисунка нет... А это жутко некрасиво... Нет, мы не можем взять небо... Нет, это очень маленькая ветка, нужна другая — побольше... Да что вы принесли — это же целая елка, а не ветка, уберите ее сейчас же...» Наконец проблему разрешили, прибав

ветку прямо к балкону. Сосновые ветки не растут на балконе, но красота требует жертв.

Сняв «самый короткий» кадр с девятого дубля в 18.15, Андрей сначала чертыхнулся, потом улыбнулся и поблагодарил всех за сегодняшний день на чистом шведском языке: «Tack for idag!» По восточному гороскопу он Обезьяна, а подражать наши дальние родственники умеют, как никто другой.

Сегодня вечером, втайне от Андрея, вся группа собиралась посмотреть отснятый материал, и потому его отправляли в ссылку — в Висби — развеяться. Перед уходом он объявил, что хотел бы снять в понедельник и сцену прогулки, и сцену с подарком Отто, и начало пожара. «Он целый роман хочет успеть снять!» — иронично заметила Катинка, одобрительно кивая головой.

В Висби поехали втроем — Андрей, я и Джон. В ресторане, заказав бифштекс с кровью и бокал красного вина, Андрей начал издеваться над нами — вегетарианцами и трезвенниками с кожаными ремнями и в кожаной обуви. Он долго не мог поверить, что Джон носил только заменитель кожи, и сразу зауважал его. После ужина мы как настоящие туристы поглазели немного на достопримечательности и отправились обратно. Зашли «на минуточку» к Андрею и засиделись — даже посмотрели по телевизору кусок многосерийного английского фильма «Драгоценность в короне».

• 18 мая, суббота

Стояла чудесная погода. После завтрака Андрей предложил покататься втроем — по очереди — на велосипедах. Андрей болезненно переживал мой разрыв с Джоном, для него он был «свой». Наверное, чтобы задеть меня, он заговорил о роли женщины, о ее добровольном жертвенном назначении, о растворении ее в мужчине. С по-

стулатом Тарковского, что женщина не имеет и не может иметь собственной жизни вне мужчины, я устала спорить. Со свойственной мне импульсивностью я обрушилась на него: в чем именно он жаждал видеть растворение русской женщины — в бутылке обожаемого мужа? В России пили все — особенно богема. Это было повальным явлением — нормой, нежели исключением. Андрей не понимал и не признавал женщин, желающих жить самостоятельно, не растворяясь в мужчинах, не становясь их придатком. Для него суть самого существования женщины заключалась в ее способности к самопожертвованию: если любишь — терпи и пьяницу. Хотя сам он этого не потерпел бы, но ведь он не женщина. Поди поспорь с таким аргументом! Другим его излюбленным коньком была тема противоестественного существования женщины без мужчины; как в фильме Никиты Михалкова «Родня»: «Одинокая женщина — это неприлично!» Но там это говорила женщина, а не мужчина. В принципе с этим трудно не согласиться, даже если это и означает, что после войны миллионы женщин поневоле оказались в противоестественном положении. Парадокс: с одной стороны, он восхищался своей матерью, пожертвовавшей ради детей личным счастьем, а с другой — жертва матери для него была противоестественна.

«Вы говорите, что женщина должна жить миром мужчины, но о каком мире вы говорите? — не унималась я. — Вы — идеалист! Вы говорите об исключительных, необыкновенных мужчинах, какие существуют только в ваших фильмах!» О какой гармонии можно думать, живя с алкоголиком, о каких возвышенных чувствах можно говорить, живя с мелочными партийными блюдолизами, карьеристами, карателями, а их были миллионы, которые ради карьеры или по долгу службы уничтожали не-

винных, оболганных людей! Да если бы женщины не берегли свой собственный мир как зеницу ока — этому миру давным-давно пришел бы конец! Как прозорливо заметила Ахматова, в очередях в тюрьмы стояли одни женщины, а ведь в тюрьмах гноились не одни только мужчины. В конце концов, кто последовал за ссыльными декабристами — не их братья, отцы, или друзья, — мужчины испугались, в Сибирь поехали женщины! В своей замечательной книге «Беседы о русской культуре» Юрий Лотман пишет о последствиях декабристского восстания: «Десять лет испуга — и общество деградирует: мужчины начнут бояться, появится совершенно другой человек — "зажатый" человек николаевской эпохи... А женщина не боится... Женщины оказываются более стойкими, чем мужчины. Они сильнее душой, они не боятся, они едут в Сибирь на ужасных условиях». Андрей сказал, что я, как всегда, впадаю в крайности. Можно подумать, что я жила с одними пьяницами, карьеристами и подлецами. «Мне и вправду везло...» Меня окружали замечательные, достойные восхищения мужчины, но я не могла воспринимать мир лишь со своей колокольни, когда вокруг страдали и мучились мои друзья. Сколько искалеченных пьянством прекрасных, талантливых жизней! Сколько разбитых судеб тех, кто был с ними рядом. Бессилие, беспомощность, отчаяние... Своими патриархальными высказываниями Андрей выводил меня из равновесия; мне трудно было поверить, что он, так тонко чувствовавший мир женщины, создавший такие женские образы, не понимает простых истин. По определению Карамзина, человек, который плачет над судьбами героя, не может быть равнодушен к несчастьям других. Неоднократно Андрей высказывался, что недостаточно любит себя, поэтому недостаточно любит окружающих. «Тот, кто не любит себя, не может любить

других». Суровый приговор. Не впадал ли он сам в крайности?

Мы говорили по-русски, Джону достался перевод в общих чертах. Ему даже показалось, что мы ссоримся, но я объяснила, что это нормальное общение разгорячившихся русских. Хоть мы и находились почти все время вместе, на разговоры — помимо деловых — не хватало времени. Да и вообще — может ли русский человек наговориться?!

В конце нашей прогулки Андрей заявил, что я ничего в жизни не понимаю, и еще раз повторил, что ему трудно представить внутренний мир женщины, не связанный с миром мужчины. «Одинокая женщина — это ненормально!» — заключил он. На этой утешительной ноте мы на наших велосипедах покатались вдоль берега домой.

В четыре часа мы договорились со Сьюзан и Филиппой пойти в местную кондитерскую, славившуюся на весь остров своими экзотическими чаями и выпечкой. Андрей вызвался составить нам компанию. «А не боитесь с одинокими, ненормальными женщинами?» — «Нет, почему же, я с удовольствием», — улыбался он. День был теплым, мы устроились на деревянной веранде, пробовали разные сорта чая с мягкими пряными булочками. Андрей рассказывал смешные истории из жизни «Мосфильма» и ни слова не проронил о картине, о персонажах Аделаиды и Марты. В семь вечера вместе поужинали в пансионате, а в десять посмотрели у Андрея гангстерский фильм Рауля Уолша «Белая жара» с Джеймсом Кэгни. Во время просмотра Андрей нервно кусал ногти — переживал, но на вопрос, понравился ли ему фильм, пожал плечами — так себе, для этого жанра — неплохо. Ко всему американскому он относился неприязненно.

• 19 мая, воскресенье

Снова теплый солнечный день. В десять утра Андрей, Джон и я вылетели из Висби в Стокгольм на крошечном частном четырехместном самолете, так как в стокгольмском аэропорту была забастовка. Нас качает и дергает. Андрей страшно нервничает. Чтобы как-то отвлечься, он начинает что-то рисовать в своем блокноте. Я рассказываю ему о встрече с сыном Ахматовой — Львом Николаевичем Гумилевым в Питере. Оказалось, Андрей посещал его лекции в Москве и даже познакомился с ним через друга-искусствоведа — того самого, что сообщил ему о русской православной церкви на Готланде. «Все сходится...» — вздохнул он. «В воздухе», — пошутила я. С гордостью он рассказал, что его отца и Ахматову связывала нежная дружба, она считала его самым достойным поэтом современности.

Тарковский, несомненно, принадлежал к пассионарным личностям, о которых писал Гумилев. Андрей был проводником мощнейшего потока энергии, действующего на окружающий мир и изменяющего его. Находившихся рядом с ним людей он зачаровывал, увлекал за собой творческой одержимостью, энтузиазмом, талантом, волей.

Мы приземлились в одиннадцать. Аэропорт будто вымер — ни души. «Как после атомной катастрофы», — сухо заметил Андрей.

«L'enfer, c'est les autres» — «Ад — это другие», — констатировал Сартр, но без «других» жизнь тоже не райские кущи, а самый настоящий ад. Это я физически ощутила в пустынном зале Арланды, когда, кроме наших гулких шагов, не было слышно ни звука; даже голоса наши звучали как-то странно.

Не заезжая домой, мы отправились к Анне-Лене на «коротенькое» деловое свидание — жалобу, что мы не

укладываемся в намеченный план, потом в лабораторию посмотреть готовый отснятый материал и, наконец, на студию проверить павильон. Неподалеку от Дома кино проходил фестиваль драконов — воздушных змеев — очень красочное зрелище. Андрей был в восторге, подпрыгивал, как мальчишка, когда очередной дракон взмывал в небо, и негодовал, когда, словно подстреленный, тот падал на землю.

В три поехали к Джону в Кунгсхольмен — Королевский холм, ему очень хотелось показать Андрею свой короткометражный фильм «Портрет» с Перниллой Остергрэн, которая должна была играть Марту в «Жертвоприношении», и услышать вердикт великого режиссера. Но, посмотрев фильм, Андрей ничего не сказал. Джон в шутку спросил, не хотел бы он сыграть какую-нибудь роль в его следующем фильме, на что Андрей ответил, что предпочитает снимать, а не сниматься. Когда мы остались одни, Андрей сказал, что Джон, безусловно, симпатичный человек, но заниматься ему следует чем-то другим. «Объясни ему как-то деликатно...» Затем мы гуляли в парке, заглянули в кафе на берегу озера, неподалеку от здания муниципалитета — городской Ратуши, где вручают Нобелевскую премию. К вечеру Андрей попросил заказать ему такси; на предложение Джона подвести его домой — категорически отказался. Андрей не хотел афишировать свой роман, хотя Джон давно знал о его отношениях с Берит.

• 20 мая, понедельник

Рано утром на таком же крошечном самолете мы вернулись на Готланд и к двенадцати — к началу съемок — были на месте. Снимаем утренние сцены № 215—216 — «Семья отправляется на прогулку. Александер прячется

за сараем» и ночную сцену № 179 — «Александр на пути к Марии прячется за лодкой».

"Длинный проезд вдоль типичного готландского забора с редкими косыми жердями. Сцена сложная — с движением, диалогами, панорамой, но Андрей не унывает — сложные сцены ему даются легче, а вот какая-нибудь ерунда вроде ветки всю душу вымотает. Из-за сильного ветра Сюзан не может зажечь записку Александра. «Дайте же ей зажигалку человеческую!» — злится Андрей. «Это нормальная зажигалка, — заступается за свою вещицу Свен Вольтер. — Это ветер огонь задувает». Андрей язвительно ухмыляется и шепчет мне на ухо: «Ты заметила, вся наша съемочная группа курит, и ни у кого не возникает проблем с зажигалкой, а вот когда мне нужно — ни у кого нет нормальной зажигалки! Я им не верю!» Как это похоже на описание Цветаевой Пастернака: «Его доверчивость равнялась только *его* недоверчивости. Он доверял — вверялся! — первому встречному, но что-то в нем не доверяло — лучшему другу».

Сцену «Начало прогулки семьи» сняли в 14.00, и «Александр прячется за лодкой» — в 20.30. Снимали на черно-белую и цветную пленку.

• 21 мая, вторник

Начинаем работу в половине первого, заканчиваем в половине десятого. Запланированы три сцены: № 216 — вторая половина прохода семьи с прячущимся в сарае Александром, № 180 — «Гост за Александра» и № 67 — «Подарок Отто».

Рельсы кладутся перед домом — с фасадной стороны. Первоначально все сцены планировалось снимать отсюда, но по приезде на Готланд Андрей предпочел снимать дом с тыльной *стороны*, сквозь темные стволы

сосен. Только сцена приезда Отто с подарком и пожар сняты с фасада. Пока устанавливают шесть телеграфных столбов, Андрей объясняет актерам мизансцену приезда почтальона Отто с подарком на велосипеде. Он говорит, что все нужно делать непринужденно, легко. Просто пришла такая нелепая фигура, все в хорошем настроении, кроме Доктора и Александра, потому что там уже намечается Австралия. А женщины пока еще ничего не знают. Они готовятся ко дню рождения, все очень мило и смешно. Пришел дурацкий человек, принес странный подарок. Легкая бытовая сцена. Отто устал, но старается быть вежливым и веселым. Единственное, здесь нужно как-то оправдать, что он не оставляет карту на веранде, а несет внутрь (чтобы потом смонтировать с интерьером). «Давайте сделаем так, — предлагает Андрей. — Отто захочет оставить карту где-то на веранде, а Аделаида скажет: "Нет-нет, несите в комнату". Хорошо было бы это сделать перед ее репликой: "Боже, какая прелесть!"» Андрей все время облагораживает Аделаиду: «Только я не хочу, чтобы она была такой змеей». Но Сюзан так это сыграет, что не оставит сомнения об истинной сущности своей героини. Доктору задание — главное, не суетиться, у него потом будет много проблем. Нельзя же, чтобы он все время подметал, носил картины, делал уколы. Пусть Юлия поможет Отто с картиной, а Доктор войдет в дом последним. Короче говоря, важно, чтобы все было элегантно и легко. Андрей разводит мизансцену. Актеры читают текст и выполняют его указания.

Почтальон Отто везет на велосипеде что-то громоздкое, тяжелое. Доктор спрашивает, кто это. Александр отвечает, что это местный почтальон. Подъехав к дому, Отто приветствует всех и говорит, что привез что-то вроде подарка. На нем черный поношенный пид-

жак и галстук неопределенного цвета. Его обступают и с интересом разглядывают таинственный груз. Александер благодарит его и спрашивает, что это такое. Отто просит помочь ему. С трудом подарок водружен на террасе. Это старинная карта Европы конца XVII столетия за толстым стеклом и в тяжелой раме красного дерева. «Настоящая?» — обрадовалась Марта. Доктор уверяет ее, что это копия, репродукция. «Нет-нет! Настоящая, оригинал! Как же можно...» — обиделся Отто. «Не может быть! — всплеснула руками Аделаида. — Боже, какая прелесть!» Александер смущается — это слишком дорогой подарок. Отто просит не говорить об этом.

Дальше сцена продолжалась в павильоне.

Не успели актеры пройти текст, как Андрей уже бежит от них, как от прокаженных. Наблюдая за Алланом, бережно катившим велосипед с картой, которая была у нас в единственном экземпляре, Андрей вдруг сказал, что ему жалко, что сгорит карта конца XVII века, но не тушить же, в конце концов, пожар! Значит, и сам он поверил в условную реальность. «Над вымыслом слезами обольюсь...»

• *22 мая, среда*

Предпоследний день съемок. Напряжение витает в воздухе. Работы невпроворот! Дневная сцена № 67 — «Подарок Отто», утренние сцены № 1—2 — «Отто с телеграммой. Женщины накрывают на стол»; сцена № 95 — «Отто выходит смеющийся, входит грустный» и ночная черно-белая сцена № 109 — «Александер на берегу после телевизионных новостей».

На площадку приезжаем к 12.00, заканчиваем в 21.30. Снимаем на цветную и черно-белую пленку. Реквизит — карта, велосипед Отто, телеграмма, занавески.

С утра отправились со Свенном и Керстин искать места для съемок во второй заезд, в июле. Объездили все окрестности: леса, поля и горы, как в песне поется. Андрею понравилась дорога вдоль берега, ведущая к маяку. Здесь он хочет снимать «японское дерево», которое сажают отец и сын, и встречу с почтальоном Отто. Как потом окажется — это будет началом картины.

Сцена приезда Отто начинается в гостиной. Марта сидит у окна — листает толстую монографию по древнерусской иконе, подарок Виктора (в сценарии Александер рассматривает книгу, Марта в это время находится на террасе). В окне Марта замечает почтальона: «Почтальон Отто надвигается! Везет что-то!»

Новая реплика Аделаиды (за кадром): «Юлия, твой поклонник почтальон здесь!» Андрей замечает, что Аделаида склонна к сводничеству. Она любит сводить и разводить людей.

Монтажная склейка. На горизонте — на общем плане — появляется почтальон Отто с чем-то громоздким на раме велосипеда. Он приближается к дому и кричит: «Добрый вечер. С праздником! Это вам от меня что-то вроде подарка». Предшествующие реплики с вопросами и ответами Андрей убирает, не хочет перегружать сцену — она должна быть легкой, без всяких мудрствований.

На веранде Отто встречают домочадцы. Александер благодарит его. Отто просит о помощи: «Мне трудно будет одному». Ему помогает Юлия. Они поднимают карту—в это время падает велосипед, — вносят на веранду и поворачивают к зрителям. Отто с гордостью говорит, что это карта Европы конца XVII столетия. Когда Аделаида восторженно вскрикивает: «Не может быть! Боже, какая прелесть!» — Андрей добавляет ей маленькую реплику — очередной штрих, подчеркивающий еще одну чер-

ту ее характера. Аделаида торопливо, по-хозяйски распоряжается: «Несите ее быстро в комнату! Давайте, давайте, быстренько!»

Отто с Юлией несут карту в дом. Камера едет за ними. Александр отнекивается: «Но это слишком! Я понимаю, что вам не жалко, но...» Карту вносят в дом. На этом экстерьерная часть сцены заканчивается. Она продолжится в павильоне репликой Отто': «Почему же не жалко? Жалко, конечно».

Сцену отрепетировали, но не сняли — целый день солнце. Андрей нервничает — завтра последний день съемок, а что, если и завтра будет такое невезение!

Приездом Отто с телеграммой (сцены № 1—2) начинался сценарий «Жертвоприношения». Первая часть называлась «Прогулка».

Почтальон привез очередную телеграмму: «Прямо завалили телеграммами!» — господину Александру, но не застал его дома. Марта — «высокая девушка в белом платье», у которой «недовольное, несколько туповатое выражение лица, как-то не идущее ее возрасту», — объясняет, что они с Малышом пошли к заливу, и предлагает расписаться за отчима. Отто не принимает ее предложения — он сам отвезет, ему «не трудно на велосипеде». Хозяйка дома — «уже немолодая женщина с пышной прической и воспаленными, как бы от слез, глазами» — приглашает его к ужину. Отто благодарит и уезжает. «Жалобно звякнул велосипедный звонок, и все смолкло».

Первое, что хотел показать Андрей на экране, — это дом — сокровенное для него самого и для всей концепции фильма понятие. После долгих размышлений, как представить душу дома — ведь это целый мир,

в котором живут персонажи фильма, дом был снят до? вольно лаконично.

Фильм начнется со второй сцены: почтальон Отто привезет поздравительную телеграмму не домой, а прямо к заливу, где Александр и Малыш сажают «японское дерево».

Андрей скажет, что начинать картину с приезда почтальона к двум женщинам с их рассказами о том, где находится главный герой, с приглашениями на день рождения, было бы ошибочно — слишком информативно и скучно. Дерево станет началом и концом картины. Но к этому решению Тарковский придет позже.

От сцены № 95 — «Отто выходит из комнаты веселым, а входит грустным», после его обморока и реплики: «Тут уж не до шуток...» — Андрей тоже отказался. Эффект входящего и выходящего из темноты героя в новом эмоциональном состоянии Тарковский использовал в сцене, где Александр прячется от семьи в сарае.

Вечером, около девяти, сняли сцену № 109 — «Александр на фоне моря, после объявления по телевидению войны».

Сегодня смотрим отснятый материал. Во время просмотра Андрей все время ерзает, вздыхает. Свен подбадривает его — материал хороший: «Are you happy?» (Буквально: «Ты счастлив?») Андрей не совсем понимает его: «То есть как?» Потом, спохватившись, вежливо отвечает: «А-а... Ты это имеешь в виду...» Как говорил Пушкин: «Ах, что за проклятая штука счастье!»

• 23 мая, четверг

Доснимаем вчерашние сцены с подарком Отто. Начинаем в восемь, заканчиваем в шесть. И, как ни странно, все успеваем. После обеда приезжают журналисты — посмотреть, как идет работа над новым фильмом, пооб-

щаться с режиссером, актерами. Андрея уверяют, что ему не будут мешать, но он сам возбуждается от их присутствия и немножко рисуется.

На прощание Андрей обходит дом, смотрит, как его заковыывают в своеобразный корсет, чтобы не развалился от ветра, заходит в рощу, похлопывает ладонями стволы сосен, заглядывает в сарайчик, где прятался Александер. Все надо проверить, закрепить, запаковать. «А не разворуют?» — недоверчиво спрашивает у меня Андрей. «Да здесь же никого нет». — «Ну, мало ли... У нас бы разнесли по гвоздикам...» К дому приставляют местного жителя, ему поручено приглядывать за нашим хозяйством и в случае чего — звонить в Стокгольм.

Почти месяц мы провели на Готланде. Сколько незабываемых воспоминаний! Вечером в пансионате закатали ужин. Благодарили обслуживающий персонал — приветливый, заботливый и ненавязчивый, их шефа, вкусно кормившего нас. Мы действительно чувствовали себя как дома, а это — высшая похвала!

• *24 мая, пятница*

Мы вылетаем с актерами в 8.45. Кто-то летит во второй половине дня. Остальные вечером плывут на пароме. Через четыре дня — начало нового этапа съемок «Жертвоприношения» в Стокгольме.

СТОКГОЛЬМСКИЕ СНЫ

Все, что мило, зримо, живо,
Повторяет свой полет,
Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет.

Арсений Тарковский

• 28 мая, вторник

Стокгольм. Целый день распаковываемся. В павильоне операторская группа устанавливает свет, электрические приборы, лампы, кабели; звукооператоры — микрофоны, аппаратуру; сценографы — мебель, предметы реквизита.

Каждый занимается своим: гладит, красит, прибивает, подшивает, подсчитывает, подписывает, переделывает. Все должно быть на месте, все должно функционировать.

Пока в первом павильоне (Studio 1) кипит работа, мы с Андреем сидим наверху в своей «третьей ложе» с Керстин и Катанкой и прорабатываем план съемок

с 29 мая по 1 июля, когда снова отправимся на Готланд.

В Стокгольме будем работать как все нормальные шведы — с восьми до пяти, ланч с 11.30. Андрею кажется рановато — еще завтрак не переварился; но ему советуют раньше завтракать. «Да, куда уж...» — разво-

дит он руками. Вообще-то питанием он доволен. Вспоминает, как во время натуральных съемок «Андрея Рублева» выбор блюд в местном ресторане варьировался между глазуньей, омлетом, вареными и сырыми яйцами — все остальное было несъедобным, даже опасным для жизни.

Андрей беспокоится: правильно ли начинать съемки с Малыша, которого он совсем не знает — на Готланде его не было, — ведь мальчик должен привыкнуть к нему, к окружающим, к съемочной суете. «Слишком рискованно, непродуманно!» — горячится Андрей, нервно процеживая сквозь зубы воздух. Керстин успокаивает его: Томми готов к работе, она общалась с ним и все ему объяснила. Андрей недоверчиво косится на Керстин, но соглашается: противостоять ее умиротворенной улыбке он бессилен. Что бы мы делали без Керстин — нашего громоотвода, дипломата и, в довершение всего, милой, очаровательной женщины?!

После обсуждения Андрей обходит свои владения, задавая всем один и тот же вопрос: «О'кей?» «ОК!» — отвечают ему. «О'кей!» — одобрительно похлопывает по плечу режиссер своих коллег. «Нет, все-таки что-то не то... пусто как-то... здесь надо было стены сделать светлыми, а там — темными... хотя, может быть, ничего... не знаю...» — жалуется он вслух самому себе, но виду него довольный.

• 29 мая, среда

Первое ателье. Снимаем в комнате Марты и Малыша. Репетируем ночные сцены № 133—134 — «Александр пьет коньяк и слышит шепот из комнаты Марты» и сцены № 102—103 — «Александр наблюдает за спящим Малышом. "Дышащие занавески"». Происходит это до объявления войны.

Актеры — Эрланд Юсефсон, Филиппа Франзен и Томми Шельквист.

Реквизит: бутылка коньяка, ночная рубашка для Малыша, окровавленный жилет под подушкой и «дышащие занавески».

В моем сценарии сцены № 133—134 озаглавлены: «Шепот из комнаты Марты» с комментарием Андрея: «Без крика!» — шутка, переключка с бергмановским фильмом «Шепоты и крик».

Сцену из эпизода «Молитва» (после объявления премьером войны) снимаем из коридора. Дверь в комнату Марты открыта, и в темноте тускло светятся окна и зеркало, отражающее свет, падающий на потолок. У зеркала стоит Марта. Она раздета. В темноте, как скульптура, мерцает ее обнаженное тело. Шепотом она зовет Виктора: «Идите сюда... Виктор! Я люблю вас... Помогите мне...»

Возникли проблемы с Филиппой, наотрез отказавшейся снять бикини, ей казалось, что никто не заметит тоненькую телесного цвета тесемочку. Андрей перепоручил этот деликатный вопрос Керстин. Эрланд подшучивал над ним: у Тарковского надо либо весь фильм проходить в пальто и дамской шали, либо быть обнаженным, а в бикини — неэстетично. «Это он напрашивается, чтоб я его голым снял! — улыбается Андрей. — Скажи ему, что у него все впереди!» — «Да я готов, хоть сейчас, — обрадовался Эрланд, — только боюсь, как бы моя нагота не испортила деликатной атмосферы вашего фильма...» — «Ты у меня допрыгаешься!» — обещает Андрей.

Александр осторожно подходил к кровати Малыша и наклонялся над спящим, глубоко дышащим ребенком. Выражение лица мальчика было грустным и озабоченным. Александр, затаив дыхание, долго смотрел на

него, стараясь справиться с дрожью во всем теле. «Его било, словно в лихорадке». Сцена предшествует истерике Аделаиды — предвкушение жуткого зрелища. Андрей полагал, что с Малышом придется помучиться, но Томми выполнял все точно, без капризов. Андрей не мог нарадоваться на него. Зато со светом пришлось повозиться.

• 30 мая, четверг

Заканчиваем вчерашние ночные сцены. Репетируем новые: № 122—123 — «Укол Малышу. "Дрожащие занавески"» и № 174—176 — «Неподвижные занавески».

Определения сценам Андрей давал во время репетиций или съемок. В случае с занавесками он проводил параллель между душевным состоянием Малыша и так называемой неодушевленной материей. У Тарковского нет мертвой материи, у него все дышит, живет, чувствует. (Луна в Рыбах в его гороскопе — гиперчувствительность, как бы сказали астрологи.)

Как созвучно восприятие мира у отца и сына — их желание запечатлеть мгновение жизни, ее непосредственность, ее ритм. Для них человек не царь природы, а лишь неотъемлемая часть ее, как дерево, камень, птица, ветер, трава, бабочка...

Как я хочу вдохнуть в стихотворенье
Весь этот мир, меняющий обличье:
Травы неуловимое движенье,

Мгновенное и смутное величье
Деревьев, раздраженный и крылатый
Сухой песок, щебечущий по-птичьи, —

Весь этот мир, прекрасный и горбатый,
Как дерево на берегу Ингула.

Малышу тоже был сделан укол. Александр не решился войти к нему в комнату, а стоял за дверью и «трясся, словно в лихорадке».

В сценах № 174—176 — «Занавески без движения» — состояние внутренней растерянности, обреченности и упадка. Они предшествуют поездке Александра к ведьме Марии.

«Александр стоял в раскрытых дверях комнаты Малыша и прислушивался. Ему показалось, что он услышал чей-то смех».

Сегодня мы оба в желтом; Эрланд пристаёт к нам с каверзными вопросами: мы что', по утрам созваниваемся и координируем цветовую гамму?.. Или нам в вещих снах дается какой-то знак?.. И кому мы сегодня собираемся изменить, ведь желтый — цвет измены?.. Эрланду сходит с рук любая непозволительная для кого-нибудь другого шутка. Всеми любимый неисправимый остряк!

В студии устанавливают насос-воздуходувку, похожую на огромную кишку, для «дышащих занавесок». Андрей дирижирует воздушным и световым дыханием: рука поднимается вверх — вдох, свет увеличивается, вниз — выдох, свет уменьшается. «Занавеска пузырится, пузырится... еще пузырится, а теперь медленно сдувается...» — повелевает он, поднимаясь на носки и опускаясь в плие — так вместе с насосом он проделывает дыхательную гимнастику. Действо сие сопровождается шумным сопением воздуходувки. Вспоминаются слова Янковского о сцене со свечой в «Ностальгии»: в самый ответственный момент Андрей шепчет ему: «Наливайся, Олег, наливайся...» — команда, от которой ему хотелось расхохотаться, а играть надо было умирающего героя, пронесшего до конца свою свечу.

Дабы подчеркнуть эффект «дышащих занавесок», Андрей просит Кики повесить зеркало, чтобы отразить в нем их движение. Поискам точного места для зеркала посвящается целое утро. К тому же Андрей недоволен стеной — «слишком гладкая и монотонная», ее надо чем-то разбить, но чем?.. Повесить какую-то тряпку, или полотенец, или кружевную занавеску на стену?.. «Но там же нет окна!» — ужасается Анна Асп. «А'никто не догадается, что там нет окна.... — говорит Андрей. — А то там так чисто, что я даже боюсь...» Анна предлагает положить камни в комнату Малыша. «Куда? В кровать?» — иронизирует Андрей. Анна показывает на пол. «А... А то я думал... мы же не изверги... камнями...»

После «Андрея Рублева» его обвиняли в крайней жестокости к животным: в сожжении коровы и убийстве лошади. «И даже в ненависти ко всему русскому! — добавляет Андрей. — Говорили, что моя картина унижает достоинство русского народа, превращает его в дикаря и чуть ли не в животного». Шведы не могут поверить своим ушам — такая патриотическая картина! Андрей в свое оправдание объясняет, что корова, прежде чем ее подожгли, была покрыта асбестом, хотя вряд ли для обезумевшей от ужаса коровы это весомое оправдание, как и то, что лошадь все равно предназначалась к уничтожению. Искусство требует жертв — безжалостный постулат.

Вешают занавеску, Андрей одобрительно кивает. Его меньше всего интересуют такие подробности, как несовпадение с предыдущим кадром. Поначалу обеспокоенная Анн фон Сюдов постоянно напоминала ему об этом, но он говорил, что это вопрос не творческого порядка, и Анн перестала трогать его «по таким пустякам».

Андрей просит меня расправить занавеску, чтобы не было складочек. «А теперь двигай комод!» Я двигаю

комод — десять сантиметров влево, десять сантиметров вправо — и так до самого обеда. После обеда приводят Малыша с перевязанным горлом. Единственная просьба к нему — не дергаться в постели, когда в комнату входит Эрланд, его отец.

В коридоре дома Андрей хочет увидеть Александра, уносящего окровавленный жилет, на фоне окна с «дышащими занавесками» и кровати Малыша. Он должен пройти посередине коридора и спуститься вниз по винтовой лестнице в гостиную. Вместе со Свеном он долго решает, как композиционно совместить все эти детали. В коридоре Александру нужно куда-то спрятать жилет, но куда? «Может, какой-то шкафчик?» — вопросительно смотрит он на Свена и тут же решает проблему. Уходя из комнаты Малыша, Эрланд приоткрывает первую дверь — в «чулан» и «запихнет» туда жилет, а «потом в конце мы это обыграем» — в сцене пожара он возьмет с собой этот жилет. (В результате не обыграли.)

К счастью, наша палочка-выручалочка Керстин уломала Филиппу расстаться с бикини. Сняли с пяти дублей на цветную и черно-белую пленку. Закончили сцены № 102—103 с «дышащими занавесками» с двадцатью дублями! Для проявки Андрей выбрал пять. Казалось бы, что проще — статичный кадр — спящий без движения мальчик и занавески! Но здесь требовалось сбалансировать безмятежное дыхание мальчика с дыханием влезающего в окно ласкового летнего ветра, со светом, меняющимся в зависимости от этого дыхания.

В целом сегодня удачный день.

• 31 мая, пятница

Сегодня сняли рекордное количество маленьких эпизодов в комнате Малыша и в коридоре: № 174—176 — с «занавесками без движения», № 122 — 123 — с «дро-

жащими занавесками» и несколько проходов Эрланда в коридоре. Всего шесть кадров. Пришлось снова помучиться — теперь уже с «дрожащими занавесками» (десять дублей!): то они «не так дрожали», то они «бились как в истерике», то «как-то пассивно болтались»... Не так просто дались и «занавески без движения»: они были и «равнодушными», и «скучными» и «какими-то плоскими»...

За время, пока мы находимся в кабинете Александра, нужно успеть снять интерьерные сцены № 208—230 — «Приготовление к пожару», когда он надевает кимоно, пишет записку, берет из письменного стола документы, деньги, карточки, паспорт, относит револьвер в докторский саквояж.

• *1 июня, суббота*

Продолжаем снимать проходы Эрланда в коридоре. Начали репетировать утреннюю сцену № 211 — перед пожаром — «Александр надевает кимоно». Ему нужно было открыть зеркальную створку шкафа, достать халат, надеть его и выйти в коридор.

Работать в студии — одно удовольствие: здесь ты уже не жертва произвола погоды. Здесь съемочная группа с режиссером, оператором и актерами сама создает погоду — настроение, атмосферу. Андрей говорит, что работаете ему на картине легко, но материал сам по себе очень трудный.

• *2 июня, воскресенье*

Накануне предстоящих съемок в Энчепинге — экстерьер дома Марии — Андрей предлагает отправиться за город посмотреть на цветущую черемуху, но у меня, как всегда, какие-то важные дела, и я отказываюсь. Поворачивая немного, что в нужную минуту я его всегда бросаю,

они едут с Берит на пикник одни. Сейчас важные дела кажутся такими пустяками, но жизнь человеческая состоит из бесконечной череды ненужных «важных» дел: хождения в магазин, стирки, уборки, оплаты счетов, телефонных разговоров. Недавно я услышала поразившую меня интерпретацию одной из десяти заповедей: «Не убий!». Оказывается, касается она не только физического убийства, но и «убийства» нашего времени: «Не убивай на ерунду время свое!» А сколько времени мы крадем друг у друга! Праздные разговоры, убивающие наше время, нашу жизнь.

• 3 июня, понедельник

Энчепинг. Поместье Хага. Дом Марии. Экстерьерные и интерьерные съемки там же, где снимался «Апрельский сон». Снимаем на черно-белую и цветную пленку. Ночные сцены № 187—188 — «Александр приезжает к дому Марии. Она открывает дверь и впускает его в дом».

Александр подъехал к дому Марии и постучал в дверь. Никто не ответил. Через несколько минут, когда он уже совсем отчаялся, в окошке появился свет и он услышал ее сонный голос, спрашивающий: кто там? Мария открыла дверь с выражением смятения и испуга: «Что-нибудь случилось?» На плечах у нее, поверх белой ночной рубашки, была накинута шерстяная шаль. Александр не отвечал и смотрел на нее каким-то новым взглядом, будто впервые видел.

Сегодня предполагалось снять дополнительный крупный план Эрланда для «Апрельского сна» и сцены № 203—205 — «Сон Марии». В сценарии Тарковского этих сцен нет. Они были придуманы по ходу работы. Нет их и в фильме. Вот описание «Сна Марии»: мы видим Александра на крупном плане уходящего из дома Ма-

рии с велосипедом. Он проходит через две глухие комнаты, на глазах превращающиеся в руины. Появляется вода. Камера статична. В последней комнате вода достигает колен. Отвратительная рыба плавает в мутной воде.

У Тарковского «Сон Марии» заканчивался так: Александр, стараясь не разбудить Марию, бесшумно вставал, одевался в темноте, брал со стула пальто, засовывал в карман револьвер, на цыпочках выходил из дома и «через минуту уже ехал на велосипеде в рассветных сумерках по белой дороге, среди редких прибрежных сосен».

Из Стокгольма выезжаем в десять утра, на месте в 11.30. Заканчиваем работу около полуночи. Интерьерные сцены снимаются после обеда. Экстерьерные — после захода солнца, в десять вечера. Реквизит: стадо овец — обязательно светлошерстных! Черемуху сажать в полдень. Она должна быть распутившейся, цветущей.

Стены облить водой — не забыть цистерну для воды и шланг. Керосиновая лампа для интерьерной сцены, разорванные, грязные, потрепанные занавески, кресло, все, что использовалось в «Апрельском сне». Старый велосипед Отто со сломанными спицами. Александр мокрый и грязный, после того как упал в лужу. Хромает.

Для «Сна Марии» сделать высокие пороги, так как пол будет залит водой. Пластмассовое покрытие. В павильоне сцену собирались продолжить в бассейне. (Сцена снята не была.)

День стоял чудесный: с мечущимися повсюду бабочками, шмелями, мошками, стрекозами. В небе уповательно щелбтали птицы, а мы разгружали фургоны с аппаратурой, реквизитом, ящики с осветительными при-

борами; в одном из них бляели бараны, в другом почи-
вали срубленные кусты черемухи.

Андрей, в потертой джинсовой куртке и легком жел-
том свитере, спешит от одной машины к другой — про-
веряет, все ли в порядке, дает команду вырвать все оду-
ванчики перед домом Марии. «Тебе на салат, ты ж у нас
вегетарианка!»

Идем с Анной Асп смотреть привезенную черемуху.
Андрей спрашивает, есть ли у них резервный куст, так
как этот не подает признаков жизни. Его уверяют, что,
как только ветки воткнут в бетонную трубу с водой, цве-
ты оживут. Андрей недоверчиво качает головой. Подхо-
дит к бляющему фургону с открытым бортом и с востор-
гом осматривает серебристых баранов, специально для
такого случая не остриженных — еще бы, кинодебют!
Они похожи на лохматые бляющие кусты на спичечных
ногах. При виде животных Андрей расплывается в ка-
кой-то неге и сердечном доброжелательстве. Фермер пы-
тается выманить их по трапу из фургона, тянет за рога,
но не очень-то получается. Тогда Андрей соблазняет
смельчака, первым высунувшего морду, зеленой веткой;
тот осторожно сбегает по трапу, а за ним и вся бляющая
команда. Андрей гладит толстяка, садится на корточки
и что-то ему шепчет. К нему подходят и спрашивают: где
устроить загон, где будет находиться камера, когда обед,
пачкать ли глиной пальто Эрланда, куда поставить сель-
хозмашину, облить ли водой фасад дома... Андрей неохот-
но отрывается от своего общения с баранами и отве-
чает, что камеру нужно установить во флигеле напротив
дома Марии, что же касается других вопросов— «по-
смотрим по кадру».

Между тем бараны разбредаются по полю, не от-
рывая голов от сочной травы. Андрей подозрительно ко-
сится на них: «Слушайте! А они тут нам не сожрут всю

траву... Давайте гоните их отсюда... Хотя пусть... Хорошие вы мои...» Быстро освоившись, наши четвероногие статисты начинают выказывать чувства взаимного тяготения, бесцеремонно запрыгивая друг на друга. «Вот невинные дети природы! — смеется Андрей. — Сейчас еще и потомство принесут...»

Наши мужчины устанавливают квелые кусты черемухи в глубокую трубу и заливают водой в надежде, что минут через десять цветы оживут, подобно завядшим розам, но не тут-то было! У каждого растения свои капризы. Оказывается, цветы срубленной черемухи сразу же вянут — вот такие неженки... Никто из нас об этом не знал и даже предположить не мог, а с садовником посоветоваться не сообразили — и букет не расцвел!

Подготавливают дом Марии: снимают фанеру с окон, поливают водой стены, устанавливают ржавую сельскохозяйственную машину. Андрею очень нравится ее корявый силуэт.

Эрланду и Гудрун он говорит, что в кадре Мария должна открыть дверь на реплике: «Кто там?.. Что-нибудь случилось?..», пропустить нежданного гостя внутрь и закрыть дверь, при этом мы должны ее все время видеть. Актеры остаются репетировать, а Андрей бежит в противоположный флигель с ободранными выцветшими обоями. «Никогда такого не сделать в павильоне!» — причмокивает он и начинает выстраивать кадр. Для этого ему нужна Кики. Ее бьющая ключом энергия поднимает ему настроение. На подоконнике Андрей переставляет с места на место яйцо, яблоко, раскрытую книгу в старом кожаном переплете с заложенной зеленой веточкой страницей, квадратную стеклянную вазу с засохшими растениями. Перестановка предметов длится довольно долго, а он все недоволен. Чего-то не хватает, а чего конкретно, сказать не может. В разгар вдох-

новенной расстановки натюрморта Керстин спрашивает, куда должны бежать бараны. От неожиданности Андрей чуть не выронил на пол яйцо. Он сухо бросает, что они будут бегать туда-сюда... Ответ не очень разумительный: как втолковать баранам, что им надо бежать «туда-сюда». Но Керстин хорошо знает Андрея: придет время, он сам девять раз покажет и расскажет, куда и как бежать баранам и что надо сделать, чтобы они бежали параллельно фасаду дома. Между тем Кики на лету хватает яйцо, скатывающееся с подоконника. «Ага, боишься!» — смеется Андрей, водворяя яйцо на место. «Еще бы! Яйцо-то одно!» — оповещает его Кики. «Ну вы даете, ребята... — мрачнеет Андрей. — А я его чуть не разбил...»

Свен просит сделать репетицию. «Давайте, я всегда готов!» — бодро отвечает Андрей, хотя никак не может оторваться от своего натюрморта. В итоге он съел злополучное яблоко, и все тут же получилось.

Руководить занавеской он поручил Кики: в кадре занавеска должна разъехаться и пропустить объектив камеры из комнаты во двор. Мне нужно тянуть кончик занавески, «чтобы красиво и естественно было». Но не так-то это просто — тянуть кончик занавески у Тарковского!

В это время мимо окна должен пройти Эрланд. Спрашивают, нужно ли ему быть грязным. «Да, немножко — полы пальто...» К Эрланду тут же подбегает Карина Далунде — помощница главного костюмера Ингер Перссон — и начинает пачкать сухой глиной полу его пальто. Андрей недоумевает, почему она пачкает ту сторону, которую в кадре не будет видно. Но ведь он свалился именно на эту сторону, напоминают ему. Андрей просит меня «как-то поделикатней» объяснить им, что все это ерунда, зритель никогда в жизни не заметит.

Шведы молча пожимают плечами, что в переводе со шведского означает: «Это непрофессионально...»

Начинается репетиция. Даниэль Бергман катит тележку. «Медленней, медленней!» — горячится Андрей и просит сдвинуть на два метра — вправо, потом влево — сельскохозяйственную машину. Весь мужской состав бросается передвигать обломки старой сельхозтехники.

Кукует кукушка. Андрей прислушивается и потирает ладони: «Что-то будет... что-то будет...» Вспоминает о зловещей встрече с совой. Я вдруг замечаю, что они с Керстин похожи. «Это потому, что она мне нравится», — объясняет Андрей.

Андрей умоляет Эрланда не спугнуть баранов, ходить осторожно и медленно. «Это кто кого испугнет... — вздыхает Эрланд. — Это я их боюсь, а не они меня...» Он спрашивает, почему пальто пачкают «сухим дерьмом», ведь он упал в лужу и должен быть мокрым. Андрей уверяет его, что он уже успел подсохнуть. Эрланд шмыгает носом. Тогда Андрей читает ему лекцию о контрастах и светлых пятнах «в темном царстве» кадра, короче, мокрое пальто в ночном кадре не будет видно, а ему нужны светлые блики, потому и бараны понадобились ему светлошерстные. Лекция произвела на Эрланда впечатление, но не убедила.

Потом, как и предполагала Керстин, Андрей подробно объяснил фермеру, как и куда должны бежать бараны — параллельно дому. Он предложил рассыпать корм ровной линией в нескольких метрах от дома. Бараны сразу все поняли и пробежали точно, как и хотел Андрей.

Привезли свежий, только что срубленный куст черемухи с тем же плачевным результатом — завядшими цветами. Андрей хмурится, ему предлагают взамен белую сирень, растущую прямо за домом, но он отказыва-

ется. Вчера он видел, что вдоль шоссе полно цветущей черемухи. «Не вам же мне объяснять, как выглядит облитое цветами дерево черемухи здесь в Швеции, а все на меня смотрят в недоумении...» Этот эмоциональный эпизод зафиксировал Арне Карлссон: его можно увидеть в документальном фильме Михала Лещиловского «Directed by Tarkovsky» — «Режиссер Тарковский». Узнав, что времени в обрез, Андрей принимает радикальное решение: убрать совсем черемуху. Ему пытаются показать какие-то цветочки, привезти новые кусты, но Андрей требует немедленно очистить двор. Он мрачен как туча: «Какие кусты... да их видно не будет! Вот я вчера специально ездил за город смотреть, как выглядит дерево черемухи... Оно стоит белое, как невеста, понимаете... Красавица такая стоит... Это не неделю назад, а вчера... Так, убирайте все это... все-все-все — и трубу, и дерево... Десять минут, чтобы все убрать... Все...»

Я перевожу жесткие указания режиссера растерянной Керстин и мысленно высчитываю, сколько часов — практически целый день! — ушло на установку трубы и черемухи, а теперь за десять минут все это должно исчезнуть. Керстин дрожащим голосом передает группе желание режиссера. Все стоят в ступоре — еще бы, по их вине срывается целый съемочный день. Позор!

«У нас нет времени, — приводит их в чувство Андрей, — все быстро убрать!» Пока идет работа по уничтожению последних следов черемухи, Андрей, в который раз, рассказывает мне, как вчера видел «благоухающую до головокружения красоту». Я хотела сказать, что меня тошнит от запаха черемухи, но сообразила, что сейчас не время для откровений.

На смотрины режиссеру притащили деревце цветущей яблони и получили в ответ, что, хотя деревце само по себе хорошее, оно нарушит рисунок. Уж пусть лучше

останется силуэт одинокого дома! Деревце оттаскивают в сторону, но Андрей вдруг хочет увидеть его на переднем плане по краю кадра. Яблоньку тащат обратно в кадр. Идея одиноко стоящего облупившегося дома начинает нравиться Андрею. «Может, это и хорошо, а?.. — поднимает он на меня глаза. — Только ты им не говори...» Само собой!

«Tystnad! Tagning!» — призывает всех Керстин к соблюдению тишины. «Normale?» — спрашивает Андрей Свена. «Si, si!» — отвечает он. «Camera! Action! — командует Андрей, семь раз повторяя: — Thank you!» — пока Свен не скажет, что продолжать снимать дальше нельзя — темно.

Так закончилась наша эпопея с черемухой. Но вот что странно: несмотря на, казалось бы, полный провал с черемухой, сняли четыре кадра! Шведы ожидали, что завтра утром им влетит за сорванную сцену, но Андрей и словом не обмолвился. Удивительное самообладание! Только поздно вечером, в машине, он сказал: «Ох уж эти мне сюрпризы... Поперек горла...»

• 4 июня, вторник

Первое ателье. Снимаем кабинет Александра и его проходы в коридоре. Сегодня короткий день. Начало работы в двенадцать, заканчиваем в пять. Сцены № 131 —132 — «Александр пьет коньяк и прислушивается». В сценарии Тарковского это начало эпизода «Молитва».

Александр в своем кабинете — огромной комнате «с камином, с полками, забытыми книгами, с кожаным диваном и огромным письменным столом» (в декорации кабинета Александра не было ни камина, ни полок с книгами) — выпивал полстакана коньяка целиком, не отрываясь, и прислушивался.

Первую часть сцены сняли с тремя дублями, вторую — с пятью.

После работы пошли пешком к Андрею домой, на борщ. Он меня подкармливал. Я тогда жила на полуфабрикатах и весила, по словам Андрея, меньше его овчарки Дакуса. Берит научилась готовить любимые русские блюда Андрея, и делала это превосходно. В квартире — чистота, порядок, в вазах полевые цветы с воскресного пикника. Ласковая улыбка Берит, ее мягкость, забота непрестанно окружают его. Даже сейчас, когда я пишу эти строки, меня захлестывают теплые воспоминания об этой замечательной, преданной женщине.

За столом Андрей говорит, что его фильмы нужно рассматривать, как окна в поезде, который мчится через жизнь человека. «Только в другом ритме», — вставляю я. Андрей усмехается: видно, что я наелась, — силы появились перечить ему.

• 5 июня, среда

В кабинете Александра мы пробудем пять дней. Сцена № 135 — «Молитва», по мнению Андрея, одна из самых сложных в картине.

В темноте Александр пьет еще коньяк, чувствует тошноту и головокружение. Он встает на колени и молится первый раз в жизни.

«Господи! Спаси нас в эту ужасную минуту... Не дай погибнуть моим детям, друзьям, моей жене, Виктору, всем, кто любит Тебя, верит в Тебя, кто не верит в Тебя, потому что слеп и не успел о Тебе задуматься, потому что еще не был по-настоящему несчастен, всем, кто в эту минуту лишается надежды, будущего, жизни, возможности подчинить свои мысли Тебе, кто переполнен

страхом и чувствует приближение конца, страхом не за себя, а за своих близких, за тех, кого некому, кроме Тебя, защитить, потому что война эта последняя, страшная, после которой уже не останется ни победителей, ни побежденных, ни городов, ни деревень, ни травы, ни деревьев, ни воды в источниках, ни птиц в небесах...

Я отдам Тебе все, что у меня есть, брошу свою семью, которую люблю, сожгу свой дом, откажусь от Малыша, я стану немым, я не буду разговаривать больше ни с кем и никогда, я откажусь от всего, что связывает меня с жизнью, но только сделай так, чтобы все было как раньше, как утром, как вчера, чтобы не было ни войны, ни смертельного этого, рвотного животного страха, ничего! Помоги, Господи, и я сделаю все, что тебе обещал!..»

После молитвы Александер забирается на диван и забывается «тяжелым, как обморок, сном с лицом, мокрым от слез, и с истерзанной душой».

Он засыпал в куртке на диване лицом к стене. Слышались звон катящейся по полу монетки, негромкие женские пастушьи выкрики и голос Марты: «Идите сюда... Виктор! Помогите мне...» Реплику «Я люблю вас» Андрей убрал. «И так все понятно...»

На крупном плане мы видим лицо Марты, поворачивающееся к камере, — она снимает ночную сорочку. Общий план ее комнаты: деревянная кровать, над ней картина в раме, ширма, полевые цветы на тумбочке, зеркало, колышущаяся кружевная занавеска. Из-за ширмы у окна появляется обнаженная Марта и отражается в зеркале на противоположной стене. Она доходит до середины задней спинки кровати, и мы видим убегающего по залитому водой коридору Александра. Разбивающиеся капли дождя и отдаленные звуки шагов. Затем силуэт сидящего в кресле Александра с опущенной головой.

Он выпрямляется, смотрит в окно, на котором висит грязная, рваная занавеска. На земле клочьями лежит снег. Справа появляется фигура Александра, и вновь раздаются пастушьи выкрики. Занавеска обрывается и падает. В кадре на крупном плане появляются ноги, вязнущие в топкой земле с прелыми листьями, мелкими деньгами, затем руки — тоже на крупном плане, тянущие за шнур, на котором нанизаны, «как кишки», кружева. Все это сочится, чавкает и сопровождается пастушьими выкриками. Затем крупный план испуганного лица главного героя и медленная панорама вдоль многовековых мокрых стволов деревьев, из-за одного появляется Александр. Он смотрит по сторонам, словно пытаясь понять, где он. Обнаженная статуя на фоне темного дерева. Александр удаляется. Явь и сон сливаются воедино. Крупный план монет, лежащих на дне эмалированной миски с водой, разорванная мешковина, пружинки, листы бумаги, отражающиеся в лужицах клочки неба, снова пастушьи выкрики вперемежку с дребезжащим звоном бокалов, всхлипывание, увеличивающийся звук полыхающего огня, детские следы на снегу, испуганный крик: «Мальчик мой!», босые ноги, убегающие в сторону, тающий снег, от которого идет пар, стремительное движение камеры, нарастающий звук, превращающийся в оглушительный рев реактивных самолетов, и распахивающаяся дверь, за которой — глухая стена.

Александр резко встает, словно разбуженный оглушительным гулом, лицо его в тени на фоне белой стены начинает постепенно высвечиваться. Также постепенно — от крещендо звук возвращается к тихому позвякиванию бокалов. За окном, на фоне сосновой рощи и светлого летнего неба, появляется фигура почтальона Отто, перелезающего через балконные перила. Он прижимается лицом к стеклу, и его затылок оказывается на

крупном плане. Застекленная картина Леонардо. Будто отделяясь от картины, спиной к нам идет Александр. Он в свитере и накинутой поверх женской шали. Он все еще воспринимает окружающее как продолжение сна. Осторожный стук монеты о стекло. Александр подходит к окну — теперь уже лицом к нам. Начинается сцена, в которой Отто уговаривает Александра переспать с Марией. Вот такая интерлюдия между «Молитвой» и «Визитом почтальона Отто».

С утра доделываем одну из сцен № 208—230 — «Приготовление к пожару». Утренняя сцена, в которой Александр пишет записку семье, затем прикалывает ее к двери и уходит, — единственная сцена, целиком вырезанная из картины. Потратив довольно много времени на установку правильного отражения в дверце шкафа и не получив желаемого результата, Андрей махнул рукой, сказав, что можно обойтись без этого куска — он лишний.

Принялись за «Молитву». Для ночной сцены Эрланд переоделся в кожаную куртку и ходил по кабинету с бутылкой коньяка. Андрей ищет верную тональность для его монолога и соотносит игру актера с движением камеры. Между ними должен возникнуть диалог-взаимопроникновение.

Александр, вспоминая молитву, начинает идти по направлению к камере, а камера осторожно едет к нему навстречу — синхронное движение. Камера следит не только за физическим движением актера, но и за движением его души.

Андрей спрыгивает с тележки, на которой установлена камера, и бежит к Эрланду: «Будь более свободен, больше двигайся спиной...» В глазах Эрланда вопрос: как это? Андрей показывает мизансцену: «Ты уходишь

со стаканом... взглянул на картину... начал вспоминать... вспомнил слова... начал бубнить... бубнить... Чтобы мы даже не поняли, что он делает... то есть ты встал на колени не для молитвы, а просто так, оттого что пьяный, я не знаю... Оттого что сил нет... вот так, а потом поднял голову... Сейчас все должно получиться...»

Андрей торопится к глазку камеры. «Репетишун! — кричит он на шведском, затем на английском: — Акшн!» Эрланд садится на пол и начинает молиться. В студии не просто тишина, мы затаили дыхание, в страхе нарушить состояние актера. Сидим — кто на полу, кто на коленях, кто на корточках, застыв в своих позах до конца монолога.

С каким проникновением, болью, страданием и глубинным пониманием играл Эрланд! Он не играл — он молился. Как мытарь, стоявший у входа в храм Божий, просил он о милости, потому что не на что ему было больше надеяться, не на кого рассчитывать. На коленях стоял человек перед Творцом. Чувство преклонения и благоговения перед Господом пронизывало все его существо. А ведь Эрланд, как он говорил, неверующий.

И снова неожиданный, но приятный сюрприз: Андрей думал, что на этой сцене мы «завязнем», а ничего подобного, сцена снята до обеда, с трех дублей. В перерыве между сценами мы сидим с Андреем на диване. «Что-то я сегодня устал...» — вздыхает он, а я в ответ, что чуть вообще в обморок не упала от напряжения. «Слабонервная...» — качает головой Андрей и улыбается. Отдыхает Андрей недолго. «Ну-ка ложись на диван, будешь вместо Эрланда», — говорит он, рассматривая меня в видеоискатель. Ему мешают блики на лампе. Свен его успокаивает, что блики исчезнут, как только он поставит свет, но бессмысленно ставить свет, не увидев мизансцены. Выясняют, какой из осветительных приборов дает

эти блики. Он просит подвигать занавеской, я вскакиваю, он кричит на меня: «Да ты лежи, пусть кто-нибудь другой сделает...» Ничего не помогает, блики как были, так и остаются. Андрей всматривается в них, шуруется и вдруг решает оставить: они ему нравятся — привык.

На съемочную площадку приходит Эрланд. Увидев меня, он всплескивает руками: «Что это ты тут разлеглась вместо меня, белокурая бестия...! Они тебя неправильно осветят, и мне из-за тебя "Оскара" не дадут!» Он склоняется надо мной: «Молилась ли ты на ночь, Дездемона...» Все хохочут.

Делаем техническую репетицию. Надо решить, куда повесить картину Леонардо «Поклонение волхвов». С картиной провозились дольше, чем с «Молитвой». Прибывали и выше, и ниже, и вправо, и влево — все не так! Все «ужасно», «нелепо», «некрасиво»! Картина не вписывалась в интерьер. «О, мама мия! Вот уж не ожидал!» — в отчаянии говорит Андрей. Свен предложил вообще ее убрать. «Нет, без нее нельзя, — запротестовал Андрей, — она нужна как деталь очень существенная». На вопросительный взгляд Свена Андрей ничего не ответил. Он не любил делиться своими секретами, а картина Леонардо, несомненно, входила в область чего-то сокровенного. Казалось, во всем он следовал заветам своего отца Арсения Тарковского:

Мне бы только теперь до конца не раскрыться,
Не раздать бы всего, что напела мне птица,
Белый день наболтал, наморгала звезда,
Намигала вода, накислола кислица...

После обеда Андрей был не в духе: ему не нравилось, как освещен диван, он вообще ему мешал, но без него тоже нельзя. Картина по-прежнему «ни в какие ворота

не лезет», стена кажется «голой и скучной», о чем с самого начала его предупреждала Анна, считавшая интерьер кабинета Александра неудачным, но Андрей настаивал на его аскетизме. Даже обожаемый им Эрланд не мог «правильно» проползти и залезть на диван спиной к камере.

Андрей никак не определится и с мизансценой. Свен терпеливо ходит за ним в надежде услышать что-то определенное. Он рассказывает, что терпению и мягкому, уважительному отношению к людям и вообще преклонению перед жизнью и всем живым его научил Альберт Швейцер — великий протестантский мыслитель, врач, музыкант, обладатель Нобелевской премии за мир. Свен, у которого родители долгое время прожили в Африке, снял документальный фильм о Швейцере, но самолет с фильмом, на котором должен был лететь сам Свен, разбился в джунглях. Эту трагедию Свен долго не мог пережить. Тогда ему тоже помог Швейцер; вместе они разрешили много мучивших молодого человека философских вопросов. Но самое главное, чему научил его Швейцер, — это открытости — никогда не закрывать своего сердца от людей, какие бы обстоятельства ни отягощали душу. Оказывается, в молодости у Свена был совсем другой, «смоландский характер» — горячий, задиристый, упрямый.

К Андрею обращается Анн фон Сюдов, ей нужно выяснить последовательность сцен. Он рассеянно смотрит на нее: «Я сам еще ничего не знаю... но ты не бойся...» Анн напоминает ему, что в предыдущей сцене на письменном столе стоял стакан. «Какой стакан? — недоумевает Андрей. — Да, может, его жена взяла... какая разница...» Так ничего не добившись, Анн отходит. Ей не хочется еще раз быть уличенной в вопросах «не творческого порядка».

Утренняя сцена: Эрланд в шали на фоне «Поклонения волхвов», наезд камеры на картину. «Не забудь хромать, — напоминает Андрей и сам про себя смеется: — Ты у нас инвалид. Были такие инвалиды в тылу... Что-то вроде самцов-затейников...» Объяснять, кто такие «самцы-затейники», он не стал. Игра перевода фокуса с Эрланда на картину и наоборот полностью поглотила его. Эрланд должен был «как-то таинственно» появиться — «выплыть» из картины и также загадочно «раствориться».

• *6 июня, четверг*

Начинаем репетицию сцен № 149—171 — «Отто в кабинете Александра». Это начало эпизода «Ведьма», когда в кабинет к спящему Александру приходит Отто и убеждает его ради спасения мира переспать с ведьмой Марией. Для этой сцены был сделан громадный фон с готландским пейзажем — мрачным свинцовым небом, со снами и кустами можжевельника.

В темноте Александра разбудил дребезжащий стук в окно. Стучали чем-то металлическим. Александр не мог разобрать, кто это. Приблизившись вплотную к застекленным дверям балкона, он узнал Отто, просящего извинить его, что разбудил в столь ранний час. Он шепчет, что есть еще один последний шанс. «Какой шанс?» — недоумевает Александр. «Ну, шанс, надежда!» — втолковывает ему Отто и рассказывает о Марии, о том, что Александр должен пойти к ней и уговорить ее переспать с ним. Они сидят на полу, тесно прижавшись друг к другу. Отто говорит, что у Александра нет альтернативы, если он хочет, чтобы война кончилась. «Она живет одна. И если при этом вы будете желать только одного — чтобы кончилось все это, — все кончится и ничего не будет!» Александр обнимает его за плечи и смеется. Смеется и плачет. Он чувствует себя погибшим

и обессилившим. «Страх ушел куда-то, уступив место глухой, безысходной тоске». Отто убеждает его, что это святая правда, что Мария обладает особыми свойствами, он собрал доказательства, она ведьма! «Как то есть... ведьма?» — еле слышно произнес господин Александр. «То есть в хорошем смысле...» — отвечает Отто. Вдруг он замечает на стене картину и спрашивает, что это там в темноте под стеклом. Александр объясняет, что это «Поклонение волхвов» Леонардо, репродукция, конечно. Прижавшись губами к стеклу, Отто говорит: «Господи, страшная какая». И прибавляет вполголоса: «Ведь у вас все равно нет другого выхода!» Затем он перекидывает ногу через перила и скрывается в темноте. На стекле остается только облачко от его дыхания. Через некоторое время и оно исчезло. Александр смотрит на темное стекло картины. «Картина была действительно очень страшная».

Александр вспоминает стихи:

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин.

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

Андрей решил, что стихотворение Мандельштама не вписывалось ни в эту сцену, ни в другую — в доме Марии, когда она в смущении от внезапного визита госпо-

дина Александера подходила к столу подкрутить фитиль у керосиновой лампы и невольно подносила руку к лицу, словно вдыхая знакомый запах. В этом случае стихотворение прозвучало бы иллюстративно. А стихи должны звучать неожиданно, как само изображение и звуковой ряд, хотя природа их должна быть одинаковой — «из одного куска...»

Андрей нервно прохаживается по кабинету Александера, размышляя вслух. Мою попытку перевести коллегам поток его сознания он резко обрывает: «Дай мне самому сначала разобраться что к чему... Что ты им переводишь...» Свен, Керстин, Эрланд и Аллан выжидающе следят за ним. Наконец сцена более или менее вырисовывается в сознании режиссера, и он говорит, что хочет все упростить и снять ее одним куском. В сердцах он добавляет, что давно бы уже снял полкартины, если бы пленки в камере хватало!

Андрей разводит актеров, но кадр не выстраивается, он сердится на себя и начинает все сначала: «В принципе я бы сделал так: они сидят близко на полу, на общем плане...» «Как Рогожин с князем Мышкиным?» — вспоминаю я жуткую сцену после убийства Настасьи Филипповны. Андрей кивает. Даниэль Бергман замечает, что в момент отъезда камеры в кадр влезут рельсы. «Я все понимаю, деточка моя, что мы увидим рельсы...» — сухо отвечает Андрей, совершенно забыв о таких мелочах. Даниэль предлагает покрасить фанерные пластинки под цвет пола и по ним ехать на тележке. Андрей не очень любит, когда рационализаторские предложения поступают от подчиненных. Он уклоняется от ответа, но поступает именно так.

Со Свеном он советуется, на какую пленку снимать, и сам себе отвечает, что проще все снять в цвете, а потом, при желании, «зажать» его. Главное, запом-

нить, в каком месте мы начнем убирать цвет. Свен шепчет мне на ухо, что это дорогостоящий процесс, что резоннее об этом им поговорить наедине. Я перевожу Андрею, на что он понимающе кивает. В перерыве отправляемся смотреть другой павильон — гостиную. Андрей доволен.

После обеда репетиция с актерами, сидящими на полу у дивана. Андрей ищет нужное отражение в зеркальном шкафу — открывает и закрывает дверь, грызет ногти, хмурится, гримасничает, что означает: «Что-то не так»...

Он просит меня пройти мизансцену за Эрланда: не бежать, как на марафоне, встать там, посмотреть сюда, обойти письменный стол, выйти из кадра, снова войти, сесть, наклониться, встать, повернуться... «Все не то, все не то...» — приговаривает он, следуя за мной со своим видеоискателем. В изнеможении он ложится на диван. Его снимает Арне Карлссон. Я показываю на камеру. «Солдат спит, служба идет», — вздыхает Андрей и тут же вскакивает. Вошедший в этот момент Эрланд выговаривает ему, что он не так встал: надо было «медленней, параллельно камере, по центру...». И жалуется: «Теперь вы видите, как мне трудно!» «Я знаю, как тебе трудно. Ты где был?» — усмехаясь, спрашивает Андрей. «Чай пил». — «Вот то-то и оно! А я нет...»

Вдруг Андрей застывает на месте, резко поворачивается к Свену, глаза у него горят: «Кстати, знаешь, где начало картины?» Свен по привычке кивает, но Андрей не понимает: «Нет, я серьезно! Свен! Мы с тобой до сих пор не знали, где начало картины?! Это где они сажают дерево! И этим же кончается! Деревом!» Он не понимает, как ему раньше в голову не приходила эта мысль. Кажется, он вот-вот, как Александр Сергеевич, скажет: «Ай да Тарковский, ай да сукин сын!»

Он утверждал, что у фильма может быть много интерпретаций и сделано это сознательно. Одни скажут, что молитва — прямое обращение к Богу — спасла мир от катастрофы; другие, более склонные к мистицизму, будут видеть спасение во встрече героя с ведьмой Марией; третьи вообще подумают, что все это — болезненная фантазия, ведь никакой войны не было. Но главным для него самого являются первая и последняя сцены с деревом и мальчиком, поливающим его. Это — символ веры, высшая точка, вокруг которой разворачиваются события с их нарастающей интенсивностью. «Человеку нужен свет. Искусство дает ему свет, веру в будущее, перспективу. Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность, нужно дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды». Так считал Тарковский в начале своего творческого пути, от этого не отступился и в конце.

Андрей внимательно оглядел окружающих, сам еще не веря столь важному открытию. «Это там, где я с мальчиком, когда появляется Отто с телеграммой? — уточняет Эрланд. — Значит, будет так... — расписывая в воздухе титры картины, говорит Эрланд. — Дерево... Картинка Фараго представляет... Потом Андрей Тарковский, а потом уж и все мы...» «Я могу вообще, чтоб меня не было...» — скромничает Андрей. И снова очень серьезно он обращается ко всем: «Нам нужно придумать название, ребята». Его все еще мучают сомнения! «"Elden!" ("Огонь!"), — предлагает Эрланд. — Не пожар, а огонь». «Эльден», — повторяет за ним Андрей и говорит, что шведское слово очень красиво звучит. Правда, немножко как у Анри Барбюса получается. У него есть ужасный роман «Огонь». Андрей кривится, как от кислой капусты. «Тогда "Агония!"» — выступает с новым предложе-

нием Эрланд. «Уже есть такой, — говорит Андрей. — А потом агония — это умирание». — «Вот и хорошо, после "Ностальгии" сделаем "Агонию"», — убеждает Эрланд. «Да была уже "Агония" про Распутина», — отмахивается Андрей.

Анн фон Сюдоров спрашивает, а почему не «Sacrificio»? Андрей пожимает плечами: «А разве это не странно, что шведская картина называется "Сакрифицио"?» Анн объясняет, что по-шведски это будет «Offret». Андрей морщится: «Но "Оффрет" — это плохо звучит...» Анн и Эрланд в один голос заявляют, что по-шведски это звучит хорошо. «А может, действительно, латинский акцент, даже библейский... "Сакрифицио"...» — Андрей смакует это слово. Эрланд замечает, что такого слова нет в шведском языке, хотя Анна-Лена уверяла, что такое слово в шведском языке есть. Андрей просит произнести это слово отчетливо несколько раз.

В разговор вступает до сих пор молчавший Аллан, он говорит, что в слове латинского происхождения присутствует религиозный оттенок, тогда как «Offret» звучит более глубоко. И вообще, у слова «offret» два значения: то, чем ты жертвуешь, и то, что ты сам — жертва. «А "Сакрифицио" — это плохо?» — выпытывает Андрей. Аллан отвечает, что шведы в принципе привыкли к иностранным названиям. «А тебя не удивит, если шведская картина выйдет не со шведским названием?» Ему напоминают, что «Ностальгия» и «Сталкер» тоже иностранные названия. Он отвечает, что «Сталкер» — это вообще выдуманное слово, хотя это не так — в английском языке оно существует. А «Ностальгия» — международное слово, а вот «Sacrificio» — «Сакрифицио» уж точно не шведское слово, хотя звучит красиво. По сути, его волнует, как будет реагировать шведский зритель, не спросит: с какой стати фильм называется «Сакрифи-

чио», а не «Оффрет»? Ему отвечают, что в «Сакрифицио» присутствует что-то мистическое, ритуальное. Андрею приятно это слышать. Он предлагает еще одно библейское название, из Экклезиаста: «Время разбрасывать камни, и время собирать камни». Шведы не спешат с ответом. Им кажется, что библейское название сузит контингент зрителей.

Как ни странно, но дискуссии по поводу названия картины возникали на протяжении всего съемочного периода и даже когда картина была готова.

• *7 июня, пятница*

Продолжение вчерашней сцены с Алланом и Эрландом. Никак не уговорит почтальон переспать с ведьмой Александра! До начала съемок идем к Анне Асп во второй павильон осматривать гостиную. Андрей ворчит, что стены ему что-то не очень, хотя вчера были «очень»... Анна убеждает его, что стены такие же, как на Готланде. «На Готланде мы их не снимали», — цедит сквозь зубы Андрей и просит меня походить вдоль стен. Анна показывает ему рельеф Микеланджело — копию, конечно. Андрей качает головой: «Это слишком... Хотя в этом есть что-то безумное...» Он снова осматривает, ощупывает материал на софе, на креслах, на подушках. Ему нравится светлый бархат — хорошо для контраста. Светлыми должны быть скатерть, чехлы и подушки. Он ходит по гостиной и приговаривает, что, кажется, характер намечается, хотя черт его знает...

В гостиной ему нравятся и огромное пространство, и мебель, и камин, похожий на русскую печь, и винтовая лестница, которую следует немедленно укрепить («что же у нас декорации раскачиваются, и актеры все попадают»), и красивые рефлексы на полу, и окна, и зеркало — «простое, но необыкновенное». Он осыпает Анну

Асп комплиментами. Она не показывает вида, хотя едва сдерживает переполнявшее ее чувство гордости, лишь легкая улыбка озаряет ее сосредоточенное, серьезное лицо. Нордический характер!

Андрей говорит, что в этом интерьере нужно, по крайней мере, провести целый день — «пожить здесь», чтобы понять, как снимать. Здесь ему тоже понадобится фон — готландский пейзаж с сосновой рощей.

Как он любит вещи, их фактуру, цвет, свойства, качества! Любая незначительная мелочь вызывает в нем восторг. Он просит почернить люстру и убрать ковры, ведь пол должен быть «живой», с рефlekсами. Анна сообщает, что камин можно двигать на три метра вглубь, на что Андрей потирает руки от удовольствия. Приходит Свен, и вдвоем они обхаживают гостиную, обговаривая предстоящие съемки в этой декорации. Андрей готов снимать гостиную прямо сейчас — так она ему по душе, но нужно возвращаться в кабинет Александера — закончить сцену с визитом Отто.

Андрей интересуется, где Свен научился так хорошо говорить по-итальянски. Свен отвечает, что, когда ему было двадцать два, он целый год проработал в Риме на студии Чинечитта — снимал короткометражные фильмы и влюблялся в итальянок — самый надежный способ овладения иностранными языками. Андрей понимающе кивает. Он с восхищением смотрит на Свена, снявшего сто картин! «Сто четыре, — скромно уточняет Свен. — Вообще-то после ста я перестал считать, а то подумают, что я в каменном веке родился».

Возвращаемся в первую студию — в кабинет Александера. Андрей по-прежнему недоволен мизансценой: «Знаешь, какая-то фигня! А все потому, что мы усложнили эту сцену». «Так упростите!» — предлагаю я. «Легко сказать, а как потом склеить, вот в чем проблема.

Можно перейти здесь на натурный план, но получится или нет...» Некоторое время он ходит молча, покусывая губы, думает, а потом решительно заявляет, что получится, и упрощает сцену. Отто скажет свою реплику по поводу штанов, повернется, заметит картину, встанет в хороший свет в углу и уйдет без всяких «зигзагов».

Сегодня был удачный день — сняли три куса большой, сложной сцены. Первую — пятью дублями, вторую — тремя и третью — десятью. «Уломал-таки тебя почтальон переспать с ведьмой!» — хлопает Андрей Эрланда по плечу. «А разве кто-то сомневался?» — подмигнул Эрланд.

Мы даже успели снять сцену № 230 — «Александр ищет ключи от машины». Репетировали сцену № 208 — «Пробуждение господина Александра» после «Петушиного сна».

О происхождении «Петушиного сна» стоит рассказать отдельно, так как ни в шведском, ни в русском сценарии его нет. Он приснился Андрею незадолго до съемок, наделав своим появлением много шума.

Часто в выходные Андрей звонил и говорил, что соскучился и ждет меня в гости. Поразительно, но, будучи крайне недоверчивым человеком, Андрей привязывался к людям. Правда, на съемках это весьма пространное явление, ведь в течение длительного периода съемочная группа если не заменяет тебе семью, то становится некой суррогатной семьей. К тому же Андрей страдал (именно страдал!) без русского языка. Когда он жил в России, все было по-другому: там, судя по его рассказам, он нередко замыкался, избегал чрезмерного общения.

В Швеции потребность изъясняться на родном языке приняла почти болезненный характер: ему необходим

был свой человек. Случалось, что в Стокгольм приезжали его коллеги из Москвы; с некоторыми он наотрез отказывался встречаться, другие сами чурались его. Были ситуации, когда меня просили ныне именитые в российском кинематографе люди, при любой возможности упоминающие в средствах массовой информации о своей дружбе с Тарковским, не сообщать Андрею о своем пребывании в Стокгольме. Доходило даже до того, что, завидев его, они поворачивали в другую сторону. Одни боялись, что Андрей попросит их что-нибудь передать домой — письмо, деньги или вещи для Андрюши, а их заметут на таможне; другие считали» что у них и без Тарковского проблем хватает; третьи верили в постановления партии и правительства, что Тарковский предал родину, и в прочую ерунду. Но не судите...

На Западе все сцены — от первой до последней — зафиксированы задолго до начала съемок, нарисован и проработан каждый кадр, чего, кстати, Тарковский терпеть не мог, хотя рисовал блестяще. Он считал, что кадр, подобно внезапно возникшей мысли, может измениться. Сколько зарисовок, набросков Андрея оказалось в корзине, а надо было мне их сохранить, но что-то не позволяло попросить... И была какая-то уверенность, что все еще впереди...

В воскресенье, 2 марта, Андрей позвонил и сказал, что завтра нам предстоит «баталия» с продюсерским отделом. Ему приснился странный сон, и он хочет его снять. Поэтому нам надо вооружиться и запастись терпением, дабы уговорить Анну-Лену и Катинку раскошелиться.

Во сне он увидел себя лежащим мертвым на диване. В комнату входили люди и вставали на колени. Он видел в зеркале свою мать, одетую в белое, как ангел.

Она говорила ему что-то важное, о чем-то предупреждала, но он не мог разобрать ее слов и очень из-за этого страдал. Потом ему приснилась какая-то «фрейдистская сцена» — голая девчонка, гонящаяся за петухами. Все это было «как в кино» — в рапиде. Еще он видел сидящую у его ног женщину. Сначала он подумал, что это его жена, но когда та обернулась, то он увидел лицо другой женщины. Что бы это все могло значить? Андрей звонил несколько раз с просьбой порыться в сонниках и «Снах и сновидениях» Фрейда. Недолго думая я сказала, что петух — это, скорее всего, его либидо, а вообще петух означает победу. «Над чем, над смертью? — усмехнулся он. — Или над голыми нимфетками?»

План действий был таков: часа через два, чтобы все «прилично» выглядело — не нестись же в четыре утра, как Некрасов с Григоровичем к Достоевскому после прочтения «Бедных людей» (такие поступки «приличны» только в России), — мне нужно позвонить Катанке и Анне-Лене и объяснить, что именно этого сна недостает картине! Главное, чтобы они поняли, что он от всей души просит их пойти ему навстречу... Поручение не из легких, но в кино, как на войне, приказы не обсуждаются. Дождавшись «приличного» времени, я позвонила Катинке.

После зловещей паузы последовал разрыв бомбы. «Он сошел с ума!» — возмущался в трубке голос директора картины. На меня посыпались обвинения, адресованные Андрею, но из-за «приличия» не высказанные ему в лицо, что он потерял всякое чувство меры, что он, наверное, забыл, что Швеция не Голливуд, что у них нет ни одной лишней копейки, а он задумал грандиозную сцену с массовой. Наконец, мне был отдан приказ незамедлительно отрезвить обезумевшего режиссера, вплоть до того, что запретить ему кошмарные сновиде-

ния! Это в России он мог неделями ждать пасмурной погоды или облака желаемой формы, а у них каждая минута стоит огромных денег.

Анна-Лена, человек менее взрывоопасный, обещала урезонить Андрея. Катанка же кричала в телефон, что этот безумный, неукротимый «маленький русский» опозорит и их, и себя, если они не уложатся в бюджет и картину придется закрывать. Все это, естественно, в рамках «приличия» мне следовало незамедлительно передать Андрею, но так, чтобы он понял, что это категорический, неоспоримый отказ!

В несколько смягченной форме я пересказала Андрею пожелания его коллег. Столь неожиданная, бурная реакция озадачила его, и он велел немедленно приехать к нему на «экстренное совещание». Принятое в штыки предложение еще сильнее подстегнуло его к решению во что бы то ни стало реализовать свой сон. Скажи Анна-Лена и Катанка: «Пожалуйста, Андрей, снимай что хочешь...» — возможно, тогда он и сам потерял бы интерес к этой сцене, во всяком случае, задумался бы. Раз никто не сопротивляется, значит, что-то не то. А здесь — борьба, а он привык побеждать! Вот и пегух по соннику пришелся кстати.

Приехав к нему, мы стали думать, как разрешить неразрешимую проблему. Он ходил по комнате и проигрывал вслух разные варианты: как и где снять свой сон с минимумом затрат. Он хотел быть подготовленным к завтрашней встрече. Вдруг Андрея осенило: а что, если попросить съемочную группу поучаствовать в массовке и не строить специальных декораций, а снять все в готовом интерьере. Надо создать иллюзию — обхитрить зрителя, что это другое, новое пространство. Что, если соединить кабинет Александра с коридором и снять сцену днем, вечером, ночью и утром?.. Компромиссное

решение — голь на выдумки хитра, но иначе сцена не могла бы быть снята. Важно, чтобы после «Петушиного сна» герой очутился в утренней, залитой светом комнате, когда весь пережитый ужас атомной катастрофы оказывался всего лишь ночным кошмаром.

«Вот задам я задачку Свену», — потирая руки, говорил Андрей. В его сознании все уже осуществилось. Впрочем, так оно и вышло. И хотя часть сцены была вырезана во время монтажа по причине «уж больно красиво!», сон его воплотился в явь.

Не обошлось, конечно, без длительных споров и взаимных обвинений, от чего у меня раскалывалась голова; я катастрофически не терплю конфликтных ситуаций, да и Андрей тоже. Уломать администрацию удалось на тех условиях, что сцена будет снята в существующих уже декорациях в течение одного дня, а статистами выступит съемочная группа, если она, конечно, согласится, в чем Андрей не сомневался.

«А ты будешь отражением в зеркале», — заключил он. Лестное предложение, но невозможно одновременно переводить и быть отражением в зеркале. «Сможешь, если постараться...» Протестовать было бессмысленно. После некоторого колебания группе ужасно понравилась идея на день превратиться в статистов.

День съемок «Петушиного сна» был незабываемым, каким-то наэлектризованным! Все находились в состоянии легкого опьянения, к тому же нам заплатили по девяносто крон, хотя мы готовы были работать бесплатно, как и предполагал Андрей.

• 8 июня, суббота

В первой половине дня мы встречались со Свенном, обсуждали предстоящую съемку сцены «Петушиный сон». Ее планировали на понедельник, но, вспомнив, что по-

недельник — день тяжелый, «кошмар Тарковского», как окрестили сон режиссера шведы, перенесли на вторник.

К понедельнику весь реквизит — петухи, клетки, на-сесты, статисты, двойники, велосипеды, траурные муж-ские костюмы, вечерние дамские туалеты, шляпы и шали — все должно быть готово!

Накануне Андрей был как на иголках, даже Свен заметил, что Андрей на взводе, однако в день съемок он был спокоен, как швед. Более того, он надеялся уло-житься до обеда, а после — снять еще одну сцену. Снять не сняли, но отрепетировали! Подобные «неправдопо-добные» достижения русского режиссера сбивали ру-ководство с толку, ведь оно готовилось к худшему и выделило, втайне от Андрея, дополнительный день для завершения сцены. Оно пристально вглядывалось в ре-жиссера, пытаясь понять, как ему удастся так работать, но загадка так и осталась неразгаданной. А режиссер тем временем беззаботно шутил, гладил обезумевших от киношников петухов, кукарекал с ними. «Нет, тут что-то неладное!» — выразительно говорил их молчаливо-негодующий административный взгляд. Но факты — уп-рямая вещь: сказка стала былью.

• 9 июня, воскресенье

Вечером Андрей позвонил и каким-то взволнованным, подавленным голосом попросил приехать как можно скорее. Как только он открыл мне дверь, я заметила, что он нетрезв. Андрей рассказал, что получил весточку из Москвы с тревожными известиями об Андрюше: что мальчик замкнут, плохо учится и очень страдает, в шко-ле его сторонятся как сына невозвращенца, и даже быв-шие коллеги Андрея не очень-то жалуют его сына. Все это приводило Андрея в негодование. Он показал мне фотографии Андрюши и своей племянницы, красавицы

Кати, — младшей дочери сестры Марины. Такие похожие и совсем разные детские лица: у мальчика грустный, потерянный взгляд, обращенный внутрь, а девочка искрилась задором, неумемной энергией. Словно читая мои мысли, Андрей сказал, что девочка — красотка, но мама была еще лучше: «Ты даже представить себе не можешь...» Что-то между братом и сестрой не ладилось, и это мучило его. От расспросов он уклонялся...

Но почти в каждой картине он объяснялся в любви к родителям и сестре. Нельзя не заметить поразительное внешнее сходство Марины с Хари из «Соляриса».

Встретив Наталью Бондарчук в Пушкинском доме в Лондоне на презентации ее фильма «Пушкин. Последняя дуэль», я спросила, почему Тарковский изменил имя героини, ведь у Лема ее зовут Рея. Увы, на этот вопрос она не могла ответить, зато подтвердила, что Андрей на экране хотел видеть образ своей сестры.

В «Ностальгии» жена героя также очень похожа на Марину. В «Жертвоприношении» Александер рассказывает Марии о сестре, отрезавшей «потрясающей красоты волосы», и как отец, увидев ее, заплакал. Реальные события жизни воплощались в его творчестве, и память о них жила с ним непрестанно.

Желая стряхнуть с себя грустные мысли, Андрей предложил пойти в ресторан, хотя у Берит был готов ужин. Традиционный шведский ресторан на Стуреплан находился недалеко от его дома. Желая проветриться, мы пошли пешком. Видно было, как он изо всех сил пытался защититься от гнетущего чувства беспомощности громким смехом, шутками; потом он вдруг замолчал, будто куда-то исчезал...

В ресторане он первым делом заказал шампанское «*Veuve Clicquot*» — свою любимую «Вдову Клико». Алкоголь в Швеции, а тем более лучшее французское шам-

панское в ресторане, стоил безумных денег, но целый вечер Андрей заказывал шампанское, дорогие красные вина и самые изысканные блюда — назло своему подавленному настроению.

Я плохо переносила спиртное и поначалу отказывалась. Но, как некогда в самолете («Если не выпьешь со мной шампанского, мы разобьемся...»), Андрей сказал, что, если я с ним сейчас не выпью, у него все будет плохо, а у него и так — хуже некуда...

На накрахмаленной белоснежной скатерти в старинных серебряных подсвечниках стояли две свечи; Андрей поднес мою руку совсем близко к пламени, так, что пальцы казались просвечивающимися до фаланг, будто одетыми в красно-оранжевую прозрачную перчатку, и загадочно произнес: «Немного красного вина, / Немного солнечного мая — / И тоненький бисквит ломая, / Тончайших пальцев белизна». Усмехнувшись, он сопроводил четверостишие Мандельштама смачным непечатным словом: «Не... это не переведешь...»

Из чувства противоречия и солидарности с Берит я сказала, что смысл всегда можно донести. «Да нельзя! — раздражался Андрей. — Нельзя! Это же музыка... состояние... Как ты не понимаешь...» Прекрасно понимая, о чем он говорит, я все же спорила, что, во-первых, музыка универсальна, да и что бы мы вообще делали без переводов мировой поэзии. Наш спор я вкратце перевела Берит. Досадно, но, когда мы были вместе, Андрей говорил только по-русски, не думая о том, что, исключая Берит из разговора, он обижает ее.

Рассматривая мои пальцы, он сказал: «Тебе бы нужно колечко с маленьким бриллиантом... Как бы он сейчас играл...» Я никогда не любила украшения, они меня как-то отягощают. «Ты ничего не понимаешь! — возразил Андрей. — Вот я тебе когда-нибудь подарю...»

Я все порываюсь подарить себе маленький «играющий» бриллиант в память о том вечере, да все руки не доходят.

Андрей и Берит пили красное вино, ели мясо с кровью, а у меня от нескольких глотков шампанского и какого-то мудреного вегетарианского блюда закружилась голова. Андрей заговорил о «Святом Антонии» — своем заветном замысле. Это будет фильм о конфликте между духовностью и грехом, высшими помыслами человека и низменными страстями. Он уже придумал сцену — кульминацию картины — объяснение в любви монаха и женщины: они будут находиться по обе стороны плавно текущей реки. Вода — их единственный физический контакт. Монах будет омыwać в воде израненные от ходьбы ноги, а она, словно «крылья», свои нежные белые руки. Она будет гладить волны, набирать в пригоршню воду, погружать в нее лицо и целовать — свою недосыгаемую любовь. Андрей неоднократно говорил, что признает только неразделенную любовь, для него это высшее проявление любви.

В английском издании дневников Тарковского в записи от 28 февраля 1982 года (в русском издании 2008 года — от 2 марта 1982 года) можно увидеть цитату из «Отечника»: «...Если приходила в скит женщина для беседы с монахом или монаху случалась нужда поговорить с женщиной, то они садились вдали друг от друга, на противоположных берегах речки, и таким образом беседовали между собой». Андрей опоэтизировал описание свидания монаха и женщины из «Отечника».

Эта история напомнила мне буддийскую легенду о прекрасной Пракрити, изнывающей от пламенной любви к монаху-аскету Ананде. Принадлежащая к высшей

касте браминов Пракрити за своенравие и отвержение любви царя была осуждена стать «неприкасаемой» и познать страдания и пытку неразделенной любви. Ради того чтобы быть рядом с Анандой, она пожертвовала своей любовью, принесла обет целомудрия и стала членом монашеской общины. Искупление через отречение, когда отречение становится не гибелью, а началом новой просветленной жизни, избавлением от страданий, от желаний плоти.

Эта легенда понравилась Андрею. «Бесполезных жертв нет, — сказал он. — Ни один человек, жертвующий собой, не умирает напрасно. Одна жертва может горы свернуть!»

Как воодушевленно-осязуемо передавал Андрей свое видение мира. Из него лился поток энергии — безудержный творческий порыв, оголенный нерв таланта! Он говорил, что внешне в фильме ничего не будет происходить, все будет скрыто, потаенно, «как под водой», но с убийственным внутренним накалом, которого актеры могут не выдержать, даже умереть. Трудно передать, а тем более перевести испытанные мною чувства; я слушала, как замороженная, с открытым ртом, сердцем и душой.

За рассказами о будущей картине я не заметила, как осушила несколько бокалов шампанского. Когда мы вспомнили, что завтра рано на работу, было уже далеко за полночь.

Утром я обнаружила, что где-то потеряла свой черный замшевый башмак. К счастью, выйдя на улицу, нашла его прямо на тротуаре, у подъезда. Крепко сжимая обеими руками виски — после вчерашнего у Андрея тоже трещала голова, — он от души хохотал в нашей третьей ложе: «Ну, ты и наклюкалась! Золушка!»

• *10 июня, понедельник*

Сцены № 208—212 — «Пробуждение Александра после "Петушиного сна". Начало эпизода "Утро"».

Александр проснулся и, словно ужаленный, вскочил: «настоящая лампа под зеленым шелковым абажуром горела». Он бросился к телефону, снял трубку и услышал гудок. Накануне, в момент объявления войны, электричество исчезло, телефонная связь прервалось. Он набрал номер издательства и услышал знакомый голос Мартина, поздравляющий его с днем рождения. У него кружилась голова. Он достал из шкафа черное кимоно, надел его и выглянул в коридор. Там никого не было.

В течение дня я несколько раз бегала к Керстин за таблетками от головной боли для нас обоих и крепким черным чаем с сахаром. Крайне редко можно было увидеть Андрея отдыхающим в своем режиссерском складном кресле, он постоянно находился в движении, что-то бесконечно поправлял, мастерил, объяснял. Но сегодня Андрей усаживался то в свое кресло, то прямо на пол, то устраивался на диване, заложив руки за голову, и отдыхал. Я примостилась рядом на валике, и мы горестно делились своими болезненными ощущениями. Никто и предположить не мог об истинной причине нашего недомогания. «Вот надрались... — морщась от боли, жаловался Андрей и тут же победоносно улыбался: — А я тебя все-таки упоил!..» У Эрланда наше синхронное недомогание вызывало подозрение: «Что-то вы тут разлеглись на моем диване? Чем это вы вчера занимались?»

Снимаем в кабинете Александра. Эрланд вносит в комнату пишущую машинку, усаживается на пол и стучит по клавишам, при этом Андрей непременно хочет видеть его отражение в зеркальной дверце шкафа. Ан-

дрей сам поливает из лейки бумагу, кладет яйцо, яблоко, сухую веточку можжевельника. Потом садится на диван, застеленный белой простыней, в белой рубашке, бледный, несчастный, и подает команду: «Двигайся вправо... теперь влево... чуть-чуть левей... чуть-чуть правей... тихо... пиано, пиано... анкора, анкора... еще, еще...»

Эрланд маленькими шажками, «как гейша», передвигается в заданных направлениях. После телефонного разговора с Мартином ему нужно подойти к шкафу, смахнуть с лица слезы, но так, «чтобы никто не догадался, что он плачет», снять с вешалки кимоно и надеть его. Андрей напоминает, чтобы он не забыл удариться коленом о письменный стол — той ногой, на которую он падает с велосипеда по дороге к Марии.

Эрланд пристает к режиссеру: почему кимоно, ведь в сценарии написано халат. Андрей пожимает плечами: «Это дань Куросаве». В шкафу сидит Керстин и медленно — «пиано-пиано» — открывает зеркальную дверцу. Выглядывая из шкафа, Керстин переговаривается с Эрландом, поминутно вздыхая, — так шведы выражают свое согласие с собеседником. Андрей говорит, что, когда впервые услышал эти вздохи, испугался: он думал, человеку плохо, он задыхается. Андрей превосходно копирует шведские вздохи. Керстин смеется. Она одета полетному — во все белое, пушистые волосы подобраны вверх. Андрей оценивающе смотрит на нее: «Bella! Ты в шкафу даже лучше выглядишь, чем без шкафа... Как будто в рамке... Женщина в шкафу — в этом что-то есть... Свой следующий фильм я назову "Женщина в шкафу". Красиво!» Эрланд тут же лезет к ней в шкаф и, хулигански подмигивая, закрывает за собой дверцу: «И это будет конец картины! Happy end!»

Но не тут-то было, Андрей предлагает новый кадр: Александр опускается на пол и ползет к шкафу, а Свен

тем временем делает «микроскопический зум — наезд». Эрланд вздыхает — ревнивый режиссер не дает ему посидеть с красивой женщиной в шкафу... Весь фильм он ползает, как таракан! А в чем, кстати, ему ползти — в женской шали, как подкаблучному мужу, или в куртке? Андрей пропускает шпильку мимо ушей. «А крупный план будет?» — не унимается Эрланд. Андрей разводит руками — увы, здесь нужна атмосфера. Эрланд возводит глаза к небу и, кряхтя, ползет на четвереньках: «Вот так всегда — Тарковскому нужна атмосфера, а мне отдувайся...»

«У меня есть одна идея!» — таинственно произносит Андрей и тут же поспешно удаляется из павильона, оставляя всех в полном недоумении.

Пока нет режиссера, Свен спрашивает Арне Карлссона, когда можно посмотреть отснятый им материал: «Ты годами ходишь, снимаешь, а я ничего не видел...»

Когда Свен был уже неизлечимо болен афазией и почти полностью утратил способность речевого общения, я привезла ему в больницу фильм Арне Карлссона. Почему-то в палате Свена не работало видео, и я упросила медсестер устроить просмотр в зале. Свен смеялся и плакал, когда на экране появлялись знакомые лица; он пытался произнести их имена, но у него не всегда это получалось. Особенно при виде Эрланда он взволнованно дергал меня за руку: «Han... han... han...» — то есть «он... он... он...» — его верный друг. А когда камера останавливалась на Андрее, он вздыхал и качал головой. Увидев меня, он погладил меня по плечу: «Du... du... du...» — что означало «Ты... ты...» Когда же на экране появлялся он сам, с улыбкой и каким-то застенчивым ликованием он вскрикивал: «Ой-ой-ой!...» Мы сидели до позднего вечера, прокручивая по его желанию кассету несколько раз под-

ряд, пока нам не сказали, что пациенту пора спать. «Так... так... так...» — благодарил Свен по-шведски и на прощание крепко-крепко обнял меня. Спасибо Арне Карлссону за доставленные минуты радости. В его фильмах все мы навсегда останемся молодыми, бодрыми и здоровыми. :

• *11 июня, вторник*

Помимо «Петушиного сна», у нас сцены № 144— 146 — «Аделаида дает лекарство». За этой сценой следует эпизод «Ведьма».

Аделаида успокаивает мужа, просит Юлию принести воды и дает ему двадцать капель. Александер мечется в бреду по мокрой подушке, из закрытых глаз его текут слезы. Аделаида прижимает к его губам рюмку с мутной жидкостью с просьбой выпить лекарство. «Сейчас все пройдет... Просто плохой сон... Сейчас пройдет... Ну, вот и все...»

В фильме Андрей оставил лишь последнюю реплику Аделаиды — никакого упоминания о Юлии и двадцати каплях нет.

В шведском сценарии сцена «Аделаида дает лекарство» — продолжение «Апрельского сна». Ей предшествует небольшое дополнение-описание, сделанное режиссером и названное «Комната Аделаиды», в котором Аделаида наклоняется над кроватью, берет темный плед и расправляет его. Затем она выходит из кадра — камера отъезжает назад, и мы видим комнату: стена с двумя окнами и двуспальная кровать между ними. Несмотря на то что это их общая спальня, в комнате присутствует дух одной Аделаиды.

В фильме этого куса нет. Нет и еще одного дополнения, следующего за сценой «Аделаида дает лекарство»,

когда Отто подъезжает к дому на велосипеде. На переднем плане — лужа на коротко постриженной траве. Юлия что-то делает на террасе. Снимать, будто это принадлежит сну Александера.

В итоге Тарковский снимет сцену «Петушиного сна» одним планом, в которую войдут несколько видоизмененные элементы всех вышеуказанных коротких кусков.

В первом ателье полным ходом идет работа — перемещают потолки, раздвигают стены, кабинет Александера соединяют с коридором, устанавливают осветительные приборы, ставят рельсы, развешивают черную ткань, на нее вешают белые, для контраста, кружевные занавески — имитация окна.

Андрей бегаёт от одних к другим: у всех неотложные вопросы, ещё бы — незапланированная сцена! Во время подготовительного периода мы месяцами обдумывали, обсуждали каждый кадр, а здесь — приснился режиссеру сон, и реализуйте его, как знаете! Шведы обладают завидным самообладанием (викинги!) и контролем над своими стихийными чувствами (покорители моря!). Несмотря на внутреннее напряжение, на площадке царят порядок и тишина. Все уже привыкли, что Андрей «везде сует свой нос — лезет в чужую работу», как это называлось, хотя вначале болезненно воспринимали его «надзор». Но в целом они понимали, что это его стиль работы, в кадре у него нет ничего случайного, каждая деталь имеет особый смысл. Они раскусили и его трехфазовое видение композиции, мизансцены, света и действия.

Андрей избегал склеек, заменяя их плавным движением камеры, когда актеры из общего плана попадали на средний, а затем незаметно оказывались на крупном. То же самое касалось натуральных декораций: они тоже

включали в себя три стадии. Все должно двигаться, изменяться — это и есть течение жизни.

Сегодня на площадке много незнакомых лиц — здесь и студенты, и преподаватели, и начинающие режиссеры, продюсеры и многие другие. Пришли собственными глазами увидеть сцену, снимаемую одним планом в разных световых режимах. Андрей и в самом деле задал Свену нелегкую задачу: сцена снята в чрезвычайно интересной трехчастной световой «сонатной» форме. Стриндберг называл свои камерные пьесы «последними сонатами». Так, например, для создания «Сонаты призраков» он использовал бетховенскую Вторую ре-минорную фортепьянную сонату, опус 31, в трех частях («The Tempest»). Когда я впервые увидела на экране «Петушиный сон», мне невольно пришло в голову сравнение — «световая соната Тарковского и Нюквиста».

Она начиналась в дневном освещении, затем переходила в ночное и возвращалась к утреннему, с яркими солнечными лучами. (Целиком этот эпизод можно увидеть в документальном фильме «Режиссер Андрей Тарковский» Михала Лещиловского.)

Когда сон Тарковского увидел немецкий кинорежиссер Эббо Демант — автор документального фильма «В поисках утраченного времени», он воскликнул, что это самая уникальная фатальная сцена во всем фильме. «Здесь же он предсказал свою собственную судьбу!»

После технического осмотра декорации спешим к актерам. Кажется, в этот день Андрей не ходил, он как-то внезапно появлялся повсюду, как рассыпанная ртуть. Сьюзан в гримерной возится с париком. Арне снимает процесс перевоплощения актеров. Меня впервые осеняет, что в этом парике Сьюзан похожа на жену Тар-

ковского. Властное лицо истеричной женщины, а ведь в жизни Сьюзан совсем другая— открытая, умная, тонкая, с чувством собственного достоинства. В гримерную входит Эрланд и сразу вносит с собой веселье и шутки: «Куда мне лучше встать?» Андрей смеется: «Да ты везде неотразим! Садись, брейся скорей!» — поторапливает он его. Эрланд бормочет, что, пока Тарковский будет создавать на площадке свою уникальную атмосферу, у него борода отрастет, а уж щетиной он точно покроется. Валери поет Эрланду: «I can give you anything but love, baby...» — при этом она выпячивает губки, впиваясь в него глазами хищной пантеры, и посылает воздушный поцелуй. «Весело тут у вас», — с завистью говорит Андрей и выпивает с ними чашку чая с печеньем. Ему приносят «Русскую мысль», он листает газету, но читать некогда. Актеры и статисты переодеваются. Костюмерам он говорит, чтобы меня быстренько нарядили в белое платье, белую шаль и белую шляпу — я тот самый ангел, отражающийся в зеркале. К этой сцене Андрей собирался снять наши с Берит портреты в старинных платьях и шляпах, будто мы бабушки или прабабушки героя, чтобы они стояли на письменном столе Александра в потемневших серебряных рамках. «Это будет мой вам подарок...» Представив себе реакцию его жены, я отказалась, хотя не назвала причину. «Да, ты права... — рассеянно сказал Андрей, будто услышав мои сомнения. — К тому же на столе у Александра не было никаких фотографий...»

В гримерную вбежал кто-то из ассистентов, восторженно выкрикивая: «Петухов привезли! Петухов привезли!» Мгновенно все сорвались со своих мест— незагримированные, недобритые — и побежали глядеть на четырех испуганных петухов. Андрей уверял нас, что мо-

жет загипнотизировать их, для этого нужно провести прямую линию на земле, и они оцепенеют. «Хотите, сделаю?» — с любопытством заглядывал он в глаза окружающим. «Ни в коем случае!» Рисковать никто не хочет, а у Андрея так и чешутся руки: вот-вот он выпустит петухов из клетки и начнет демонстрировать свои гипнотизерские способности.

Немного освоившись, петухи стали орать, топорщить перья, размахивать крыльями, одним словом, петушиться! Всякий раз, проходя мимо клеток, Андрей на секунду останавливался, любуясь ими: «Петушки, петушки, золотые гребешки...»

В этой сцене принимали участие все актеры, кроме Марии, и вся съемочная группа, за исключением операторской команды — наш неприкосновенный запас. Мизансцена выстраивалась на ходу, хотя, несомненно, общие очертания были известны: на переднем плане — на диване, застеленном белой простыней, — в бреду лежал Александер; его успокаивала Аделаида и поила из ложки микстурой. Как только их лица выходили из кадра, Аделаида со всей мочи должна была бежать вглубь комнаты — к лежащему на диване дублеру Эрланда, брату Керстин Эрикسدоттер Яну, и также безмятежно поить его лекарством.

Затем в комнату по команде Андрея входили люди, статисты, и становились, опять же по команде, на колени. Камера продолжала двигаться и встречала на своем пути женщин в старинных нарядах, сидевших небольшой группой на стульях. Отъезжая от них, видела отражение ангела в зеркале — мать Андрея. После этого в кадр въезжал на велосипеде почтальон Отто, вслед за ним появлялась обнаженная Марта — падчерица Александера; сверху на нее летели петухи, и она гнала их по коридору, после чего камера возвращалась обратно —

в залитую утренним светом комнату пробудившегося Александра.

В течение этого длинного вояжа свет менялся прямо в кадре, а ставить свет — дело непростое, порой на это уходят часы. Здесь же не было лишней минуты, так как камера все время двигалась. Свен Нюквист — непревзойденный мастер света — блестяще справился с задачей режиссера, но на лице его, всегда добродушном и спокойном, можно было прочесть колоссальное напряжение.

Наши представители сильного пола из привычных маек и шорт облачились в черные выглаженные костюмы, галстуки и начищенные туфли. Андрей считает по-английски до трех, после чего они одновременно должны встать на колени. Стоящими остаются прислуга Юлия, Малыш и Виктор. Идут репетиция за репетицией — как в балете, каждое движение соотносится с музыкой, так и здесь каждый шаг, каждый жест актеров должен совпадать с движением камеры. Неточно выполненный поворот головы — и тебя нет в кадре!

Появляются наши прекрасные наряженные дамы — гости сновидений Тарковского. Это Керстин Эрикссоттер, Софи Лундберг — дочь Катанки Фараго, любимица режиссера Кики Иландер, Анн фон Сюдюв и Сиси Иверсен — ассистент Анны Асп. Андрей восторженно оглядывает их, усаживает, с кого-то снимает шляпу, на кого-то набрасывает шаль, у кого-то осторожно высвобождает несколько прядей, кому-то прикрепляет к волосам цветы. (У меня часто спрашивают, как относился Тарковский к женщинам. Он их боготворил! «И так как с малых детских лет / Я ранен женской долей, / И след поэта — только след / Ее путей, не боле...» Лучшего ответа, чем пастернаковский, дать невозможно.) На Андрея безмолвно косятся гримеры и костюмеры. Бед-

ный Шель Густавссон, целую ночь просидевший с париком Аделаиды, с ужасом наблюдает, как Андрей треплет его творение! Но Аделаида в этом кадре должна быть всклоченной! У Шеля была привычка: во время каждой ответственной сцены стоять в первой позиции, причем носки его ног разворачивались, как веер, и едва не соединялись сзади.

В последней фазе сна Андрей хотел увидеть солнце. «Я понимаю, что усложняю тебе жизнь, — оправдывался он перед Свенном. — Но это важно!»

Свет и вера — вот «грустная мажорная тональность» всех эпилогов фильмов Тарковского.

До обеда не сняли ни одного дубля. Долго уговаривали Филиппу пробежать по коридору голой. Она вдруг заявила, что у нее «птицефобия», а петухи летели с потолка прямо на нее! Андрей поручает Керстин немедленно вылечить девочку от всяких фобий, и она этого добивается. Филиппа визжит, но делает все, что от нее требуется. С площадки удаляются посторонние, оставшиеся же мужчины обещают смотреть в сторону, но оторваться от красивой обнаженной фигурки Филиппы невозможно. Андрей говорит, что она какая-то фарфоровая, светящаяся. «Филиппа, браво!» — кричит ей Андрей.

После обеда он снова рассаживает и пересаживает дам, но почему-то никак не может их скомпоновать. Ему не нравится, что, как только одна из них входит в кадр, другая выходит; он хочет увидеть их вместе — «группкой». Он просит Сиси медленно пройти от своего кресла до зеркала, но это не помогает. «Некрасиво!» — вздыхает он и снова меняет мизансцену. Сиси — высокая, статная девушка. Она предлагает найти кого-то более красивого вместо себя. Андрей объясняет, что дело тут

не в красоте, а в мизансцене, в отсутствии композиции. «Вот всегда так, когда одни донны, донны, донны...» — ворчит он. Керстин советует посадить с ними мужчин. «Не знаю, не знаю... Что-то не то, не могу понять... Все почему-то разваливается... чего-то не хватает...» Он просит принести подушки и усадить на них женщин.

Мне ставят на полу метку, с которой я не должна сходить, а в то же время мне нужно все время бегать с Андреем и переводить. Наконец команда снимать: летят петухи, визжит Филиппа, за петухами бегут ассистенты, ловят и сажают в специальную коробку. От ужаса петухи обгадили весь коридор. У них шикарные алые гребни — с пятью пиками, а когти острые, как кинжалы. Они страшно любопытны, каждый раз разбегаются по павильону. Я закрываю рот от неудержимого смеха, Андрей показывает мне кулак — я должна быть серьезной. Он хочет, чтобы я что-то делала с волосами. Но что? Я же не актриса. «Принесите ей расческу!» — кричит он ассистентам. Я расчесываюсь, делаю шаг вправо, шаг влево, пока Андрей не закрепит точного места: «Все, не двигайся!» Сниматься — дело нелегкое, и боишься, что все испортишь, ответственность колоссальная. Нет, актерствовать — не мое! Хотя мне еще пришлось сняться у Дерека Джармана в фильме «Витгенштейн», где я играла профессора математической логики Софью Яновскую и рекомендовала всемирно известному философу прочитать Гегеля! Абсурд!

Мы сняли восемь дублей, на проявку Андрей выбрал три. После успешно завершившегося рабочего дня и после осмотра второго павильона, в котором готовился интерьер гостиной, мы всей группой отправились на пленэр, на лужайку возле студии. На заработанные девяносто крон — законный гонорар статистов — мы купили еды, вина, расстелили пледы прямо на траве и

предались заслуженному отдыху по полной программе. Какое теплое чувство испытывали все собравшиеся по отношению друг к другу! День был трудный, напряженный, столько непредвиденных обстоятельств могло возникнуть — и возникло, как, например, фобия Филиппы," но мы преодолели все трудности и теперь с наслаждением пересказывали друг другу самые интересные моменты дня. Смеху и шуткам не было конца! Но самой счастливой казалась Филиппа — она победила свой страх, мучающий ее много лет, и сам Тарковский при всех сказал ей: «Филиппа, браво!»

• *12 июня, среда*

На всякий пожарный случай этот день был оставлен на завершение «Петушиного сна». Но со «сном» покончено. Сегодня начинался новый этап работы — во втором павильоне, в гостиной, с участием всех актеров, кроме мальчика.

Начало эпизода «Война». Сцены № 50—66 — «Книга с иконами. Диалог о театре».

Александр сидел в кресле, у окна гостиной, и перелистывал толстую монографию, посвященную древнерусской иконе, — подарок Виктора. Шелестя страницами, Александр восхищался аристократизмом икон, их духовностью, мудростью и вместе с тем каким-то детским простодушием, сравнивая их с молитвой. Доктор жаловался на трудный день, вышедший из-под контроля. Александр благодарил за замечательную книгу и за вино, которое они будут пить за ужином. А главное, за то, что он приехал. «У тебя нет такого ощущения, что жизнь не удалась?» — неожиданно спросил Доктор. Александр, подумав, ответил, что раньше было именно так, но после того, как родился Малыш, все изменилось. «Я к нему очень привязан. Боюсь, даже слишком. В этом

есть что-то обидное даже. Готовил себя к жизни более... высокой, скажем... Изучал философию, историю религий, эстетику. А кончил тем, что надел на себя кандалы — совершенно добровольно, впрочем, — и счастлив тем самым». В гостиную вошла Марта — дочь госпожи Аделаиды от первого брака, — и Александр замолчал. Он показывает присланные телеграммы друзей по театру, подписавшихся — «идиотовцы» и «ричардовцы». Они вместе играли Достоевского и Шекспира. Марта говорит, что помнит эти спектакли. Ей не верят. «Нет, правда!» — настаивала Марта. Щеки ее горели, и от этого она казалась очень красивой. Вошла Аделаида и остановилась в дверях. «Ей очень шли сумерки, царившие в комнате». Марта рассказывает, как во время спектакля Александр уронил вазу вместе с подставкой, после этого у него все время лились слезы. Она помнит вазу — синюю с рисунком и белыми хризантемами на ней!

Александр оправдывается, что слезы — это уже не от гениальности, ему в глаз что-то попало. «Боль была адская! Еле до занавеса дотянул».

Аделаида заступает за дочь и говорит, что Александр был потрясающим князем Мышкиным, за что и был ею приближен. А он взял и бросил все! Театр, все! Александр спрашивает: что все? «Ну, театр... Все!» «Успех!» — едко добавил господин Александр. Он говорит, что театр — это еще далеко не «все», а потом он просто не смог, ему вдруг стало стыдно притворяться, быть кем-то другим, изображать чужие чувства, а главное, стало стыдно быть искренним на сцене.

В комнатах сгустились сумерки. Марта включила лампу, стоящую на серванте. Аделаида испуганно вскрикнула и попросила погасить свет.

Виктор спрашивает: неужели для того, чтобы быть актером, нельзя иметь свое «я»? Быть личностью? «Не

совсем... Я хочу сказать, что "я" актера растворяется в его персонажах. А мне не хотелось, наверное... растворяться. Во всем этом было что-то... греховное, по моему. В этом растворении. Что-то женственное, безвольное!» — отвечает Александр. В своей актерской карьере он находил что-то подозрительное, ужасно глупое, хотя считалось, что он был не самым плохим актером. Его уверяют, что он был замечательным, великим актером. Александр вспоминает слова Томаса Манна: «Странные люди эти актеры. Да и люди ли они?» Аделаида напоминает, что он уже тысячу раз цитировал это.

После того как Александр нечаянно, «словно защищаясь», ударил по лицу Малыша, он падает в обморок и видит сон — безлюдную улицу со следами разорения. «Апокалиптический сон». Его обморок сопровождается пастушьими выкриками.

Монтажная склейка: крупный план книги с иконами — начало сцены. Слышится шелест переворачиваемых страниц. К первой реплике Александра, после слов: «Как молитва...» — Тарковский добавил две фразы: «И все это утеряно... Мы и молиться-то не умеем...» Реплика произносится в полной тишине.

Монтажная склейка: общий план — Виктор стоит спиной у окна и говорит, что у него был трудный день, вышедший из-под контроля... Александр подходит к окну и, не придавая значения его словам, благодарит за книгу и вино, которое они разопьют за ужином, и за то, что он приехал.

За кадром бьют часы. Реплика Виктора: «У тебя нет такого ощущения, что жизнь не удалась?» Часы, свидетельствующие о быстротечности жизни... Здесь бы и выслушать Александру о наболевших проблемах друга... Ан нет! Он углубляется в свое, рассказывает о чрез-

мерной привязанности к сыну, о том, что готовил себя к чему-то высшему, а кончил тем, что «добровольно» надел на себя кандалы «и счастлив тем самым». Ошеломляющее признание!

В кадр входит Марта и обрывает монолог на словах: «Вот сегодня, например...»

Она стоит между двумя сидящими, мужчинами — помрачневшим при ее появлении отчимом и другом семьи, в которого она тайно влюблена, — затем идет к окну.

Новая реплика Виктора: «Что же случилось сегодня?»

Марта ставит ему на колено грушу. Александр рассказывает о телеграмме от «идиотистов» и «ричардистов». Марта выходит вперед, берет стул и садится спиной к зрителю — образуется первый любовный треугольник.

За кадром слышится голос Аделаиды: «Кстати, Александр был потрясающим князем Мышкиным!» Мужчины встают.

Монтажная склейка — на общем плане появляется Аделаида с огромным букетом белых полевых цветов. Убирается ее первая реплика, что, конечно, Марта все помнит. Аделаида не идет прямо, а обходит с букетом вокруг стола, как бы ища глазами, куда поставить цветы. (Режиссеру важно показать элегантную обстановку гостиной.) Не увидев ничего подходящего, Аделаида вручает цветы сидящей у пианино дочери.

Камера, налюбовавшись гостиной, следует за ней влево, где встречает сначала Александра, затем Виктора. Образуется еще один любовный треугольник.

Аделаида высказывает мужу свои претензии: он «бросил все» — театр, успех, только потому, что ей все это нравилось. Убираются кусок, где Аделаида просит Марту выключить лампу, и длинный кусок текста, где

Александр признается, что не очень приятно, когда тебе отдают предпочтение потому только, что ты знаменитый актер, знаменитый доктор или художник. Все его убеждают, что он был «замечательным», «великим» актером.

Убрана цитата Томаса Манна об актерах: «Странные люди эти актеры. Да и люди ли они?» Нет размышлений доктора о том, что странно, когда человек добровольно превращается в произведение искусства.

Появляется новая реплика Марты за кадром: «Вечно ты перечишь!» В английском переводе эта фраза звучит так: «Always the last word!» — «Всегда последнее слово за ней!»

Монтажная склейка — крупный план Юлии с новой репликой: «Она его замучит!» Зловеще и пророчески звучит английский перевод: «She'll be his death!» — «Она его погубит!» Юлия уходит, в дверном проеме появляется Мария.

Новая реплика Виктора за кадром: «Пожалуйста, не сегодня... В конце концов, сегодня у Александра день рождения!» Очевидно, он был свидетелем регулярных словесных баталий. (В «Солярисе» Снаут призывает также не ссориться в день его рождения.) Мария останавливается, в это время громко хлопает дверная створка.

Монтажная склейка: предыдущая сцена у пианино. Виновник торжества благодарит Виктора за поддержку: «Спасибо, Виктор, защитил!» Аделаида встает и идет вперед со словами упрека, что Александр увлек ее, овладел и бросил. Ради Сьюзан Тарковский добавил маленький штрих: «Выманил из Лондона...» Дальше она говорит, что ей нравилось быть женой знаменитого актера, ничего ужасного она в этом не видела. Она всматривается вдаль и спрашивает: «Позвольте, кто же это?» Затем выходит из кадра, оставляя мужчин одних. Виктор сообщает другу, что уезжает.

На этой реплике монтажная склейка — Марта сидит у окна и листает книгу с иконами. Она слышит их разговор. Утром, за завтраком, она сообщит матери, что «их» Виктор уезжает в Австралию. Голос Александра за кадром, он спрашивает, что произошло, и просит потом все ему рассказать. Марта встает, смотрит в окно. Открывается со скрипом створка буфета. «Почтальон Отто надвигается! — сообщает она. — Везет что-то».

Новая реплика Аделаиды за кадром. Она кричит Юлии, что ее поклонник почтальон здесь. За ней ведь всегда «последнее слово».

В книге «Запечатленное время» Тарковский дает характеристику Аделаиде. Он пишет, что ее неукротимая разрушительная сила подобна ядерному взрыву, что она — одна из причин трагедии Александра... Собственно Тарковский поставил все точки над «i».

Вышеприведенные изменения и дополнения несут колоссальную смысловую нагрузку. Многие становятся понятным, углубляются взаимоотношения персонажей фильма, проливается свет на «подводные течения».

Хотя сам Тарковский не раз подчеркивал, что произведение искусства есть тайна и расчленять его, рассматривать под микроскопом — занятие неблагоприятное: нельзя понять, что такое время, разобрав часы на колесики и винтики.

В гостиной создается «атмосфера», «ambiance» — как с французским прононсом говорит Свен. Прилагаются на карнизах кружевные занавески, развешиваются картины, поднимают люстру, стол застилают светлой шалью с длинными кистями, на подоконниках появляются прозрачные вазы с полевыми и сухими цве-

тами, чаши с голубым рисунком с фруктами, за окнами устанавливают громадный фон сосновой рощи.

Андрею для сцены в гостиной нужен «грустный свет». Одновременно там готовятся два кадра — с иконой и Доктором.

Андрею не нравится рельеф на стене над диваном. «Это слишком! Это не из нашего фильма», — хмурится он. Он просит найти какую-нибудь картину под стеклом — «это дает жизнь», только обязательно живопись. Приносят картину — что-то вроде «Девятого вала» Айвазовского с тонущей лодкой. «Нет, нет, не то... это как будто атомная бомба свалилась... — машет руками Андрей и вскакивает с кресла. — Разве вы не видите, что картина спорит с диваном — это из другого фильма... какая-то декадентская штучка...» Наконец приносят то, что надо.

Наш сценограф Анна Асп волнуется — у нас совсем нет времени, а в предстоящих сценах так много диалогов. На Готланд мы возвращаемся 1 июля, а тут еще надвигается любимый шведский праздник — «Midsommar» — день летнего солнцестояния, до него остается семь дней!

«Как же мы успеем до первого июля?» — смотрит на окружающих Андрей и переспрашивает, сколько у нас в этом павильоне съемочных дней. Ему отвечают, что семь, включая сегодняшний. «Да, маловато что-то...» Вдруг он вспоминает, что в этом интерьере ему нужна лошадь. «Какая еще лошадь?!» — ужасается Анна. Эпизод «Лошадиный сон» предполагалось снять на Готланде во время второго заезда. «Пони?» — осторожно спрашивает Керстин. «Нет, нам нужна большая красивая белая лошадь, но именно лошадь! А то был у меня один конь... намучились с ним... Как только съемка, у него...» — смеется Андрей, вспоминая сладострастного

коня. Бедного коня и водой обливали, и что только ни делали с ним, ничего не помогало. А лошадь ему нужна для интерьера в гостиной. Катанка интересуется, где и когда он собирается снимать «Рыбный сон». Он отвечает, что скорее всего в комнате Марии.

Арне Карлссон при всяком удобном случае берет интервью у участников съемок, спрашивает, чем отличается работа с Тарковским от работы с другими режиссерами. Он беседует со Свенем Нюквистом, а я сижу рядом и слушаю. «О, да! — восклицает Свен. — Это совсем другой образ мышления ("bildtankande" — "мышление в кадре")». У русского режиссера, как правило, сцена длится семь, восемь, девять минут, при этом движется не только камера, но и в самом кадре происходит непрерывное движение. Обычно снимается главный кадр, а затем клеивается масса крупных планов. У Тарковского все гораздо сложнее. Он уделяет большое внимание мизансцене и общей атмосфере кадра, а это — и с технической и с художественной точки зрения — гораздо интересней, но требует много времени. Главное, настроиться на его волну. Любопытно, поясняет Свен, что раньше в Швеции тоже так снимали — с движением артистов и камеры, но потом все упростилось.

Арне, вспоминая сцену с петухами, спрашивает, как удалось Свену в одном кадре создать день, ночь и утро. Свен отвечает, что главное — увидеть репетицию с актерами и только потом ставить свет. Нельзя что-то делать до того, как режиссер определился с мизансценой, так как в любую минуту он может все изменить. «Нужно видеть репетицию», — повторяет он и извиняется — пора приступать к работе.

Андрей спрашивает, о чем это наш немногословный оператор так уповательно рассказывал Арне. «О вас!»

Мы усаживаемся втроем в углу второго павильона и обсуждаем предстоящие сцены. Андрей говорит, что сцену «Отто с подарком» ему хочется напечатать «как-то прозрачно». «Как прозрачно?» — настораживается Свен. «Ну, светло, прозрачно, ярче...»

Но ведь в сценарии написано, что во время появления Отто на дворе «царил неподвижный полусвет, полусумрак». Андрей уверяет Свена, что это не важно, важно другое — настроение. Почесывая затылок, Андрей вспоминает последовательность кадров: сначала Александер рассматривает книгу, потом идет кусок, посвященный Доктору, который чувствует себя заброшенным и несчастным, когда говорит, что хочет изменить свою жизнь. Он предлагает начать с «очень цветного» куска — книги с иконами. Эрланд будет сидеть около окна в ярком месте, а реплики его будут за кадром. Затем он встанет, и в этом же кадре, где-то в глубине, мы увидим Доктора, очень грустного и одинокого, сидящего в тени. Мы к нему приблизимся, он будет говорить свои реплики, а реплики Эрланда по-прежнему будут звучать за кадром. Потом придет Марта, и с ее приходом мы закончим сцену. Это первый кадр в новом интерьере, его нужно как-то «особенно, но незаметно» выделить.

В подготовительный период Анна Асп показывала нам чудесную книгу старых шведских интерьеров, которой руководствовалась в создании фильма. В одну из этих фотографий Андрей влюбился, ему хотелось воссоздать то же спокойствие, торжественность и какую-то защищенность внутреннего убранства гостиной.

Андрей ходит по комнате и предлагает все новые и новые варианты: снять по диагонали, но тогда окна не будут видны; снять кусок стола, но тогда свет будет плохой. Нужно найти такое место, чтобы оно было «нена-

вязчивым», с «грустным, меланхолическим светом», чтобы видна была старинная мебель, лампы, чтобы у зрителя сразу же возникло «ностальгическое ощущение». Он ждет от Свена поддержки, спрашивает, какое направление ему больше нравится, но Свен не торопится с ответом, он обходит все пространство, примеривается, присматривается, наконец, решительно показывает в сторону окна: «Здесь!» Андрей с облегчением вздыхает: «Я тоже так думаю!» Съёмочная группа многозначительно переглядывается: «Наконец-то!»

Керстин с улыбкой напоминает, что хорошо бы побеседовать с актерами. «Да, да, конечно...» — поддакивает Андрей, усаживается в кресло и углубляется в сценарий. На Андрее исландский свитер с силуэтами обнаженных дерущихся викингов. Оторвавшись от своего сценария, Эрланд заявляет, что при виде этой эротической картинки он не может сосредоточиться. Андрей удивленно смотрит на него: свитер вполне приличный — он купил его в Исландии, но, если он мешает Эрланду, готов снять его. Но Эрланд уже погрузился в сценарий и монотонно бубнит свои реплики: «Framgangen alltsa...dar ser man...» Андрей прислушивается, спрашивает, что конкретно говорит Эрланд. Фразу про успех. Андрей отыскивает это место в сценарии: «Но у меня здесь одно слово — "успех", а у него — целое предложение!»

Действительно, в русском сценарии написано одно слово, а в шведском - целая фраза.

Во время «Сцены с иконой» Александеру должен был присниться еще один сон. В шведском сценарии он называется «Рыбный сон» (в шутку мы называли его «Рыбный суп»), или «Огненный сон», так как в нем присутствовал пожар. В сценарии Тарковского его нет,

он был придуман во время подготовительной работы. Позже Андрей потеряет к нему интерес, возможно, из-за нехватки времени.

Вот описание этого сна: мы видим небольшой водоем, примерно в один квадратный метр, напоминающий лесное озеро. Коричнево-зеленый мох обрамляет его берега, дно темное и мрачное. В водоеме плавает отвратительная рыба. Внезапно вода в водоеме начинает закипать. Камера делает панораму вверх и на расстоянии (примерно 500 метров) обнаруживает дом в роще, охваченный ярким пламенем. Сцена снимается с крана после сцены пожара, когда часть дома будет стоять в руинах. (Замечу, что от сгоревшего дома не осталось ничего, кроме остова камина.)

В шведском сценарии пять снов, шестой — «Петушиный сон» — приснился Андрею во время съемок. Вот эти сны по порядку:

«Рыбный сон», или «Огненный сон». (В фильме его нет.) «Апрельский сон», или «Парковый сон». «Сон Марии». (В фильме его нет.) «Сон-полет», или «Военный сон», еще его называли «Апокалиптический сон». (В фильме он повторяется несколько раз в разных вариантах.) «Лошадиный сон». «Петушиный сон».

В фильме эта последовательность не сохраняется. У Тарковского все видоизменяется, переходит одно в другое, размывая четкие границы.

Любопытно, что в названиях снов присутствуют и водоплавающие, и парнокопытные, и пернатые — полный набор наших братьев меньших.

После обеда, вняв просьбам Керстин, Андрей собирает вокруг себя актеров и рассказывает о сцене «Книга с иконами», намечая «грубую» мизансцену; но говорит

он мало, вяло, неохотно. Сначала Эрланд рассматривает книгу с иконами, потом мужчины переговариваются — оба в паршивом настроении, затем появляется Аделаида. Сцену делаем до появления Аделаиды. Это первый кадр.

Андрей разводит актеров, бросая на ходу замечания о «колеблющихся занавесках», о мокрых бликах на полу, о том, что настрой актеров должен быть — «полшага вперед, полшага назад». Как всегда, куда-то запропастилась романтическая Филиппа. Находим ее за декорациями за чтением очередного любовного романа у вентилятора, с развевающимся подолом, как у Мэрилин Монро из «Зуда седьмого года».

В три часа сняли сцену «Книга с иконами» с Эрландом.

Начали репетировать диалог с Доктором.

После работы мы с Андреем пересчитываем — буквально, загибая пальцы! — съемочные дни в Стокгольме. Но как мы ни стараемся, до отъезда на Готланд остается ровно одиннадцать дней! А нам предстояли технически сложные сцены левитации в доме Марии и натурные сцены войны со множеством статистов, где мы целиком и полностью зависели не только от техники, но и от капризов погоды. Не говоря уже об огромных текстовых кусках в гостиной со всеми актерами — с историей Отто о странной фотографии, со сценой объявления войны и со сценой истерики Аделаиды, которой почему-то все побаивались.

Андрей был в отчаянии, ведь помимо работы в павильоне он до поздней ночи сидел в монтажной. Он как будто что-то предчувствовал — спешил. К тому же с 20 по 24 июня Швеция праздновала «Середину лета», и никакие уговоры не заставили бы шведов изменить излюбленным народным гуляньям с традиционной музыкой

и плясками, похожими на новогодние хороводы, вокруг украшенного лентами и цветами «летнего шеста».

«Эти викинги зарежут мне картину!» — возмутился Андрей.

• *13 июня, четверг*

Заканчиваем сцены № 50—66 — «Диалог о театре» и начинаем новые сцены № 73—85 — «Подарок Отто» — продолжение наружной сцены.

Карту вносили в дом. Александер повторял: «Я понимаю, что вам не жалко, но...» «Почему ж не жалко? Жалко, конечно, — отвечал Отто. — Всякий подарок, который вы делаете, всегда как-то жалко. А иначе что же это за подарок?..» (Переводчиком Ларсом-Эриком Бломквистом очень точно найден шведский эквивалент концовки предложения — «всегда как-то жалко» — «*upproffring*» — то есть «жертва», «пожертвование».) На террасе появилась женщина лет тридцати пяти, худощавая, с удивительно добрыми глазами и какими-то испуганными движениями. Отто поздоровался с ней. Она улыбнулась ему, не ответив, и обратилась к госпоже Аделаиде, что она все сделала, можно ли ей идти. Аделаида перечисляет, что ей нужно подогреть тарелки и поставить их на стол, остальное Юлия сама сделает. А еще свечи на стол надо поставить, и тогда она может идти. С не понятной никому гордостью Отто заявляет, что Мария его соседка. Он представляется Доктору, интересующемуся, каким это образом его забросило в эти края. Взяв светский тон, Виктор спрашивает: курит ли он. «Я однажды был в море и видел вскрытого покойника, курившего всю свою жизнь. Видел его легкие изнутри. С тех пор я не курю», — отвечает Отто и добавляет, что он всего два месяца здесь, а раньше он преподавал историю в гимназии, а потом отправился на пенсию и уехал

сюда. Здесь он работает почтальоном. В свободное время. Александр разглядывает карту Европы, похожую на Марс, «ничего общего с истиной!».

Александр восхищается картой. Отто рад, что угодил. «Карта действительно высший класс!» Александр испуганно спрашивает: «Где Малыш?» Аделаида не знает. «Он все время здесь клубился». Доктору показалось, что он чем-то расстроен. Александр говорит, что скоро вернется, и уходит.

В тексте фильма следует перестановка: сначала идет разговор о вреде курения. Реплика Доктора: «Покойника, курившего всю жизнь?» — заменяется на: «Ты слышал, Александр?» После реплики Отто: «Да, я почтальон. Но не постоянно. В свободное время» — входит Мария. Отто здоровается с ней. Далее следует диалог Марии с Аделаидой. У Аделаиды новая реплика: «Вы откупорили вино?» Мария отрицательно качает головой. «Ну, так откупорьте, а потом вы свободны». Мария повторяет: «Тарелки, свечи, вино...» — и уходит. Отто с гордостью сообщает Доктору, что Мария его соседка, и добавляет: «Мы знакомы». На что Доктор небрежно бросает: «Да? Поздравляю». Новая реплика Отто в честь исландской «ведьмы»: «Она приехала из Исландии пару лет назад». Новая реплика Александра: «Она какая-то странная...» «Кто?» — спрашивает Аделаида. «Мария. Да, Мария!» — поясняет Александр. «Иногда она меня пугает...» — из-за кадра слышится голос Аделаиды.

Далее идет разговор о карте, о том, что Европа на ней как Марс, то есть нет ничего общего с истиной. Отто начинает цитату из Монтеня, задумывается на секунду, будто припоминая что-то, и произносит новую странную фразу: «Подождите... Какое сегодня число?» —

и сам себе отвечает: «1392...» Смысл этой даты Андрей не разъяснил.

Андрею хотелось показать зрителю гостиную во всей ее красе. Предлогом послужила карта. Ее проносили по всей комнате. Появилась новая реплика Александера: «Давайте поставим карту в надежное место. Отто, помогите мне». Через всю гостиную они несут карту в глущину комнаты, поближе к кухне. При упоминании о таракане Аделаида испуганно вскрикивает: «Таракан?» Отто на французском вежливо извиняется: «*Par exemple... Excusez-moi...*» — как бы поддразнивая высокомерного Доктора. У камина их встречает Юлия, новая реплика: «Вам помочь?»

У Александера — тоже: «Нет. Поставим ее сюда». Они оставляют карту у входа на кухню. Далее следует «Рассказ Отто о фотографии».

О цитате Монтеня хочется рассказать подробно, хотя в фильм она не вошла. Андрей предложил Аллану как-то вдруг вспомнить о ней и добавить: «Как это там сказано...» — чтобы было понятно, что это не его мысли. Слова Монтеня: «Моя потребность в свободе так велика, что, если бы мне вдруг запретили доступ в уголок, находящийся где-нибудь в индийских землях, я почувствовал бы себя ущемленным...» — как нельзя лучше иллюстрируют позицию самого режиссера. Именно так, остро, чувствовал Тарковский потребность в свободе передвижения, в выборе места на земле без геополитических границ.

Еще одна провиденциальная деталь из этой сцены вспомнилась мне декабрьским утром 1985 года на приеме у врача-пульмонолога в Каролинской клинике. Рассматривая рентгеновские снимки, врач спросил, курит

ли Андрей, на что он ответил, что курил всю жизнь, но последние десять лет не притрагивался к сигарете. Вздыхнув, врач сказал, что за столь длительный период иногда легкие полностью очищаются, но, увы! — это лотерея... везет не каждому...

Сегодня со всеми актерами присутствует и наша исландская, «остроугольная», как называл ее Андрей, «ведьма» Гудрун. Ей очень доставалось за ее порывистость. «Двигайся медленно, — умолял ее Андрей, — миллиметрами! Ты делаешь гигантские шаги!»

Пока Свен колдовал над созданием «вечерней, меланхолической, ностальгической атмосферы», Андрей обдумывал, как лучше всего «подать» появление обеих дам — Аделаиды и Марии. Он говорит, что выход актеров подобен новой теме в музыкальном произведении: надо и о старой не забыть, и новую преподнести как что-то необыкновенное.

Сюжан медленно повторяет мизансцену. «Очень красиво! Замечательно!» — выкрикивает Андрей, наблюдая за актрисой в глазок камеры. Другим актерам те же команды: «пять сантиметров вправо, пять сантиметров влево». Им не успевают ставить метки. Как мучительны все эти разводы актеров! Вообще первые сцены в гостининой проходили довольно сложно. Андрею нужна была непрерывная панорама, с текстами, проходами, остановками.

«Ребята, ритм неправильный! Панорама неправильная! Все не то!» — злился он на себя, так как не мог найти точную мизансцену. Бывают такие дни, когда все разваливается. Сюжан он просит двигаться быстрее и не махать шалью, а то получается, что актрисы в кадре нет, а шаль мелькает. Но ведь минуту назад Андрей просил ее двигаться медленно. «Извините, бывают же

исключения!» Сюзан — единственная, с кем он на «вы», со всеми остальными на «ты».

Аллану Андрей говорит, что после цитаты Монтеня он должен пройти гордо, важно, с удовольствием: «Монтень — это политическая пощечина!» Здесь поднимается его статус. «Сказал, как будто хороший коньяк выпил!» Даже Доктор впервые смотрит на него с уважением. Андрей говорит, что это очень важный момент для развития характеров почтальона и Доктора. Аллан проносит «Монтань», как бы с французским прононсом. Предлагают уточнить у настоящей французенки Валери. Андрей с недоумением смотрит на меня: «Что, она читала?..» Нет, ей даже нужно было показать написание имени ее соотечественника философа-гуманиста. «Думаю, Монтень», — говорит Валери. Андрей удовлетворенно усмехается: «А я уж испугался...» Цитату из книги эссе «Опыты» Монтеня Тарковский записал в своем дневнике в Москве 8 июля 1981 года.

Долго не удавалось скомпоновать конец сцены у двери, когда несколько растерявшийся интеллеktуал Виктор с дорогой сигарой в руке спрашивает: «И кто же это такой, свободолюбец ваш?» На что Отто невозмутимо отвечает: «Дикарь Монтень, с вашего позволения» — и «величественно» удаляется. Андрей хотел увидеть сначала крупные планы Виктора и Отто, затем Виктора и Аделаиды. Переставляются рельсы, меняются местами актеры. Не помогает! «Мольто дифичеле! — жалуется он Свену. — Мне хочется показать здесь не отношения, а только намеки на отношения...» «Намеки на отношения...» — в этом весь Тарковский — никогда прямо в лоб, догадайся сам!

Андрей сидит за камерой недовольный, ерзает, чешет затылок, вздыхает: «Вот начинаются мучения! Мне нельзя кино снимать!» Актеры многозначительно смотрят на него.

«Наконец-то признался!» — заявил Эрланд. Андрей отрываясь от камеры: «А ты что, давно это понял?..»

Всем вдруг становится весело, и сцена получается. Андрей шепчет мне на ухо: «Этот Эрланд — колдун какой-то...»

Когда камера переходит с крупных планов Виктора и Отто на Виктора и вошедшую в кадр Аделаиду, Андрей обращает внимание Свена Вольтера на еще один «намек на отношения»: «Ты стоишь с сигаретой, у тебя пепел, сигарета дымится, и тут ты стряхиваешь пепел...» Вольтер напряженно смотрит на режиссера, взгляд его выражает: «Ну и что?» Андрей поясняет: «Это очень важная деталь! Она подходит, а ты стряхиваешь пепел... Понимаешь?..» Всем сразу все становится понятным. Виктор «устал», ему «надоело быть нянькой и надзирателем», он на грани срыва. Аделаида вдруг осознает, что ему «наплевать» на нее.

Андрей и сам доволен случайной, но так точно найденной деталью.

Иногда мне кажется, что в переводе я опережаю, досказываю его мысли. Андрей тоже это заметил: он еще не успевает вслух произнести слово, а я его уже озвучиваю, заканчиваю фразу.

Аллан Эдваль в одном из интервью на вопрос, как он общался с Тарковским, помимо теплых слов в мой адрес, заметил, что «переводчица очень хорошо его чувствует, она находится в его эмоциональном мире, на одной волне, и потому может передать любые его чувства».

Свен Вольтер, наоборот, всякий раз пытался свалить свое непонимание на «проблему языка», но Андрей защищал меня: «Это не проблема языка... Это я забыл тебе сказать, думал, ты сам догадаешься...» Он жаждал, чтобы актер сам до всего додумывался, тогда это его актер, из «его эмоционального мира».

Проблема языка неизбежно возникает среди людей разных культур, ведь язык — это не просто набор слов, как бы точно они ни передавали смысл. Язык — это генетическая, историческая, эмоциональная память народа. Некоторые понятия не только сложно передать, их невозможно постигнуть. Андрей считал, что общение — самое прекрасное и самое трудное в жизни для человека.

• *14 июня, пятница*

Окончание сцены «Подарок Отто» и новые сцены № 86—94 — «Рассказ Отто о фотографии».

Отто объявляет Доктору, что он коллекционирует события, те, которые принято считать необъяснимыми. На это уходит много времени, и денег тоже. Ездить много приходится. Поэтому он и почтальон. Он рассказывает историю, случившуюся в Кенигсберге, где жила вдова с сыном. «Началась война. Сына призвали в армию, ему лет восемнадцать было». Они пошли к фотографу и сделали фотографию на память. «Сына отправили на фронт, а через несколько дней его убили». В суматохе мать забыла про заказанные фотографии. Кончилась война, она переехала в другой город подальше от воспоминаний. В году шестидесятом она пошла в фотоателье и заказала себе снимок, захотела подарить кому-то на память. Когда она получила готовые фотографии, то увидела на них не только себя, но и сына своего погибшего. Ему было восемнадцать лет на снимке, а ей — соответственно с тем временем, когда она фотографировалась. «И это так все и было? — испугалась Марта. — Как вы рассказали?» Доктор спрашивает, а как он это проверил. «Я разговаривал с этой женщиной. И потом, у меня эта фотография есть, где она и сын ее в военной форме сорокового года...» Доктор снова спрашивает, а не разыгрывает ли их Отто. «Нет. У меня подобных случаев около трех-

сот собрано. Двести восемьдесят четыре, чтобы быть точным. Это те, которые я успел проверить. А непроверенных еще больше, наверное... Просто мы слепые, ничего не видим», — вздохнув, заключил Отто. Он вдруг прислушался и неожиданно рухнул на пол. «Что это было? Как по-вашему? — спросил он хмуро. — Это ангел нехороший меня крылом задел». Все с недоумением смотрят на него. Отто сел в кресло и расхохотался. «Ну и шутки у вас, господин почтальон!» — усмехнулся Доктор. «Да уж какие тут шутки, господин доктор! — отозвался Отто. — Тут уж не до шуток...»

Для этой сцены Андрей ищет точное место для кресла-качалки. Он сидит за камерой, поблизости никого нет, и я бросаюсь к креслу. Андрей распекает меня, что я все время куда-то ухожу: «Что тебе, больше всех надо?» Режиссер не в духе. Больше всех на площадке надо Кики — она и пианино двигает, и карту прибавляет к полу, и все время что-то мастерит, что-то прилаживает. Андрей возмущается, что «бедная Кики, все solo...», а сам с любой просьбой обращался только к ней.

В этом эпизоде сравнительно мало изменений. Новая реплика Доктора по поводу Малыша: «Не волнуйтесь, я его только что видел». Когда Отто останавливается и прислушивается — чуть слышно звучат пастушьи выкрики, как тревожный сигнал.

Снисходительное замечание Доктора Аделаиде: «А ведь вы нам, ангел мой, не даёте рта раскрыть!» — заменяется на более резкое и раздражительное: «Да дайте же ему досказать! Простите...»

Из реплики Отто: «Нет. У меня подобных случаев около трехсот собрано. Двести восемьдесят четыре, чтобы быть точным» — опускаются две фразы: «Это те, ко-

торые я успел проверить. А непроверенных еще больше, наверное...» В реплике Отто: «Это ангел нехороший меня крылом задел» — «нехороший» заменяется на «злой».

В сцене с подарком Отто, когда они с Александром несут карту, представляется одна часть гостиной, а в рассказе о фотографии — другая. Таким образом, завершается круг. «Держите расстояние! Не перекрывайте друг друга! Чувствуйте друг друга спиной!» — кричит актерам Андрей, восседая за камерой. Актеры ходят по кругу. Эрланд иронизирует: «Мы тут сами, как тараканы, целеустремленно двигаемся...»

Режиссер и оператор одновременно строят рамку кадра — Андрей обеими руками, Свен одной правой — и идут параллельно проложенным во всю длину комнаты рельсам; вдруг Андрей натывается на Свена и чуть не сбивает его с ног. Эрланд шутит, что Свен едва не стал жертвой Тарковского. От этого внезапного столкновения всем становится весело.

Какой счастливый талант — одаривать окружающих минутами искреннего веселья! Достоевский писал, что «смех — есть самая верная проба души». Не зря же говорят — «посмеялся от души».

Андрей хлопает в ладоши и просит «рагацци» — «ребят» успокоиться. Долго возмисся с крупным планом Отто на полу, вернее, с его часами. Андрею важно увидеть на крупном плане старинные часы на цепочке, а они, как назло, падали на другую сторону. Из-за этого бедному Аллану пришлось грохаться на пол семь раз.

Дальше следовала сцена с Марией, идущей на общем плане по полю, окутанному туманом. Затем крупный план Юлии с дребезжащими бокалами на подносе

от пролетающих над домом реактивных самолетов (этот эффект усердно воспроизводил Даниэль Бергман, сидящий под столом). После чего на общем плане в панике от двери к двери металась Юлия, Марта и Виктор. Потом камера наезжала на стеклянную банку с молоком в шкафу, она падала и разбивалась вдребезги. Затем шел крупный план Александра, обнаруживающего в поле у сосновой рощи подарок Малыша - макет дома. Здесь же происходили встреча и разговор с Марией, после чего она удалялась — «растворялась» в тумане. Одинокая японская флейта соединяла ее уход с комнатой спящего Малыша, с «дышащими занавесками». Раздавались стук монеты в стекло и скрип открывающейся двери. «Можно мне войти?» — слышался голос Отто и ответ отца: «Да, входи...» (этих реплик нет в сценарии). Малыш просыпался, следовательно, что-то слышал. Дальше появлялась картина Леонардо «Поклонение волхвов». Крупный план Отто и Александра у окна и диалог о «страшной»: «Господи, страшная какая». Уходя, Отто добавлял фразу: «Я всегда очень боялся Леонардо...» (Это кусок из сцены ночного визита почтальона к Александру.) Отто исчезает. Александр остается один в комнате, прислушивается. Голос Премьера, объявляющего о начале войны. Снова картина Леонардо. Александр выключает музыку. Пьет коньяк. Спускается по винтовой лестнице в гостиную и спрашивает: «Ну что ж, будем ужинать?»

Интересная деталь — в картине происходит много нечаянных подслушиваний, разоблачений: Александр случайно слышит разговор близких за столом и «нечаянно» застаёт жену в объятиях друга. Отто становится невольным свидетелем признания Аделаиды, что она всю жизнь любила одного, а вышла замуж за другого. Ка-

ким-то странным образом Отто прознает, что его соседка Мария — ведьма. Марта «нечаянно» получает информацию о том, что Виктор уезжает в Австралию. Малыш не спит, как полагает отец, он слышит то, что ему не положено знать. Александер в сарае нечаянно подслушивает разговор жены и Виктора, отправляющихся на прогулку.

До обеда заканчиваем сцену обморока Отто. При первой же встрече с Александером Отто упоминает о горбатом нищеанском карлике, «от которого Заратустра в обморок завалился...» Аллана интересует, толкнул или задел его «ангел нехороший», так как шведское слово «snudda» может означать «задеть, слегка коснуться и легко толкнуть». Кстати, слово «нехороший» внесено Тарковским в сценарий значительно позже — оно написано от руки. «Задел, задел крылом! — уточняет Андрей и добавляет: — Злой ангел. Злой ангел задел его крылом». Вскользь он замечает, что это дурной знак. Чего?.. Преддверия войны?.. Тут действительно не до шуток..

Сьюзан все время — очень деликатно — пытается завладеть вниманием Андрея; он ее выслушивает и также деликатно увильивает от ответа. Она хочет выяснить, почему на Готланде было так, а теперь по-другому. Андрей смеется: «Забудь про Готланд, у нас новая жизнь, мы в Стокгольме». Сьюзан приходилось очень трудно: и стены не помогают, и язык чужой, к тому же надо заучивать наизусть ключевые слова в репликах партнеров, чтобы не пропустить свои, а тут еще немногословный режиссер.

«Он очень хитрый, что касается общения с актерами, — говорила она, — и это не из-за языка, он попросту не желает давать информацию актерам».

Андрей называл ее «наша интеллектуалка». «Я вижу, Сюзан готовит мне очередной "интеллектуальный" вопрос. Скажи ей, чтобы она прекратила строить свою роль через интеллект. Она должна чувствовать — вот и все!» Не раз он повторял: «Я сочинил Аделаиду, я писатель, к тому же мужчина. Ты — актриса, 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 в тебе? Я знаю, что ты ее не загубишь!» Может ли быть более высокой оценка актера? Сюзан, несомненно, переживала «холодность» Андрея. Но это была не холодность, а стремление «зацепить», «растормошить» актеров, вытащить «из своей тарелки», чтобы они чувствовали себя ранимыми, неуверенными, а не самонадеянными голливудскими звездами со вставными зубами, делаными улыбками и пошлыми ужимками.

Отвечая на вопросы журналистов, чем отличается работа с Тарковским от работы с другими режиссерами, Сюзан иронично отвечала: «Тарковским! В какой бы точке земли он ни работал, даже в Англии!» Доходило до смешного: как только она хотела ему что-то показать или предложить, Андрей просил ее сделать именно это. Что это — телепатия? Интуиция? Или все вместе...

Надо заметить, что Сюзан все же нашла способ общения с режиссером. Она открыла волшебную формулу: никогда не спрашивать Андрея напрямую, так как он воспринимал это как угрозу, как нападение на него. Сюзан подходила к нему и говорила: «Пожалуйста, помогите мне, Андрей!» Создавалась ситуация, когда он не мог отказать ей, ведь его просили о помощи. А Андрей по сути своей был рыцарем. Формула срабатывала безотказно!

На вопрос Арне Карлссона, давал ли Тарковский актерам свободу, она отвечала, что да, но в строгих рамках. В длинных поездках все время нужно было думать о технической точности в несколько дюймов, о синхронном движении с камерой и другими актерами. «Мы репетировали с точностью, как в балете! — рассказывала она. — Но я люблю репетировать. Я работаю в театре, я привыкла. Не всегда все выходило, как я хотела, но к этому нужно относиться по-философски».

Она восхищалась шведским коллективом, профессионализмом, доверием друг к другу. «Я чувствую такую доброжелательность по отношению ко мне, — говорила она. — Почему они должны меня принимать? Я из чужой страны, не говорю на их языке; приезжает какая-то иностранка и играет у них ведущую роль. Но они так тепло меня приняли! Я это ценю! Доверие дает уверенность в себе. А еще, как ни странно, я чувствую себя спокойно, хотя я очень нервная актриса». Сюзан смеется и резюмирует, что Тарковский снимает балет на воде — «water ballet».

После обеда снимаем сцену с молоком. Андрей сидит на низком стульчике и пародирует какого-то узбекского режиссера с совершенно абсурдной фразой: «Репетиция — одновременно съемка!» Сейчас у нас та самая абсурдная ситуация, когда репетиция и съемка происходят одновременно. С хитринкой в глазах Андрей спрашивает у Керстин: «Ну что, будем делать репетицию?» Со всех сторон несется: «Нет! У нас молока не хватит! Мы уже весь молочный отдел купили!»

С первой попытки банка как-то «неудачно» разбилась, да и размером была совсем маленькой. «Теперь баночка пусть будет побольше!» — просит он ассистентов. Кто-то бежит за банкой, Кики моет пол, Андрей кричит: «Лате!» — и тут же, как в сказке, появляется

новая, большая банка с молоком. За шкафом сидят два электрика и осторожно раскачивают его, а Керстин и Кики тянут створки шкафа невидимой леской. Второй раз молоко пролилось, но «баночка побольше» не разбилась, а Андрей хотел увидеть осколки, при виде которых зритель испытал бы острую физическую боль. На третий раз все вышло великолепно: и молоко разлилось в нужном направлении, и осколки торчали, как лезвия бритвы, и шкаф трясся в нужном ритме, и девочки отлично тянули леску. Андрей всех одарил комплиментами. Потирая от удовольствия руки, он прошелся по комнате чарличаплиновской походкой, напевая: «По улицам ходила большая крокодила...»

Он немного позировал перед своими гостями: несколько дней в студии находились молодой режиссер из Финляндии Ристо Мэенпе, снявший о нем в Москве документальный фильм, и журналист Натан Федоровский с фотографом из Берлина. Натан, зная, что на съемочной площадке категорически запрещалось курить, прятал за спиной сигарету, на что тут же обратил на себя внимание. Он ее не закуривал, но и не расставался с ней, а все время нервно тербил. На следующий день я случайно застала его в кабинете у нашего продюсера рыдающим. Он просил у растерянной Анны-Лены работу, изъяснялись они на немецком; но какую работу могла она предложить иностранцу, не говорящему по-шведски. Анна-Лена сказала, что этот «нестабильный человек» произвел на нее самое удручающее впечатление. Много позже я узнала, что Натан Федоровский ушел из жизни, покончив с собой.

После работы Керстин обращается ко всем с просьбой в понедельник поработать до восьми вечера. Все — «за»!

В фойе киноинститута рядом с афишей «Африканской королевы» с Кэтрин Хепберн и Хамфри Богартом повесили и нашу афишу: «Для фильма Андрея Тарковского "Жертвоприношение" ("Offret") ищем 400 худощавых статистов любых возрастов. Присылайте фотографии в полный рост. День съемок — 26-я неделя (неделя после дня Ивана Купалы)».

(Интересная деталь: шведы жизнь свою расписывают не по дням, а по неделям; даже в гости приглашают, указывая номер недели; ни в одной другой стране я с этим не сталкивалась.)

Выходные Андрей провел с гостями из Берлина. Его снимали для немецкого телевидения. Утром он сказал, что много пил, о чем теперь сильно сожалеет.

• 17 июня, понедельник

Заканчиваем сцену «Рассказ Отто о фотографии» и начинаем новые сцены № 104—108— «Последние известия», где глава правительства объявляет о начале атомной войны.

Александр вошел в гостиную, где все смотрели телевизионную передачу. Что-то вроде последних новостей. Он спросил, когда будут ужинать, но ему никто не ответил. Только Доктор машинально обернулся на звук его голоса. «Взгляд его был слепым, невидящим и напряженным одновременно в дрожащем свете телевизора». Выступал глава правительства, призывавший каждого сознательного гражданина собрать все свое мужество, сохранять хладнокровие и содействовать армии в целях сохранения спокойствия, порядка и дисциплины, ибо единственно страшный наш внутренний враг теперь — паника. «Только порядок и организованность, дорогие сограждане! Только порядок — вопреки хаосу!»

Александр почувствовал, «как горячая и тяжелая тошнота толкнула его в сердце. Ноги стали ватными». Он попытался что-то спросить: «Неужели все-таки...» Доктор коротко кивнул головой. Александра колотило и тошнило от страха. «Адреналин, — подумал он, — слишком много адреналина...» Премьер продолжал: «...в нашей стране, к несчастью, тоже есть такая база с четырьмя боеголовками, и, по всей вероятности, теперь это самым трагическим образом может решить все... Каждое мгновение общение наше может быть прервано. Всем оставаться на местах, ибо сейчас нет такого уголка в Европе, где было бы безопаснее, чем там, где мы сейчас находимся. Да хранит вас...» Экран вспыхнул и погас. Аделаида вскрикнула, что надо что-то делать. «Я всю свою жизнь ждал этого... Вся моя жизнь была ожиданием вот этого самого...»

Последнюю реплику Андрей забрал у Доктора и отдал ее главному герою. Ведь именно ему в начале картины советует почтальон: «...И не ждите». «То есть как "не ждите"? — возмутился господин Александр. — Да кто вам сказал, что я жду чего-то?!» Отто отвечает: «Да не только вы! Разве вы один только? Мы все ждем чего-то! Вот, скажем, я — в качестве, так сказать, примера! Всю жизнь чего-то жду. Всю жизнь чувствовал себя как на вокзале, честное слово! И всегда мне казалось, что то, что уже было, была еще не жизнь, а так, ожидание жизни, лучшей жизни, ожидание чего-то настоящего, главного!»

Я возвращаюсь к этому диалогу, так как в нем заложена ключевая мысль: мы не живем настоящим, не ценим того, что у нас есть; мы постоянно живем мыслями о том, что будет, об эфемерном счастливом будущем, или погружены в прошлое. «Прошлое, — писал Пастернак, — вибрирует сильнее всего на свете». А в настоя-

щем мы либо пассивно прозябаем, либо занимаемся пустословием: «Слова... слова... слова...»

Только чудовищная катастрофа заставляет главного героя перестать «сотрясать воздух» и начать действовать. Действие — есть жертва. Он воспринимает саму идею жизни как жертву и видит в этом искупление.

В сценарии Тарковский описывает испуганное лицо Премьера в очках с толстыми стеклами, но в фильме мы его не видим — мы только слышим его голос. Андрей долго подыскивал актера на эту роль; им стал превосходный актер Королевского драматического театра — Ян-Олоф Страндберг. Как он читает свое обращение к соотечественникам! Трудно представить, что должен был испытывать человек, сообщающий своим согражданам, о начале атомной войны, невольно предрекающий гибель своему народу. А ведь он сам повержен ужасу, страху, растерянности и полному бессилию — его дрожащий, рвущийся голос тому свидетель. Ответственность — это тоже поступок. Он обязан собрать всю свою волю в кулак, подавить собственные чувства и выступить перед людьми, даже если через мгновение все они перестанут существовать.

Найти нужную тональность — задача не из легких. Андрей со своим абсолютным слухом чувствовал малейшую фальшь. Предпочитавший изъясняться в общих чертах, не называя вещи своими именами и не раскрывая замысла, он был поражен точностью найденного образа. Андрей доверял шестому чувству актера, а у некоторых из них — далеко не у всех — это чувство развито чрезвычайно. С Яном-Олофом ему повезло: именно таким — интеллигентным, талантливым актером, сразу раскусившим, чего от него хотел режиссер, — был наш Премьер. Он считывал информацию не из того, что говорил ему режиссер, а из того, о чем он умалчивал: из его мимики,

жестов, пауз, пристальных взглядов. Жалко, что мы не видим актера на экране: каждая морщина выражала столько эмоций, столько страдания!

Я работала с Яном-Олофом в театре на спектакле Юрия Любимова «Пир во время чумы». В ней он блестяще играл и Председателя, и Лепорелло, и Дон Карлоса. Не раз он вспоминал Андрея, как ему пришлось «попотеть» над ролью, как он был покорен всепоглощающей силой дарования русского режиссера, его беспощадным поиском правдивого состояния актера.

«Этот момент нахождения имени или слова и есть начало того, что мы называем прозой или поэзией», — писал Пастернак. В случае Тарковского этот момент — нахождение образа, из которого лепился весь фильм.

• 18 июня, вторник

Снимаем с обратной точки семью, сидящую за столом в сценах № 104—108 — «Последние известия». Александр спускается по винтовой лестнице и видит вспыхивающий экран телевизора.

Семья за столом, похожая на «островок», в свете мерцающего экрана телевизора. На переднем плане Отто, по обе стороны от него — Аделаида и Марта, за Аделаидой — Виктор и Юлия. Затем идет черед портретов: Отто (здесь вдруг раздается телефонный звонок), Марта, Аделаида, Юлия и Виктор. Ради выразительности портретов Андрей не обращает внимания, в какой последовательности они сидели раньше. Для него важно другое — их внутреннее состояние. К Виктору подсаживается Александр и спрашивает: «Что? Неужели...» Обратная точка на семью-«островок». Почти одновременно встают Александр и Аделаида и идут в разные стороны. Аделаида стучит по погасшему телевизору и возвращается на место. К ней подходит Отто с шалью,

затем отходит к окну вглубь гостиной, где на переднем плане Александр говорит свою знаменитую фразу, отобранную режиссером у Доктора: «Я всю свою жизнь ждал этого... Вся моя жизнь была ожиданием вот этого самого...» Отто идет к Аделаиде, она отталкивает его, и тут начинается сцена истерики Аделаиды.

Сцены № 110—115 — «Истерика Аделаиды. Юлия идет за саквояжем».

Аделаида обращается к мужчинам: надо что-то делать. Отто подходит к ней и берет ее руку. Она грубо выдергивает ее и снова кричит с каким-то брезгливым отвращением: «Господа мужчины! Что же?! Что же вы молчите, черт побери?! Надо же что-то делать?!» Аделаида беспомощно смотрит на мужа, отворачивается, бросается к Доктору, падает перед ним на колени, обнимает его и замирает без движения. Марта, белая как полотно, подходит к матери и опускается на пол рядом с ней. Доктор просит Юлию принести его саквояж. Она уходит за саквояжем.

Андрей предупредил меня, что сцена истерики — зрелище не из приятных, но я и представить себе не могла, насколько она потрясет меня эмоционально и физически. Казалось бы, чего переживать, ведь это кино — все понарошку. Самое страшное, что это не вымысел режиссера, за всем этим стояла реальность, все это он испытал на собственной шкуре. Однажды во время просмотра зловещей сцены истерики в монтажной Андрей воскликнул: «Боже! Откуда она знала?..» Несомненно, сцена напомнила ему о чем-то крайне болезненном и неприятном. Потом, спохватившись, он добавил: «Вот так Сьюзан! Вот это актриса! Все знает... Нелегко таким в личной жизни: слишком умна, слишком красива, слишком талантлива. Трудно таким». Андрей был прав. Сьюзан действительно была очень

одинока. У нее, как и у Андрея, было много секретов в личной жизни.

Андрей разводит мизансцену. Сюзан всячески пытается склонить его к разговорам о своей роли, что понятно — пробил ее звездный час! «Вы хотите, чтобы...» — начинает она, но Андрей не дает ей договорить. «Нет, нет, я ничего не хочу... Все хорошо...» — «Вы хотите, когда она кричит и бьется...» — «Я ничего не хочу, не волнуйся, все хорошо...» — «Вы хотите, чтобы она на одной ноте выла, как в начале, так и в конце...» — «Нет, пожалуйста, никаких начал и концов — все должно быть в одинаковом накале...»

Здесь уместно вспомнить слова Андрея, неоднократно сказанные актерам: «Между мной и вами должна быть тайна. Вам не должно быть все понятно. Вы должны находиться в состоянии неизвестности; все должно быть неожиданно, непредвиденно, интересно. Вы должны быть как влюбленные — в ожидании и предвкушении». Потому он был против того, чтобы актеры читали сценарий. «Как можно играть искренно, когда с первой сцены знаешь, что в последней умрешь. Значит, все, что происходит между первой и последней сценой, — фальшь». А он ратовал за искренность и непосредственность актера.

Сюзан отходит от него, возвращается и просит помочь ей. И тогда Андрей предлагает ей свои варианты. Он говорил, что в какой-то момент ей надо сломать состояние грубости и показать слабость Аделаиды. «Постой спиной... и повой здесь... А потом обернись...» — он указывает на простенок между окнами. «Как в Иерусалиме?» «То есть?...» — непонимающе смотрит на нее Андрей, но, догадавшись, улыбается удачному сравнению. Сюзан изображает молящихся у Стены Плача

с бурными телодвижениями, с взмывающимися к небу руками. Андрей умоляет ее оставить руки в покое. Он просит ее встать спиной, как будто хочет увидеть — есть ли там дыра, а затем обернуться. «Обернуться» и «оборотень» в русском языке имеют один корень. Аделаида «обернется» в этой сцене и предстанет в совершенно новом — страшном обличье. Лиса-оборотень.

В «Жертвоприношении» все персонажи в какой-то момент сидят или стоят спиной, словно режиссер проверяет: а нет ли у них дыры на спине?

Последние приготовления перед съемкой — Кики поправляет свечи, по ошибке разглаживает складочки на скатерти, а нужно наоборот — побольше складочек, гримеры возятся с прическами, макияжем, хотя режиссер тут же все переделывает, «все портит», как замечают обиженные гримеры.

Сегодня был удачный день — снято пять кадров!

• 19 июня, среда

Доснимаем некоторые кадры сцены «Последние извещения». Снимаем сцены № 110 — 115 «Истерика Аделаиды» до ухода Юлии за саквояжем и готовимся к новым — № 115—121 — «Сцена истерики Аделаиды», «Уколы».

Юлия вышла за саквояжем. Аделаида кричала, уткнувшись Доктору в грудь: «Боже мой, Виктор! Родной мой! Но сделайте хоть вы что-нибудь наконец!» Доктор просит ее не будить Малыша. «Это я виновата, это мое наказание!» — вдруг, словно очнувшись, пробормотала госпожа Аделаида, отвернувшись от Доктора и неудобно притулившись на ковре.

Доктор снова призывает ее говорить тише, не будить Малыша. «Малыш! — закричала она звонким и неожиданно молодым голосом. — Малыш! Где он?!

Юлия, где он?! Боже мой, Александер, ты что, не понимаешь разве?!»

Доктор прижал ее к себе, чтобы унять, но она продолжала кричать что-то и билась, билась... Юлия вернулась с саквояжем.

Доктор достает завернутый в полотенце стерилизатор, отламывает головку ампулы, набирает иглой жидкость, протирает спиртом руку Аделаиды и делает ей укол. Он предлагает Александеру сделать укол, но он предпочитает выпить чего-нибудь и наливает себе полстакана коньяку. «Только не очень, — предупреждает Доктор. — А то еще хуже станет». Аделаида лежит на диване, закрыв глаза, и тихо стонет, словно от боли. Доктор хочет сделать укол Марте. Она отказывается. Доктор привлекает ее к себе, целует и гладит ее волосы. «Это безболезненно совершенно! И также необходимо, поверь. Это всех нас приведет в порядок». «Нет, не надо, не надо!» — сопротивлялась Марта. Тем не менее укол был сделан, и теперь она сидела в кресле, сжавшись в комочек, с широко открытыми глазами и смотрела на Доктора, «как будто видела его впервые». Отто отказался от укола, как и Юлия. Она презрительно поджала губы, взяла плед и накрыла им Аделаиду. Александер налил в стакан коньяку и протянул его Отто. Тот взял, но пить не стал. Доктор с Юлией идут наверх сделать укол Малышу.

Затем шли сцены № 122 — 123— «Укол Малышу. "Дрожащие занавески"», — не вошедшие в фильм.

Занавески должны трястись, как в лихорадке, передавая состояние Александра. В сценарии Александер поднимается с Доктором и Юлией наверх к Малышу, в фильме он выходит на берег моря и смотрит на дом. Затем идут сцена с Отто и «умершим» телефоном и «Признание Аделаиды».

Сьюзан играет свою роль на английском. Диву даешься, какой у нее мощный, выразительный, неповторимый голос! В этом эпизоде, где бушуют бесконтрольные страсти и эмоции, Андрей разрешает ей играть на родном языке.

Сьюзан бьется в истерике, смотреть на это спокойно невозможно.

Актеры в таком напряжении, а тут как назло что-то не ладится с камерой. Потом потолок надо подвинуть, кресло не там стоит, вентилятор забыли включить, чтоб занавески колыхались. Все бегают, что-то спрашивают, а бедная, зареванная Сьюзан сидит на полу и ждет команды. Еще один дубль, и опять это ненавистное мне сегодня «tack!» — «спасибо!»

Я злюсь на Андрея, мне кажется, что он нарочно мучает Сьюзан. Теперь у Аллана лицо «как у злого волшебника — злодея какого-то... а надо помягче...», Андрей вдруг говорит, что фильм должен называться «Коллекционер». Ему отвечают, что есть уже такой — английский фильм «The Collector» с Аланом Бейтсом.

Пока устанавливают за декорациями вентилятор, Андрей сидит и просматривает сценарий. Керстин деликатно напоминает, что нужно бы сделать небольшой перерыв — «паузу». «Сейчас пройдем сцену и сделаем "паузу"», — отмахивается от нее Андрей. «Сейчас» — понятие растяжимое, так как в этом кадре Андрей хочет увидеть движение нескольких актеров: Отто, идущего к Марте, и дочь, идущую к матери. Наконец он решает упростить сцену и соединить в конце Филиппу, Аделаиду и Виктора. Первую часть сцены истерики сняли с пяти дублей. Керстин с тяжелым вздохом снова напоминает, что хорошо бы принять кофеин. «Адреналин», — поправляет ее Андрей и объявляет «паузу». Сьюзан спрашива-

ет: «Вы довольны?» «Да, да, очень хорошо!» — торопясь к выходу, отвечает он. Мы уходим, забыв снять микрофоны — в студии мы с Андреем запеленгованы, — нас догоняют и отключают приборы. Увидев, что Андрей задерживается, Сюзан спешит к нему. «Пойдем скорей, — тянет меня за руку Андрей, — а то чай не успеем попить!» — и, любезно раскланявшись с ней, проходит мимо.

В перерыве Андрей спрашивает, не кажется ли мне, что в последние несколько дней Свен Вольтер является на съемку подшофе, даже «с некоторым амбре». Как всегда, он просит «деликатно» выяснить у Керстин, что происходит. А происходило то, что у Свена Вольтера — всеобщего любимца, избалованного славой и поклонницами, шведского секс-символа — не складывались отношения с Андреем, он болезненно переживал безразличие режиссера. Андрею не хватало в Свене Вольтере внутреннего аристократизма, несмотря на внешние безукоризненные данные, элегантность и лоск. (Не зря же Андрей сам пробовался на роль Доктора!)

Тарковский не раз говорил, что он невыносим как режиссер, если чувствует, что актер не разделяет его точку зрения. Актер должен быть родным, его внутренний мир должен быть созвучен мироощущению режиссера. Эрланда Андрей обожал и давал ему полную свободу, Аллана считал актером от бога и уважал безмерно, а к третьему участнику мужского состава оставался равнодушным, возможно, еще и потому, что Свен как-то рьяно защищал коммунистов, а этот коммунизм с капиталистическим лицом бесил Андрея. «Хорошо им тут с виллами да "вольвами" о коммунизме рассуждать, жили бы у нас, им бы быстро охоту отбили». Свен несколько раз пытался поговорить с ним о своих левых политических взглядах, но в ответ Андрей только гадливо морщился и быстро сворачивал тему.

«Будь Солоницын жив, вот бы кто показал мучения совести, — говорил Андрей. — Он бы раскрыл такие психологические пласты! Но, с другой стороны, влюбилась бы в такого Аделаида?..» В идеале Доктор, без сомнения, Янковский — актер обезоруживающего шарма с сильным подводным течением. «Он не такой, как кажется, у него все запрятано...» — с каким-то смакующим наслаждением говорил Андрей, считая, что большинство режиссеров, у которых снимался Янковский, понятия не имеют об этой его скрытой стороне. В работе с Тарковским актеры открывали в себе — а он в них — такие глубины, о которых они и не догадывались.

Сейчас, просматривая сцены с Доктором, мне кажется, что Свен Вольтер как нельзя лучше вписывается в ансамбль — контрастирует с Александером и Отто. И даже в тот период, когда он был подшофе, что само по себе возмутительно, а тем более в такой ответственной сцене, характер, созданный им «как в чаду», еще раз подчеркивает двойственную натуру его героя. Он нечестен по отношению к лучшему другу; высокомерен, пренебрежителен с Отто и Марией, так называемыми простыми людьми. А с каким вожделием он смотрит на юную Марту, когда почти насильственно делает ей укол! Единственный человек, на кого не действуют его чары, — Юлия, уж она-то раскусила его. И бежит он в Австралию не потому, что ему надоело «быть нянькой и надзирателем» и «вытирать всем сопли», а потому, что его совесть замучила, совесть и зависть. В саквояже он хранит револьвер. Уж не является ли Австралия неким эвфемизмом готовящегося самоубийства? Зачем иначе Тарковскому заострять наше внимание на револьвере Доктора?

Андрей понял, что Свену Вольтеру нужна поддержка. После перерыва он обратился к нему и сказал, что

Виктор вдруг потерял голос, он хочет сказать что-то громко, но не получается... Он не страдает, нет, просто, когда очень устаешь, теряешь голос... Это знакомо актерам... Немножко трудная физиологическая задача, но если он сможет — это надо сделать... И Свен сделал! Есть замечательное английское слово — «empower», буквально оно переводится как — «одарить силой, властью, энергией, способностями». В «Зеркале» Тарковский «одаривает» мальчика-заику голосом: «Я могу говорить!» С Доктором происходит обратное: Тарковский забирает у самонадеянного Виктора (не зря же он «победитель») голос — силу и веру в себя, в каком-то смысле оскопляет его. В сцене истерики происходит внутренний слом, срывается маска Доктора: у Аделаиды это на физическом уровне, у Виктора — на душевном. Как писал Достоевский: «Сильному человеку иногда очень трудно переносить свою силу...» Вот и Доктор сорвался, а вместе с ним и голос.

Сюзан и Вольтера волнует, в какую сторону они наклоняются, чтобы не вылезти из кадра. «Да делайте что хотите, нельзя же прилепиться к одному месту! Дело не в ваших колыханиях, а в искренности вашего состояния». Недолго думая Андрей сам ложится на пол и показывает мизансцену, как Аделаида заваливает Доктора. Все хихикают, и это несколько разряжает обстановку.

Андрей снова кричит: «Таск!» — «Спасибо!» На этот раз из-за Филиппы — у нее заплетаются ноги. В этом кадре Марта старается утешить мать, но не знает как, она ничего не понимает, потому что сама в шоке, идет как лунатик. Стараясь быть сдержанным, Андрей мягко объясняет Филиппе: «Запомни раз и навсегда, ничего нельзя делать вместе... Сначала ты встала, потом пошла, потом ты должна остановиться, потом ты должна

сесть, а потом ты должна протянуть руку к матери, иначе все будет вне композиции».

Он спрашивает у меня, почему все актеры в халатах, им что, холодно? Халаты, чтобы не пачкать костюмы. «А-а-а, понятно, — тянет Андрей, — ну, пусть берегут костюмы». И он снова руководит проходом Марты к матери: «Не торопись, куда ты торопишься... Протяни руку... Вот, все хорошо, а ты боялась... Филиппа, деточка, встань на свое место... а теперь иди...» И все повторяется сначала.

Новый дубль. Сюзан снова бьется в истерике. От нее исходит бешеный заряд! Даже Андрей побледнел, как-то сжался, на лице у него заходили желваки. Изматывающая сцена. Опустошающая. «Это я виновата, это мне наказание!» — всхлипывает Аделаида, пытаясь вырваться из цепких объятий Виктора. «Таск! — останавливает Андрей. — Все хорошо. Еще раз. Еще один дубль». Зареванная, измотанная, растрепанная, красная от слез Сюзан просит Андрея сообщить, когда все будет готово, прежде чем ей начинать.

Андрей подходит к ней и говорит, чтобы она не позволяла себе резких движений и ноги протягивала не в камеру, а в сторону, а то — слишком... Бедная Сюзан — всем своим существом она отдалась этому безумному состоянию, а русский пуританин режиссер вдруг застенялся ее стройных — в шелковых чулках — ног. Сюзан действительно создала «оргийную сцену», одновременно отталкивающую, разнузданную и притягивающую. Андрей в последний раз кричит: «Таск!» Сейчас композиция хорошая, но... Он наклоняется к Сюзан и с мольбой в голосе спрашивает, не могла бы она повторить еще разочек... Проблема чисто техническая...

Сюзан повторила «еще разочек». Она долго откашливалась, Свен Вольтер, не соразмеря своих сил,

буквально душил ее; она показывала красные следы на шее от его рук и от жемчужной нити — ее собственного украшения, одобренного режиссером. Во время этой сцены Андрей почему-то громко бряцал подвешенными к джинсам ключами, наверное, от нервов. В один из дублей Сюзан не выдержала и крикнула, чтобы он прекратил дребезжать под руку. Андрей растерялся и испуганно пробормотал, что все равно же будет перезапись, но больше не бряцал ключами. Двенадцать дублей, и сцена закончена! Мы все поздравляем Сюзан, правда, как-то подавленно.

Вечером показывали съемочной группе проявленный материал. Андрею просили об этом не сообщать.

• *20 июня, четверг*

Продолжение сцен № 110—115 — «Истерика Аделаиды». Сцены № 116—121 — «Уколы» и сцены № 124 — 129 — «Признание Аделаиды».

Исчезла телефонная связь. Отто снял телефонную трубку, но не услышал ни гудков, ни треска, ни таинственных электрических шорохов. Ничего. Вместо этого он услышал спокойный голос Аделаиды: «Боже мой, почему мы всегда поступаем наоборот? Всегда!.. Всегда любила одного, а замуж вышла за другого. Почему?» Она смотрела на Отто удивленными, заплаканными глазами. Марта спала в кресле, поджав под себя ноги.

Отто предложил ей выпить чего-нибудь. Она отказывается и продолжает свои откровения: «Нет, я, пожалуй, понимаю почему. Просто мы боимся быть от кого-то в зависимости! Когда двое любят друг друга, то всегда по-разному. Всегда — один сильнее, другой слабее. А слабее всегда тот, кто любит не рассуждая, без оглядки. Я как будто проснулась сейчас, как после какого-то сна. Как после какой-то другой жизни... Я всегда поче-

му-то сопротивлялась, боролась с чем-то, сражалась! Как будто кто-то во мне сидел и говорил: только не сознавайся, только ни в чем не сознавайся — иначе погибнешь! Боже, какие мы бываем дуры все-таки!»

Спускающийся по лестнице Доктор говорит: «Важно, что ты поняла это наконец!» — «Да, только слишком поздно...»

Просыпается Марта и спрашивает, что же все-таки им делать. Виктор предлагает сесть в машину и отправиться на север. Отто говорит, что сейчас всюду одно и то же и неизвестно, где хуже... Аделаида решительно заявляет, что они никуда не поедут, а останутся ждать здесь.

Отто откланивается, ему нужно кое-что приготовить. Никто не обращает на него внимания. Александр машинально рассматривает содержимое докторского саквояжа, который стоял раскрытым, и вдруг видит в нем черный револьвер. Александр бросается по лестнице вверх.

Во время репетиции Андрей придумал новый «важный кусок»: Александр, спускаясь по винтовой лестнице в гостиную, становится свидетелем поцелуя Аделаиды с Виктором. Отто, также невольно ставший свидетелем интимных отношений хозяйки дома и Доктора, торопится уйти — приготовить кое-что... Не становится ли это разоблачение толчком к его идее фикс, чтобы Александр переспал с Марией, изменив тем самым ход своей жизни и мира в целом. Говорят же: измени себя, и изменится мир. Марта, влюбленная в Виктора, тоже демонстративно уходит.

Новая реплика Аделаиды: «Что ты собираешься делать?» Марта игнорирует ее вопрос. Тогда Аделаида набрасывается на Юлию: «Юлия, разбудите Малыша! Се-

годня особенный день. Сегодня мы должны быть все вместе». Виктор: «Оставь!» Аделаида: «Юлия, ты слышала, что я сказала?!» Юлия: «Лучше не надо его будить...» Аделаида (возмущенно): «Юлия!» Юлия: «Я не буду его будить! Сама не буду и другим не позволю! Он спит. Нельзя его будить, нельзя его пугать. Пока он спит, многое может измениться. Даст бог, он так и не узнает, что тут произошло. Не мучайте его, пожалуйста, я вас очень прошу! Если вам обязательно нужно кого-нибудь мучить, переключитесь на господина Александра или на Марту на худой конец. На кого хотите... Вы же не можете без этого! А Малыша мучить я вам не дам...»

После слов: «Переключитесь на господина Александра» — она добавляет: «Или на худой конец на меня» — а не на Марту, как записано у меня. Андрей решил, что так будет выразительней.

Юлия отступает. Аделаида надвигается на нее и заключает в объятия со словами: «Бедная девочка... моя бедная девочка...» Слышатся позвякивание дрожащего стекла (ужас Юлии перед хозяйкой) и реплика Аделаиды: «Прости меня...»

Александр наблюдает эту сцену, и к горлу у него подступает удушье. Он вынимает из докторского сакvoja револьвер. Затем мы видим спину спящего Малыша с перевязанным белым бинтом горлом. Он поворачивается и открывает глаза. В кадре появляется рука отца, резко вынимающая из-под подушки окровавленный жилет. Общий план комнаты Малыша и крупный план Александра в своем кабинете, он пьет коньяк. Эпизод «Молитва».

Все эти реплики и детали записаны мной на обратной стороне большого белого конверта (рядом не оказалось блокнота), в котором находилось письмо от Арно

Вернера из Философского общества. Андрея пригласили прочитать лекцию в университетском городе Лунд в рамках семинара «Искусство и философия» «в любое удобное для режиссера время — с третьего сентября по седьмое января». Андрей согласился. Но не получилось.

На праздники мы были приглашены к Анне-Лене Вибом. Я отказалась, у меня была уважительная причина: приехал мой лондонский друг Стивен Гарретт. Андрей сказал, раз я не пойду, то у него тоже — уважительная причина. Конечно, приглашались и Берит, и Стивен, но Андрей и мысли не мог допустить, чтобы он, женатый человек, появился на людях с кем-то другим. Анна-Лена все же вытащила Андрея на воздух. Он с восторгом рассказывал о ее даче, но ездил он к ней один.

Мы тоже прекрасно провели время: гуляли в парке, где когда-то жил Андрей, по цветущим, благоухающим июньским липовым аллеям, смотрели народные гулянья. Андрей почему-то не очень жаловал Стивена, был с ним сух, насторожен, язвителен. Стивену казалось, что Андрей на него за что-то сердится. Сразу же после их первого знакомства осенью 1984 года Андрей принялся убеждать меня, что Стивен — «не тот» человек. Невольно вспоминаются слова Лидии Корнеевны Чуковской: «Я легче переношу одиночество, чем "не тех"». Андрей ворчал, что я не знаю себе цены, что Стивен не может понять меня — «ему это не дано, он по-другому устроен...» Верит мне постоянно передавала, что Андрей за меня волнуется, он убежден, что я совершаю большую ошибку. Он считал, что раз я работаю с ним, то и принадлежу ему. Свен Нюквист рассказывал, что Бергман точно так же относился к своему окружению — ревновал всех напропалую!

Но, как говорил сам Андрей, опыт передать невозможно: каждого ждут свои шишки и свои грабли. К тому же я верю, что меня из будущего звала моя дочь, выбравшая нас со Стивеном в родители. Впервые оказавшись в гостях у родителей Стивена — в типичном английском доме, я увидела маленькую икону «Спаса» Рублева. Как выяснилось, Стивен подарил ее своей матери, посмотрев «Андрея Рублева». Все то же скрепление судеб...

В самую короткую ночь года ровно в полночь я потащила Стивена купаться в заливе, рядом с моим домом. Вечером следующего дня, узнав о нашем походе, Андрей с обидой в голосе сказал: «Безумная женщина!» И добавил: «А меня не позвала...»

Вечером 23 июня Андрей пригласил нас к себе в гости. Берит приготовила роскошный ужин: для трех мясоедов — оленину с брусникой, для меня — спаржу под каким-то неописуемо вкусным соусом, салаты, а на десерт, по определению Андрея, «полное извращение» — замороженное желе из шампанского. Правда, деликатес этот мы не оценили по достоинству, решив, что шампанское должно «шипеть и пыжиться, а желе годится детям наравне с манной кашей».

Стол был накрыт в гостиной, горели свечи, хрустели накрахмаленные салфетки, на белоснежной скатерти в вазе стояли цветы, с каждым тостом радостно звенел старинный хрусталь — квартира принадлежала пожилой именитой даме, сдававшей на время квартиру с мебелью красного дерева и всеми великосветскими принадлежностями. Чем-то она напоминала «нашу» гостиную во втором павильоне, которая так нравилась Андрею. Мы с Верит были при параде — в вечерних платьях, в шляпках с перьями, перчатках до локтей и прочими ретро-

атрибутами. В молодости любишь наряжаться! У нас с ней в Стокгольме был любимый магазин, в котором продавались только такие наряды.

После великолепной трапезы с красным вином и тостами за здоровье прекрасных дам и успех картины Андрей на минуту отлучился и принес книгу своего отца издания 1982 года «Избранное. Стихотворения. Поэмы. Переводы», которую тем же вечером подарил мне.

Раскрыв книгу, он отыскал в оглавлении нужную страницу — 168-ю и сказал, что хочет прочитать стихотворение своего гениального отца. Чувствовалось, что он был взволнован. Он встал и прочитал его торжественно и проникновенно, как читают поэты. Он знал его наизусть — оно звучит в «Зеркале», однако не выпускал книгу из рук. Мы слушали, затаив дыхание. Потом Андрей передал мне книгу и попросил перевести как можно ближе к тексту смысл стихотворения, что я и сделала.

И тут случилось что-то странное, чего не ожидал никто: Андрей сказал, что это стихотворение он посвящает мне. Казалось, нужно бы ликовать — мне посвящает любовное стихотворение режиссер, которого я обожаю, но вместо того, чтобы воспарить от счастья и признательности, я готова была провалиться сквозь землю. Обладая невероятным чутьем, он догадался, что я не перевела последней фразы, и тогда он сам произнес на английском: «This poem of my father I give to Layla...» Наступила тишина. Андрей пристально вглядывался в нас, словно проверял нашу реакцию. Стивен сидел белый как мел, хотя потом утверждал, что давно заметил собственническое отношение Андрея ко мне, что видно на фотографиях, снятых им во время первого визита. Не говоря ни слова, Берит машинально собрала со стола фужеры с недоеденным замороженным желе-шампанским и вышла из комнаты. Я хотела пойти за

ней, но Андрей остановил меня. В прихожей хлопнула дверь. Я выбежала на лестничную площадку. Из лифта Берит крикнула, что скоро вернется. «Ничего, проветрится», — как-то отстраненно сказал Андрей. Она действительно скоро вернулась.

Взяв ручку, Андрей надписал мне книгу своего отца: «23.VIII.85 — Stockholm — Андрей Тарковский — книгу своего гениального папы — Лейле — моему Ангелу Хранителю...» Он поспешил с датой: июнь — шестой месяц, а не восьмой. Кстати, в книге есть еще автограф: инициалы АТ, очень похожие на автограф Дюрера, под ними дата — VII.84, Лондон.

Потом он поцеловал мне руку и сказал: «Это тебе от меня подарок... храни...» Все это было похоже на наваждение!

Неужели он не понял, что произошло, спрашивала я себя. Не захотел понять? Или создал эту ситуацию нарочно? Не берусь судить... Мне кажется — это был выпад против Стивена, ему хотелось задеть, сделать больно именно ему, но никак не Берит. Андрея раздражала английская невозмутимость Стивена, благоразумие. И его «повело неведомо куда»...

Недавно я спросила Стивена, помнит ли он тот злосчастный вечер. «Еще бы!» — ухмыльнулся он и принялся расписывать сказочный ужин, приготовленный Берит, чтение любовного стихотворения отца, требования Андрея перевести его для него, Стивена, и для Берит и, наконец, посвящение стихотворения — «he dedicated it to you». В заключение он сказал, что Берит была ужасно расстроена, а Андрей — жесток, выражаясь мягко...

Вначале Андрей воспринимал свои отношения с Берит как легкое увлечение и только в конце оценил ее преданность и любовь. Что имеем — не жалеем, поте-

ряем — слезы льем. Как мудры наши пословицы и поговорки...

И сегодня воспоминания о том вечере обжигают и пронизывают, как током. «О, память сердца! Ты сильней / Рассудка памяти печальной...»

Вот это стихотворение.

Свиданий наших каждое мгновенье,
Мы праздновали, как богоявление,
Одни на целом свете. Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.

Когда настала ночь, была мне милость
Дарована, алтарные врата
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонилась нагота,
И, просыпаясь: «Будь благословенна!» —
Я говорил и знал, что дерзновенно
Мое благословенье: ты спала,
И тронуть веки синевой вселенной
К тебе сирень тянулась со стола,
И синевую тронутые веки
Спокойны были, и рука тепла.

А в хрустале пульсировали реки,
Дымились горы, брезжили моря,
И ты держала сферу на ладони
Хрустальную, и ты спала на троне,
И — боже правый! — ты была моя.
Ты пробудилась и преобразила

Вседневный человеческий словарь,
И речь по горло полнозвучной силой
Наполнилась, и слово *ты* раскрыло
Свой новый смысл и означало: *царь*.

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.

Стихотворение Арсения Тарковского «Первые свидания» написано в 1962 году и посвящено возлюбленной его юности — Марии Фальц. Любовь к этой загадочной женщине он пронес через всю жизнь. (Бесценная заслуга в нахождении адресатов «внутренних посвящений» поэта принадлежит Марине Тарковской — ее кропотливой и бережной работе.) Помимо красоты и глубины, это эпическое стихотворение передает физиологическое состояние влюбленного — до обморока! От первой до последней строчки идет непрерывное крещендо, так, что становится трудно дышать... В конце судьба, «как сумасшедший с бритвою в руке», настигает влюбленных! Судьба полоснула — спасенья нет...

Вчетвером мы ездили к Орьяну в Упсалу, разыграв по просьбе Андрея театр, будто Берит — подруга Стивена. Во время этого визита Андрей вел себя скованно, ушла душевность, осталась оболочка именитого режиссера — он себе не нравился. Его недовольство собой распространялось на окружающих.

• *24 июня, понедельник*

Второе ателье. Гостиная. Продолжаем сцены № 124—129 — «Признание Аделаиды». Начинаем новую сцену № 173 — «Александр берет пальто»; № 217 — «Александр прячется»; № 225 — «Александр возвращает револьвер в саквояж» и № 229 — «Поиск ключей от машины».

Перед сценой «Александр берет пальто» у Тарковского в сценарии были стихи Мандельштама: «Мы с тобой на кухне посидим...» Но как он ни крутил, они не вписывались в картину. Разводя руками, Андрей говорил, что это лишнее подтверждение тому, что поэзия непереводима.

Сцена, в которой Александр прятался за сараем: «...Господин Александр бросился обратно под сосны», — происходила за завтраком, когда Виктор объявил о своем намерении бросить все и уехать в Австралию.

Сцена «Александр возвращает револьвер» выглядела так: «Ни в гостиной, ни на террасе никого не было, все ушли. Он разыскал докторский саквояж, открыл его и положил револьвер на место».

В последней, запланированной на сегодня сцене Александр искал ключи от машины: «Он вернулся в дом, долго и безуспешно искал их повсюду, потом махнул рукой...»

Это были короткие кадры без проездов, без сложных мизансцен, но именно они и не давались. Возможно, потому, что все как-то расслабились, не могли сконцентрироваться.

Сегодня работали сверхурочно — до девяти вечера, так как на следующий день переезжали в первое ателье — в «дом Марии». Закончился еще один этап стокгольмского периода во втором ателье. Оставались две сложнейшие сцены в доме Марии и натурная сцена «Войны», перенесенная с 25 июня на пятницу 28-е — на последний съемочный день в Стокгольме. Андрей говорил, что это безумие, что шведы нарочно испытывают его нервы.

• 25 июня, вторник

Доснимаем крупные планы Аделаиды и Филиппы и начинаем новые сцены № 191—202 — «В доме Марии». «Пройдя через несколько дверей, они оказались в большой комнате с небольшим количеством простой деревенской мебели, с очагом, в котором рдели догорающие угли. Между окнами, закрытыми плотными занавесками, стоял стол без скатерти, на котором горела керосиновая лампа с абажуром молочного стекла. У противоположной стены стояла широкая железная кровать с пухлой периной и многочисленными подушками.

—Случилось что-нибудь? Что же вы молчите? Дома что-нибудь? — придерживая шаль на груди, она стояла посреди комнаты, и вид у нее был растерянный и жалкий.

—Опять дома, наверное, что-нибудь... А?

—А вы разве... У вас что, телевизора нет? — спросил он.

—Есть маленький, да только свет как погас часов в одиннадцать, так и не зажигался больше, — она подо-

шла к выключателю и щелкнула им несколько раз туда-сюда. — Боже мой, вы же мокрый весь! Где вы так?

— Я в воду с велосипеда упал.

— А вы разве на велосипеде?

Она поспешно подошла, сняла с него пальто и, повесив его у камина на спинку стула, проводила в ванную. Там он умылся, а она светила ему фонариком. Вернувшись в комнату, он сел на ее постель и закрыл лицо руками. Мария смотрела на него со страхом и жалостью.

— Вы плохо чувствуете себя? — спросила она наконец. — Может быть, кофе?

— Когда я еще не был женат, до того как мы наш дом купили, я часто ездил к своей матери в деревню. Она тогда еще жива была. Ее дом, маленький такой дом был, стоял в саду, небольшой такой сад был, запущенный страшно, заросший, дикий. Много лет подряд никто не ухаживал за ним, мне кажется, не входил даже. Мама была уже очень больна и почти не выходила из комнат. Хотя было в этой запущенности что-то по-своему прекрасное! Теперь-то я понимаю, в чем дело. В хорошую погоду она часто сидела у окна и смотрела в сад. У нее и кресло особое было у окна. И вот однажды пришла мне в голову мысль привести все в порядок там, в саду то есть. Расчистить газоны, выполоть сорняк, обрезать деревья, в общем, создать нечто по своему вкусу, собственными руками, к маминной радости... Две недели подряд я резал, стриг, косил, копал, подрезал, пилил, расчищал... Буквально не поднимая головы. Я старался все привести в порядок как можно быстрее — маме становилось все хуже, она все время лежала, а я хотел, чтобы она еще успела посидеть в кресле и увидела свой новый сад. Одним словом, когда я все сделал, кончил все это, пошел принял ванну, надел чистое белье, новый

пиджак, галстук даже, сел в ее кресло, чтобы как бы ее глазами увидеть все, и выглянул в окно. Приготовился, в общем, насладиться. Выглянул я в окно и увидел...

Такое я увидел! Описать всего этого я не в силах. Куда девалось все? Вся красота, естественность... Это было отвратительно... Все эти следы насилия...

—А мама? — спросила Мария.

Где-то за стеной часы прокуковали три раза.

—Уже три часа! — испугался господин Александер. — Мы же ничего не успеем!

—А ваша мама? Видела? — повторила она.

—Мария, — сказал господин Александер и замолчал. Он сидел на кровати, закрыв лицо руками, и раскачивался из стороны в сторону. Она, не решаясь заговорить, тоже молчала.

—Вам очень неприятно, что я здесь, у вас... Спать вам не даю...

—Что вы, что вы... — пробормотала она.

—А вы могли бы... А вы могли бы полюбить меня? — Он отнял руки от лица, стараясь разглядеть в полутьме ее лицо.

—Как?.. — прошептала она, теряясь.

—Полюбите меня, прошу вас, спасите меня, спасите всех, я ведь знаю, все о вас знаю... Он мне сказал!

Мария сидела не двигаясь и молча смотрела на него.

—Пойдите сюда, ко мне, слышите? Спаси меня, Мария...

—Что вы... Что вы такое говорите? — Она встала со стула, в глазах ее мелькнул страх. — Уходите! Идите домой! Хотите, я вас провожу? У меня тоже велосипед...

Он достал из кармана револьвер и дотронулся стволом до виска.

—Не убивай нас... — тихо сказал он. — Спаси нас, Мария!

—Ну, зачем же это?! Господи, бедненький вы мой! — вскрикнула она, бросилась к господину Александру и, обняв его за плечи, стала не то успокаивать, не то просто старалась скрыть за торопливым лихорадочным шепотом свои настоящие чувства.

—Ну зачем же, не надо, не надо, что с вами, кто вас там напугал так! Успокойтесь, успокойтесь, я ведь понимаю, дома, наверное, что-нибудь... Знаю я ее, злая она... Обидели вас, напугали... не бойтесь ничего, не бойтесь... все хорошо, все хорошо, вот так... снимайте ботинки... давайте пиджак, давайте сюда его... вот так... теперь это... вот...

Она подбежала к столу, приподняла стекло на лампе и дунула на дрожащий язычок пламени...

В комнате было тихо. Только за стеной, в ванной наверное, капала вода из крана и отщелкивал секунды маятник под часами с кукушкой.

...Словно счетчик адской машины».

Это моя самая любимая сцена в сценарии и в фильме. Я привела ее целиком. Я не могу ее спокойно читать, не могу спокойно смотреть — в ней есть какая-то обреченность. И слезы.

Впервые история «облагораживания палисадника, который в результате становится омерзительным», упоминается в дневнике Тарковского 31 декабря 1978 года. Там же говорится о ссоре в доме, о жене в слезах, будто у нее кто-то умер. «А это — обыкновенный разговор о невымытой посуде». 5 января 1979-го появляется план с расчисткой садика, обедом, сном с «обменом лиц», «трагическими слезами», историей покупки дома и о том, как они заблудились.

Вот описание обителю Марии: это что-то из религиозной крестьянской культуры, с китчем и некоторым

отсутствием вкуса. Все очень непритязательно: светло-серые обои, на которых кое-где видны пятна плесени, глубокие щели, неровная поверхность стены, видны электрические провода. Простая деревянная мебель. Севшие от стирки кружевные занавески, по краям которых пробивается свет. Цветы в кофейнике, фарфоровые безделушки, часы с кукушкой, замутненное зеркало, керосиновая лампа, светлый абажур, «вздыхающий» комнатный орган, отдельно стоящая эмалированная ванна с чугунными ножками. Пол светлее, чем стены. Застекленная картина в раме с вышитым крестиком Иисусом.

Железная кровать Марии (в фильме деревянная) должна нести в себе глубокий смысл — это последнее убежище, где она чувствует себя в безопасности. Когда они садятся на кровать, она должна сломаться под их тяжестью, так как никогда раньше не принимала тяжести двух людей. В окно с облезлой рамой должна прорасти ветка какого-нибудь куста. Кошка, прыгающая на постель.

(Увы, с кошкой пришлось расстаться, не встретившись: на животных не хватило времени, ведь они требуют к себе особого внимания.)

Сегодня просмотр материала для группы в половине шестого, как всегда, втайне от Андрея. Успешный день — сняли шесть маленьких кадров! :

• 26 июня, среда

Продолжаем сцену «В доме Марии» с Эрландом и Гудрун. В тексте незначительные изменения и добавления. После слов Марии: «Что же мы здесь... Входите!» — идет панорама вдоль стены с вышитым изображением Иисуса, стоящими на комодe фарфоровой вазой, распятием на фоне старого зеркала, фотографиями в рамках. Во время панорамы слышится ее голос — новая

реплика: «Я случайно услышала, как вы стучите... пошла за керосином... в лампе кончился керосин...» Эта реплика — все, что осталось от стихотворения: «Мы с тобой на кухне посидим. Сладко пахнет белый керосин».

Далее вместо реплики: «Боже мой, вы же мокрый весь! Где вы так?» — следовала новая: «Что у вас с руками?» Александр неестественно смеялся: «Я с велосипеда упал». Из этой реплики Тарковский убрал «в воду» («Я в воду с велосипеда упал»).

Мария не снимает с него пальто, не вешает «у камина на спинку стула, не провожает в ванную», где «он умылся, а она светила ему фонариком». Они не возвращаются в комнату, не садятся на ее постель, Александр не закрывает лицо руками, когда «Мария смотрела на него со страхом и жалостью» и спрашивала: «Вы плохо себя чувствуете? Может быть, кофе?» Последние две фразы вычеркнуты. Вместо них Андрей добавил: «Вы не можете ходить с такими грязными руками... Идите сюда!» Мария достает из комода чистое полотенце, дает ему кусок мыла, напоминающего наше хозяйственное, и поливает водой из фарфорового кувшина на грязные руки Александра. (В «Солярисе» в сновидениях Криса мать моет руку сына: «Где это ты так изгвадался?») Александр вытирает полотенцем руки, подходит к расстроенному органу и начинает играть любимую прелюдию своей матери (органная прелюдия Баха ре-минор, BWV539). Мария слушает его, сидя на кровати.

Идея с комнатным органом пришла Андрею во время съемок. Когда никого в ателье не было, Андрей сам сел за него и пытался сыграть эту прелюдию, хотя не очень успешно, инструмент был старый и плохо слушался. Эпизод с грязными руками и игрой на органе был придуман режиссером для того, чтобы связать нелепый приход Александра с рассказом о самом сокровенном —

о матери. Этим мостиком послужила прелюдия Баха. Появилась и новая реплика: «Эту прелюдию я играл в детстве... Моя мать любила ее...» Одна фраза, но как верно она передает состояние героя: он будто сбрасывает маску и предстает перед Марией таким, каким был в детстве, — беспомощным, когда его единственным утешением и защитой была мать.

Далее следует монолог о матери и о саде, который ради нее он хотел преобразить, но от этого насильственного преобразования сад превратился в нечто ужасное: «Это было отвратительно... Все эти следы насилия...»

Из начала монолога: «Когда я еще не был женат...» Андрей выбросил фразу: «До того, как мы наш дом купили...» Осталось: «Я часто ездил к своей матери в деревню». Здесь нельзя не подчеркнуть, с какой бережностью и деликатностью Тарковский относился к музыке в своих фильмах и вообще к звуковому ряду. На словах: «Я часто ездил к своей матери в деревню» — заканчивается музыкальная фраза. Ставится точка — в речи и в музыке. Трагический рассказ о матери следует в абсолютной тишине.

Часто приходится слышать, как музыку накладывают на поэзию, даже на голос самого автора, отчего я испытываю физическую боль. Что может быть бестактнее, чем размывание уникального голоса поэта музыкой — пусть даже прекрасной! Ведь голос поэта — явление уникальное! И слушать его следует с таким же благоговением, как мы слушаем серьезную музыку.

Александр перестает играть, где-то вдалеке слышатся собачий лай, блеяние баранов, и дальше идет монолог в тишине, с естественными вздохами, всхлипываниями, шагами. Никаких скрипок, зато какое напряжение! От лица и голоса актера нельзя оторваться. Эта сцена — чудо! — по-другому ее нельзя назвать.

Когда Александр говорит о сестре, как «она пошла в парикмахерскую и отрезала волосы — золотые, как у леди Годивы», и как «отец увидел ее и заплакал...», камера всматривается в плачущее лицо Марии, сидящей с распущенными длинными волосами на кровати. Она спрашивает: «А мама?» — и тут слышится «часов однообразный бой» как напоминание, что пора возвращаться в реальность. «Уже три часа! — испугался господин Александр. — Мы же ничего не успеем!» Обрывается волшебный сон, общение двух близких душ, когда исчезают время и пространство и мир замирает...

Александр садится перед Марией на колени и просит полюбить его и спасти. Она встает, просит его уйти домой, предлагает проводить его на велосипеде, затем подходит к столу, трогает керосиновую лампу и нюхает пальцы (что-то из детства Андрея). Слышится легкое позвякивание стеклянной посуды. Крупный план Александра с револьвером: «Не убивай нас... Спаси нас, Мария!» Мария бросается к Александру со словами: «Ну зачем же это?! Господи, бедненький вы мой!» Камера останавливается на столе — на букете полевых цветов в кофейнике. Звук дребезжащего стекла усиливается, раздается рев пролетающих реактивных самолетов, разбивается стекло, на столе дрожат цветы.

Интересная параллель: рассказ о насильственном преобразении природы и дрожь — реакция природы от насильственных звуков.

Мария уговаривает своего неожиданного гостя успокоиться, она знает, что его жена злая, что его там обидели, напугали... В конце реплики Марии Андрей убирает слова: «Снимите ботинки... давайте пиджак, давайте сюда его... вот так... теперь это... вот...» Мария не бежит к столу, не приподнимает стекло на лампе и не дует «на дрожащий язычок пламени»... Мария целует его,

и здесь начинается сцена левитации с новыми репликами: «Бедный, бедный вы мой, бедный... Не бойтесь ничего... Вам нечего бояться... С вами здесь ничего не случится... Не плачьте... Все будет хорошо... Любите меня... Бедный мой, что они с вами сделали?!» Она говорит пошведски вперемежку с исландским — в такой момент естественно говорить на родном языке. Кусок левитации идет в сопровождении пастушьих женских выкриков и одинокой японской флейты (слияние инь и янь).

Следующая монтажная склейка черно-белая: бегущие из туннеля обезумевшие люди из сцены «Апокалиптического сна»; от них камера переходит на зеркало, отражающее дома и небо, капли крови, обгоревшую простыню, голову Малыша, лежащего ничком в белой простыне, как в саване.

Затем следует кадр, где Александер лежит мертвый на железной кровати в пальто со сложенными на груди руками, а рядом сидит отвернувшаяся от него жена на фоне руин сгоревшего дома — силуэта камина. Она обочивается (снова тема оборотня), и вместо лица Аделаиды мы видим лицо Марии; на лицо Марии наплывает лик Девы Марии из «Поклонения волхвов». От лика Мадонны — переход на обнаженную Марту, гонящую шалью петухов. Панорама вправо из «Петушиного сна» на медленно идущую Аделаиду со стаканом лекарства с ложечкой; она останавливается у залитой утренним солнцем комнаты Александра. С криком: «Мама!» (ночью он рассказывал о ней Марии) — Александер просыпается, видит включенную лампу, встает, натывается на угол стола, хромает; крупный план створок секретера и руки Александра. Он открывает секретер и выключает японскую мелодию, вглядывается в свое отражение в зеркале, перед которым на хрустальной пепельнице стоит недопитая розовая чашка чая. Он закрывает секретер.

В тишине раздается звонкий птичий щебет. Он подходит к лампе — включает и выключает ее. Садится за стол, пьет коньяк, снимает трубку — слышит гудок. Звонит в редакцию Мартину. Кладет трубку. Идет к шкафу и надевает кимоно. Плачет. Осознает, что должен осуществить обещанное Богу — оставить семью и сына, сжечь дом и навсегда замолчать.

Визуальный ряд сопровождается пастушескими женскими выкриками, гулками шагами, стуком ложечки о стакан и японской флейтой.

Здесь тоже появляется новый текст. Когда мы видим бегущих в панике людей, мы слышим всхлипывающий голос Александра: «Нет, нет, нет, нет...» — и стук ложечки о стакан. Когда камера наезжает на зеркало с перевернутым в нем отражением неба и домов, мы слышим голос Аделаиды: «Ну-ну, что с тобой?» Когда в кадре появляются капли крови и голова убитого Малыша, раздаются крики Александра, как в бреду: «Я не могу... я не могу... я не могу...» Когда появляется мертвый Александр на кровати с отвернувшейся от него женой, мы слышим ее голос: «Пей! Вот так...» Александр снова бормочет, но уже тише: «Нет... нет... нет...» Появляется лик Мадонны и голос Аделаиды: «Вот сейчас все пройдет...» В кадре с бегущей обнаженной Мартой вопрос Аделаиды: «Кто же тебя так напугал, Александр?» Он просыпается с криком: «Мама!»

Вот такая сложная палитра — ни одного пустого кадра, ни одного пустого слова, ни одного пустого звука. И все взаимосвязано.

• *27 июня, четверг*

Продолжение сцен № 191—202 «В доме Марии» — «Левитация». В этих сценах нужно технически скоординировать подъем крана, чтобы он вращался плавно, без

остановок и рывков, то замедляя, то ускоряя движение, ритмическое увеличение и убавление света, синхронное движение камеры, не говоря уже о крайне неудобном, даже опасном, положении актеров. А тут еще обнаружилось неумение Гудрун плакать!

Несмотря на трудности, настроение у всех приподнятое, в воздухе летают шутки-прибаутки, бодрые подмигивания — это от нервов. В аптеку посылают гонца за глицерином, дабы разрешить проблему крупных планов бесслезной Гудрун.

Для сцены левитации в стене была проделана дыра, из нее торчал рукав подъемно-вращающейся машины, а на нем была укреплена небольшая площадка — доска, или, как ее еще окрестили, «летающая кровать», «любовное ложе», «насест», «летающая тарелка».

Андрей ощупывает «любовное ложе» героев, ему кажется, что доска не выдержит их веса, они грохнутся и руки-ноги себе переломают. Эрланд жертвенно ложится на доску, контуры его обрисовывают карандашом, Андрей так и норовит сузить доску, отхватить как можно больше от краев. Его предупреждают, что это опасно, но он стоит на своем — требует отпилить все лишнее, чтобы создать иллюзию полета двух любящих людей, а не аэроплан времен Первой мировой войны. Сочувственно он сообщает Эрланду, что придется отпилить то место, где находилась его голова. «Мне уже все равно! Отпиливайте хоть голову!» — вздыхает Эрланд. Чтобы как-то замаскировать край доски, Андрей предлагает удлинить парик Гудрун. «Но у Гудрун уже есть парик с длинными волосами», — засуетились гримеры. Он усмехается: да разве это волосы... Они не видели длинных волос... Вот у его мамы были волосы...

Сидя за камерой, он жалуется, что кровать некрасивая. Шведы интересуются: в каком смысле? «Она какая-

то не кровать — в этом смысле...» — отвечает он и принимается читать лекцию на тему классической деревянной кровати. Эрланд сладко дремлет под разглагольствования режиссера. «Да что ж он все время спит, — недоумевает Андрей. — Что он ночью делает?» Как ни в чем не бывало Эрланд рапортует: «Учу роль!» В конце концов Андрей соглашается с деревянной кроватью: «Ну, ладно, посмотрим...» — вздыхает он, почесывая затылок.

Довольно часто он прибегал к паллиативным решениям: «Давайте упростим эту сцену...», «Давайте обойдемся без этого...», «А что, если вообще это убрать...» Но в главном на компромиссы он, конечно же, не шел. Керстин спрашивает, сколько раз должно вращаться «любовное ложе». Андрей отрывается от камеры, задумывается, но, заметив обсуждающих подъемную машину ребят, резко обрывает их: «Слушайте, я десять раз повторять вам не буду!» Впервые он делает замечание вслух.

Схема такова: кровать должна сделать оборот, вернуться вокруг своей оси и встать на прежнее место, постепенно замедляя свой ход, а в конце — совсем остановиться. Примерно — четверть оборота до конца — в этом месте нужно будет выключить свет. Начать вращение и подъем довольно быстро, потом замедлить, а камера будет следовать за «кроватью» до максимума. «Вы все поняли?» — недовольно смотрит он в сторону увлеченных техникой ребят. Получив утвердительный ответ, он поторапливает их: «Ну, тогда давайте! Поехали!» Но у них опять что-то заело... С Хассе Валином — мужем Керстин Эриксдоттер и ответственным за регулировку света — проверяют, как гаснет и зажигается свет. Машина продолжает заедать, Андрей нервничает.

В павильон пришел Малыш, Томми Шельквист, со старшим братом — в два часа у него назначена встреча

с инструктором по карате. Андрей берет Томми на руки, подбрасывает. Подходит Эрланд, обнимает мальчика и говорит, что он его папа. Томми расплывается в улыбке и виснет на нем.

Я как-то рассказала Андрею о своем бывшем учителе по карате Еши Юкава — о человеке в общении мягком, спокойном, который одним ударом мог разбить стопку кирпичей, владел мечом, как настоящий самурай. Еши практиковал шотокан-карате — одну из четырех основных школ карате, корнями уходящую в древнекитайское воинское искусство. В отличие от мягких форм айкидо и тай-чи, шотокан отличается невероятной разрушительной силой, хотя в принципе не является оружием агрессии. В карате не нападают, а пресекают нападение, защита завершается раньше, чем начнется атака. Андрей захотел, чтобы Малыш сделал несколько простых движений в сцене, где они с отцом сажают «японское дерево».

В пустом павильоне бывшей гостиной Томми демонстрирует упрощенную форму катэ (серию движений, образующих определенный рисунок), но в том, что он показывает, нет остроты, отточенности жестов. «Что-то не очень у нас... — морщится Андрей. — У него нет плавного движения, все разламывается...» Еши продемонстрировал ту же комбинацию, и Андрей ахнул! У Андрея загораются глаза, он просит Еши позаниматься с мальчиком побольше. Керстин назначает урок в студии Еши.

Мы возвращаемся в павильон, где нас по-прежнему ждут толчки, рывки, где ничего не совпадает, отсутствует плавность, а Андрей добивается легкости «замедленного пируэта».

Увидев Свена на стремянке, поправляющего простыню, Андрей крикнул, что он как секс-символ витает в воздухе. «Кто здесь секс-символ?» — засуетился Эр-

ланд и полез на свой «насед» в рубашке и трусах. Андрей просит привязать «этот секс-символ» покрепче ремнями. Пока его привязывают, Эрланд приглашает всех желающих разделить с ним «любовное ложе». Андрей спрашивает, почему никто не снимает этот смешной момент, но Арне Карлссон тут как тут. «Молодец!» — хвалит его незаметный стиль работы Андрей. С Яном Андерсеном, нашим заведующим по реквизиту и инженером, Андрей репетирует движение подъема крана. Наконец на этом фронте все сдвинулось с мертвой точки — машина стала двигаться плавно.

Андрей спрашивает, как раньше лежал Эрланд. Я говорю, что Гудрун лежала на нем. Андрей смотрит на меня, как будто я сказала что-то оскорбительное: «Да ты что, Лейла! Не помнишь, не говори! Она лежала на спине...» «Да он же ее раздавит!» — протестую я. Эрланд бормочет, что Андрей еще сто раз все изменит, так что ему и на, и под Гудрун придется полежать. Ассистенты подтверждают, что Гудрун лежала на Эрланде. Так она лежит и в фильме. Но сам факт показался ему возмутительным. «Что же он у нас совсем раздавленный... — обижается он, — дома Аделаида, тут эта...»

Приходит полуобнаженная Гудрун и осторожно лезет к нему наверх. Андрей просит, чтобы и ее тут же привязали ремнями. «Не стесняйся, — говорит он осветителю Оки Хансону, — прикрепляй!» Оки мешкает. Андрей толкает меня: «Да скажи ты ему, чтобы он не стеснялся!» Я говорю. «Странное кино... — усмехается он. — Какая-то русско-пуританская секс-машина...» Неуемный Эрланд кричит сверху: «Ремнями привязали, а теперь догола можно?» Андрей качает головой: «Нет, это русско-пуританское кино...» Он действительно не хотел видеть актера без рубашки, ему казалось, что Эрланд уже не молод оголяться.

Режиссер просит Гудрун «делать ручками всякие приятности» — гладить Эрланда по лицу. «Да так до революции было...» — разочарованно вздыхает Эрланд. «А ты ее просто обними, — учит стреляного воробья любовным премудростям режиссер русско-пуританского кино. — Да не так! Что ты ее за лопатку схватил! Вот так... Капито? Понимаешь?» Эрланд блаженно улыбается — еще бы ему не понимать! На самом же деле ему страшно неудобно — голова на весу, ноги тоже, одно неловкое движение, и костей не соберешь. Андрей вдруг выдергивает из-под Эрланда кусок простыни. «Признайся, ты пережил момент испуга!» — смеется он.

По поводу убранства «любовного ложа» следует череда наставлений: «Девочки, надо что-то красивое сделать, какие-то складочки... А то какой-то гробик, ну, что это такое... безобразие...» Сегодня даже Кики влетело: «А ты что сопротивляешься? Сама же видишь, что некрасиво!» Он требует простыню побольше, и Кики бежит исполнять его желание. Глядя на белоснежное сооружение, Андрей процитировал: «Кавказ был... Как это там у Пастернака?... Кавказ был весь, как смятая постель, он весь лежал как на ладони...» Он причмокнул: «Красиво! Как смятая постель...» (Точная цитата Пастернака: «Кавказ был весь как на ладони / И весь как смятая постель...». «Второе рождение», «Волны».)

От возвышенного приходилось возвращаться к земному. «Ты ее с чувством обними! — призывал он Эрланда. — Ты что, не умеешь женщин обнимать?» Хохот! «Нет. Я же в рубашке лежу. Мне же режиссер не решает раздеваться».

Вот реплики Андрея, записанные мной в тот день: «Ноги у них торчат, как селедки... Ему надо для локтя оставить место, все остальное отпилить к чертовой матери... Мы тут все отрежем, а они грохнутся и разобь-

ются насмерть... Ладно, лягте в позу, а поза все-таки некрасивая — лепешка лепешкой... Осторожней слезайте, а то шею сломаете... Ребята, это, конечно, все очень весело, но ноги у них как в юмористическом журнале... какие-то дурацкие...» Эрланд не дает ему договорить: «Как в журнале "Крокодил"?» Андрей окидывает его оценивающим взглядом: «Он что, и наши журналы знает?» Все с гордостью смотрят на Эрланда.

«А вообще, знаешь что? — многозначительно режюмирует Андрей. — Не имей дело с ведьмой... Никогда! Плохо кончится...» Эрланд усмехается: «А если режиссер приказывает...» «Все равно плохо кончится...» — повторяет режиссер. Шведам не терпится узнать, большой ли у него в области ведьм опыт. Андрей пожимает плечами: «Да уж приходилось...» Гудрун закапывают глицерином глаза. Она переживает, что не может заплакать, Андрей успокаивает ее и просит, чтобы несколько фраз она произнесла на исландском.

Начинается съемка. Камера на тележке отъезжает, как только кровать начинает вращаться и подниматься. Керстин бросает перед камерой белую простыню. Затем несколько слоев простыни на «летающей кровати» осторожно тянут за веревку. Убавляют свет. «Перестаньте двигаться! — кричит Андрей актерам. — А вообще-то все хорошо. Давайте еще разочек! А ты чего лежишь, как доска!» Актеры не понимают, к кому обращены его слова, так как буквально находятся на высшей точке левитации.

«Как кто? — ворчит Андрей. — Эрланд — вот кто! Лежишь как чурбан! Положи хоть ногу на нее! Вот-вот, боком как-то... Нужна все-таки какая-то форма, а то все лепешкой! Хотя в принципе красиво... Нога только мешает... Что с ногой делать — ума не приложу...» Еле сдерживаясь от смеха, я перевожу и одновременно строчу его замечания в блокнот.

Ему говорят, что он просил актеров не двигаться, а сейчас требует, чтобы Эрланд ногу на Гудрун положил. Но Андрей уже переключился на свет, на камеру — дает указания им. «Какие они тугодумы!» — шепчет он мне. Но не всем же его молниеносные реакции!

Сняли восемь дублей с разными вариантами, в разных ритмах, с разным светом. И еще четыре кадра — портрет Ведьмы. Рекорд! Такая ответственная сцена, а справились на пятерку с плюсом — вот вам и «тугодумы»!

Сегодня последний день павильонных съемок в Стокгольме. Грустно и радостно. Грустно, потому что никогда больше это не повторится, а радостно, потому что все получилось.

Как дороги эти реплики, шум, суета, отрывки речи, хохот... Понимаешь, какое чудо — кинодокумент, фотографии, записные книжки, дневники. Все словно оживает, как только к ним прикасаешься...

• 28 июня, пятница

Последний день съемок в Стокгольме. Перекресток улицы Оружейников и Туннельной улицы, переименованной позже в улицу Пальме, в честь шведского премьер-министра, застреленного на этой улице в пятницу 28 февраля 1986 года — ровно через восемь месяцев после съемок «Жертвоприношения».

Сцена № 206 — «Сон полета», она также называлась «Апокалиптический сон» и «Сон войны». В шведском сценарии есть рабочее описание этого сна: камера находится высоко, чтобы четыреста статистов не заполнили собой весь кадр. Сцена начинается с макета ландшафта «потерянной цивилизации», расположенного на уровне камеры. Затем макет расщепляется в том месте, где находится река, и мы видим внизу обнаженных лю-

дей разных возрастов. Камера опускается на крупный план Марии, бегущей в толпе.

Черно-белый кадр. Худые полуобнаженные статисты в разорванных одеяниях, среди них запеленатый младенец. Снимаем в рапиде. Состояние распада. Ландшафт «потерянной цивилизации» — 1,5—2 метра. Высота камеры — 24,5 метра.

В фильме сцена радикально изменилась. В съемке принимают участие Малыш, дублер Александра и четыреста статистов. Нет ландшафта «потерянной цивилизации» с рекой. Появятся разоренная улица и площадь в три метра, на которой будет лежать Малыш. Камера будет находиться не на высоте 24,5 метра (хотя перед зданием киноинститута делались пробы), а на высоте примерно пяти метров.

Первоначально для сцены атомной катастрофы Тарковский выбрал Торговую площадь в Старом городе — неподалеку от Стокгольмского кафедрального собора, у скульптуры святого Георгия Победоносца, поражающего дракона. Рядом с ним, вернее, за ним отдельно стояла статуя принцессы на коленях со сложенными в молитве руками, с лежащим у ее ног агнцем (символом терпения, послушания и невинности), более похожая на Мадонну, нежели на принцессу. От скульптуры по обе стороны спускались лестницы. Оригинал XV века, выполненный немецким мастером Бернтом Нотке из дуба и лосиного рога, находится в самом соборе. Святой Георгий символизирует победу добра над злом, он является спасителем и защитником Стокгольма, а также небесным покровителем Москвы — он изображен на ее гербе.

21 августа 2006 года, находясь с дочкой в Стокгольме («Святой Георгий, побеждающий дракона» Паоло

Учелло — ее любимая картина), мы были приглашены в Королевский дворец на музыкальный спектакль, посвященный творчеству Дороти Паркер, в исполнении молодой талантливой актрисы Сары Янгфельдт. Приглашены мы были ее не менее талантливыми родителями — Бенгтом Янгфельдтом, моим бывшим преподавателем в Стокгольмском университете, автором многочисленных книг и выдающимся переводчиком Маяковского, Крученых, Бродского и других русских поэтов, и его женой Еленой Якубович, замечательной певицей. После концерта Сара предложила зайти в одно симпатичное место — посидеть на улице, выпить вина.

Ночная жизнь с открытыми уличными кафе — нечто новое для Стокгольма. В этот вечер разразилась гроза, но воздух был теплым, и ночь какая-то волшебная: с тяжело ползущими черными тучами, изредка выглядывающими из-за них испуганными звездами и луной. Мы сидели за двумя столиками: за одним юные друзья Сары, а за другим — ее родители, мы с Леночкой и еще одна незнакомая пара. Познакомились, разговорились. Мне вспомнилось, что где-то здесь, в Старом городе, Тарковский хотел снимать сцену атомной катастрофы. «А где именно?» — поинтересовался приятель Елены, Борис Фогельман. Я рассказала. «Не может быть! — встрепенулся он и вдруг заговорил по-русски с польским акцентом: — Пожалуйста, встаньте и... сделайте только десять шагов... идите... идите...» — подталкивал он меня. «Что еще за мистификатор», — подумала я, однако встала и пошла с Леной в сторону, куда указывал Борис... И обомлела!.. В конце узкой средневековой улочки стояла конная статуя Георгия Победоносца с принцессой, простирающей вслед ему руки. Как в жизни все переплетается и в какой-то момент собирается в одну точку!

Но на этом сюрпризы грозовой ночи не закончились. Оказалось, что Борис был знаком с Тарковским. Они встретились в апреле 1981 года, во время визита режиссера в Стокгольм. Борис помогал ему с переводом, возил по городу, показывал, рассказывал. Он повторил рассказ Пера Альмарка, как в целях конспирации Андрей собирался сбрить усы, как он мучился, метался, как, в конце концов, не смог переступить роковую черту. «Он очень переживал! На него больно было смотреть!» — вспоминал Борис.

В своих «Заметках о летних впечатлениях» Достоевский пишет: «Неужели ж и в самом деле есть какое-то химическое соединение человеческого духа с родной землей, что оторваться от нее ни за что нельзя, и хоть оторвешься, так все-таки назад воротишься». Через три года Тарковский разорвет «химическое соединение» своего духа с родной землей, и ностальгия — а русские, как он сам говорил, хуже всех переносят ее — потребует своих жертв.

Место съемок у подножия Георгия Победоносца было утверждено в самом начале стокгольмского периода. К сцене серьезно готовились, а получить разрешение снимать в старинной части города — дело непростое. Андрею нравился образ коленопреклоненной принцессы со сложенными перед грудью руками: «Она как будто что-то дает, дарует какую-то тайну...» Он собирался использовать этот «дающий, дарующий» жест для Марии.

Но, увидев другую лестницу с туннелем и со спускающимися по обе стороны лестницами, предпочел ее для сцены «Апокалиптического сна», чем порядком огорчил администраторский отдел.

Лестница — весьма существенная деталь в выборе природы этой сцены. Нельзя не вспомнить «Поклонение волхвов», являющееся стержнем картины, где две лес-

тницы обрамляют свод арок. Увиденное не могло не напомнить Тарковскому фон картины великого итальянца, и он повторил этот образ. Как говорила Ахматова: «...Генеральный захватчик. Он собирает, захватывает отовсюду слова, сравнения, образы... никем не замечаемые...»

В одном из интервью Эрланд Юсефсон рассказал, что как-то спросил Тарковского, почему тот изменил место съемок, на что режиссер ответил, что «здесь рано или поздно произойдет какая-нибудь катастрофа...»

На этом месте действительно произошло преступление, потрясшее все шведское общество, да и не только шведское, убили Улофа Пальме.

Несколько раз мы приезжали осматривать туннель, кругую, раздваивающуюся лестницу, прилегающие дома: нужно было выяснить, когда, в какое время и куда ложатся тени и где в этот момент находится солнце. Режиссер как чумы боялся лобового света. Анна Асп показала Андрею и Свену фотографии, фиксирующие каждые полчаса позицию солнца и теней на стенах домов. Андрей все время спрашивал Свена: «Тебе нравится?» Ему очень хотелось заручиться поддержкой оператора. «Si, si! Bello!» — одобрял его выбор Свен.

Как-то утром, незадолго до съемок, мы пришли сюда со Свенем, Катинкой, Анной, Керстин и Гераном Линдбергом и долго обсуждали, когда начать съемки — до или после обеда и где будет стоять камера.

Андрей требовал начать работу за четыре часа до съемок, чтобы успеть установить практикабль — площадку, на которой должен находиться Малыш. Долго думали, на какую высоту поднять площадку, наконец договорились, что она будет четыре метра высотой плюс один метр для камеры — итого пять метров. Андрею хотелось, чтобы камера смотрела не только вглубь, но и вниз, но как это осуществить? Тогда у него появилась

идея с зеркалом: во-первых, оно замаскирует массивную конструкцию площадки, во-вторых, отразит небо и дома. Вычислили, что зеркало должно быть размером 80x150 сантиметров.

В кадре нужно увидеть бегущую в панике — прямо на камеру — толпу полуобнаженных людей, хаос, неразбериху, разбитую и перевернутую набок белую машину на пешеходном переходе, черные пластиковые мешки, висящие на домах, листы бумаги, летящие из окон, «контрастный хлам» на земле, отраженный в зеркале кусок улицы — и голову мальчика. Но поместится ли мальчик между рельсами? Не задавим ли его? Все думают, как разрешить загадку сфинкса. Наконец Андрей придумал: надо взять рельсы с тележкой и еще одни рельсы, между ними поместить мостик, а на нем установить камеру на штативе. Мальчик будет лежать под мостиком, между двумя рельсами, и Свен сделает «элементарную панораму» на него.

Проезжую часть надо будет затемнить и убрать фонари, а еще лучше совсем их разбить — «война все-таки!» Катанка в ужасе, ей объясняют, что Андрей шутит. «Да уж какие тут шутки... — цитирует Андрей почтальона Отто. — Тут уж не до шуток...» И добавляет: «И хорошо бы еще, чтобы человека два у нас упало...» Катанка уверяет, что кто-нибудь непременно упадет, и просит Анну убрать фонари от греха подальше.

Строить площадку решили в пять утра, чтобы разобрать ее в тот же день. Проблема, как затащить камеру на такую высоту, — понадобится кран. Как можно скорей надо сделать пробу в студии — не в натуральную величину в четыре метра, а поменьше.

В коридоре перед первым павильоном выстроили небольшую площадку с двумя рельсами и мостиком меж-

ду ними. Обговариваются мельчайшие детали. Начали с того, сколько весит Свен. Он отшучивается, что сегодня целый день ел булочки. Наконец сошлись на том, что он весит ровно столько, сколько и Даниэль Бергман, — семьдесят шесть килограммов. Андрей нервничает, ему кажется, что ничего у них не выйдет, что камера не увидит мечущихся под ней людей, не хватает выноса. Проблема — как выехать с камерой как можно дальше и совместить зеркало с мальчиком. Керстин ложится вместо Малыша под мостик, на котором стоит камера. Андрей называет ее Анной Карениной и спрашивает, не боится ли она. Керстин смеется: ради него она готова на все. Сколько споров вызвал этот кадр! Андрей все время сомневается, и, только когда его посадили за камеру и он убедился собственными глазами, что выезд возможен, он успокоился. «Вы правы, это очень хорошо, все правильно...»

В пятницу ровно в пять утра начинают строить площадку, разбирают веранду в ресторане «Богемия» на перекрестке двух улиц, разбрасывают мусор, старые скомканные газеты, мешки из-под цемента, поливают их из шланга водой. Вышедшие из туннеля уборщики не могут поверить своим глазам: они только что убрали всю улицу, а киношники приехали и в пять минут ее загадили. Появилась мусорная машина, и мусорщики обалдели. «Хотите, мы вам все дерьмо из машины вывалим?» — великодушно предлагают нам блюстители чистоты.

Статисты, участвующие в съемке, в основном молодые, но есть и дети с родителями, и несколько пожилых людей с внуками. Приветливые ассистенты встречают их, сверяют по фотографиям, дают исчерпывающую инструкцию. Рваная одежда разложена на длинных столах — никаких украшений и элегантной одежды. Все

отлажено, все четко организовано, без паники, без криков. Недаром шведский кинематограф один из старейших в мире — они все умеют. У статистов жизнь бьет ключом: их кормят свежими булочками с чаем и кофе, потом переодевают, обрызгивают мутной жидкостью лицо, руки, шею.

Не сговариваясь, мы с Андреем вырядились в одинаковую спецодежду, выделенную нам (за полцены) перед началом съемок на Готланде, — в пылеводоветро-непроницаемые бежевые куртки и штаны. Увидев друг друга, мы расхохотались! «Как из сумасшедшего дома! — заметил Андрей. — Не хватает только, чтобы и Свен так заявился, хотя я боюсь, что он вообще не придет...» Катинка и Керстин указывают на приближающуюся фигуру Свена в той же экипировке: «Теперь вас в толпе не потеряешь!»

На кране нас поднимают на площадку; доступ туда строго ограничен: Андрей, я, Свен, его ассистент Лассе Карлссон и Даниэль Бергман. Предупреждают, чтобы мы не стояли у края — можно разбиться насмерть.

Андрей кричит сверху, чтобы завесили несколько букв на «Богемии». Он интересуется, не взяла ли Катинка с них денег за рекламу. «Нет, это я им плачу!» — кричит снизу Катанка. «Я же говорил, что она никудышный бизнесмен», — шепчет мне Андрей.

Костюмеры хотят показать ему несколько статистов, но Андрей просит не усложнять проблему: «Сначала сделаем репетицию, а если что будет бросаться в глаза, тогда и исправим...» Вдруг он решает изменить цвет машины на черный, но поздно: ровно в семь машина покинула гараж. «Ничего, здесь перекрасим». Прямо перед камерой Андрей обнаруживает водосточный люк. Он хитро улыбается и говорит Свену, что хорошо бы открыть люк, чтобы туда падали люди — такое мистичес-

кое исчезновение. Свен хихикает и советует предложить эту идею директору картины. Но Катанка ему даже фонарь не дала разбить, а что уж говорить об открытом люке...

Андрею срочно понадобилось переговорить с Анной-Леной. «Вон она идет — крикни ей!» — просит он у меня мегафон, заведя на горизонте какую-то фигуру. «Что, Анна-Лена вприпрыжку?» — усмехаюсь я. Он явно обозначился. «Что-то у меня со зрением... — сетует он и, окинув нас взглядом, смеется: — Слушай, мы как трио бандуристов!» Настроение веселое. В восемь привозят машину — Saab GFZ-735 с разбитым капотом. Все бросаются тянуть ее на место — по диагонали и по центру от камеры. В небе облака, хорошее, теплое утро. Анна-Лена хочет повесить черную ткань на стены домов, но Андрей предпочитает черные пластиковые мешки — ткань выглядит «как кулиса».

Осторожно водружают камеру, отпиливают кусок площадки, затем, не дыша, поднимают и крепят к конструкции зеркало — оно у нас в единственном экземпляре. Андрей доволен тем, как обработали зеркало. «Сыр рокфор!» — говорит он, потирая руки. Высшая похвала! Внизу Андрей замечает Эрланда и машет ему рукой. В съемках он сегодня не участвует, за него отдувается дублер, он пришел посмотреть.

Поднимают к нам Малыша, Андрей бережно укладывает его на матрас, обрисовывает контур его головы и накрывает простыней; страшно, наверное, лежать под громадной камерой, но Томми у нас молодец — никогда не ноет.

Андрей объясняет Свену схему движения камеры: сначала из-под простыни будет течь кровь, и ему в какой-то момент нужно будет перевести на нее фокус, а затем на лицо и руку мальчика.

Андрей строит из пальцев рамку кадра и велит мне считать выбежавших отовсюду статистов; ему почему-то кажется, что шведы его обманывают. Но как сосчитать эту движущуюся массу? «Считай, считай! — сердится Андрей. — Не надо только пальцем на них показывать!» Через минуту подозрительность его улетучивается, и он начинает объяснять мизансцену. Сначала все побегут вниз по верхней лестнице, расходящейся над туннелем по обе стороны. Часть из них останется перед лестницей, а часть должна забежать в туннель. Те, кто бежал с правой стороны, должны поменяться местами с теми, кто бежал с левой. В центре они пересекутся, а под камерой они должны метаться, спотыкаться, падать. На лестнице будет стоять двойник Эрланда — важно не сбить его с ног и не затоптать. В конце сцены он должен остаться на лестнице один.

Я кричу сверху в мегафон, Керстин тут же передает команду ассистентам, а те, разбившись на группы, растолковывают план действия статистам. Главное, чтобы у всех были серьезные лица. Статисты поначалу хорохорятся, хихикают, но после первой же репетиции понимают, что задание не только ответственное, но и опасное. Сломая голову они бегут вниз по лестнице, посередине делятся на две группы: те, кто справа, бегут налево, а те, кто слева, — направо. Настоящая паника, крики, хаос, обезумевшие лица, дети на руках и на плечах у взрослых плачут по-настоящему.

В этой сцене снимались мои друзья. Одну из них, Изабель Вригфельдт, хорошо видно в кадре. Она подтвердила мои наблюдения с «птичьего полета», сказав, что сначала никто не придавал значения рискованности происходящего, но, как только прозвучала команда бежать, какая-то неведомая сила потащила их вниз по лестнице, люди неслись, забыв все приличия и условно-

сти. Переполох и страх царили в толпе, желание выжить во что бы то ни стало. И полное ощущение, что все это происходит в реальности.

Помнится, Андрей окрестил нас тремя грациями: я — блондинка, Берит — шатенка, Изабель — наполовину испанка — брюнетка с необъятной копной коротко остриженных волос. Андрей недоумевал, как можно обкорнать такие чудесные волосы. В присутствии «трех граций» он разглагольствовал о женской красоте и о том, что женщина не способна творить. В конце концов он сказал, что женщина творит от избытка душевных чувств, а мужчина — для самоутверждения из чистого эгоизма... От наших протестов он сдался, хотя ему все равно непонятно, зачем женщине творить, когда она может родить ребенка. Изабель Андрей показался человеком колоссально динамичным, с какой-то магнетической силой и несколько архаичным. Он заглянул в потаенный уголок ее сознания, ее души...

После нескольких репетиций приступили к съемкам. Наконец Андрей поднимает руки вверх и делает знак, что кадр снят. Сняли пять дублей. Один кадр без людей — пустынная улица. Закончили в два часа дня, в три уехали в монтажную, а потом сборы в новую экспедицию. Андрей аплодирует статистам. Они тоже.

«Ну, вот и все, — потирая руки, говорит Андрей Катанке, — а ты боялась...»

Наш стокгольмский период закончился апокалиптической сценой войны.

Впереди нас опять ждал Готланд и новые непредвиденные, катастрофические события.

ГОТЛАНДСКИЕ СНЫ

Не описывай заранее
Ни сражений, ни любви,
Опасайся предсказаний,
Смерти лучше не зови!
Арсений Тарковский

• *1 июля, понедельник*

Мы прилетели в Висби, а оттуда поехали в наш птичий заповедник — Нёрсхольм. На Готланде мы провели двадцать дней, из них пятнадцать рабочих. В этот раз Андрей поселился в том же доме, что и в первый заезд, а мне пришлось переехать из «Купального пансионата» в местечке Льюгарн в «Лиственный луг», более старый, но без комфорта, так как группа наша значительно увеличилась. В связи с предстоящей финальной сценой пожара на площадке появилось гораздо больше людей: во-первых, английская команда пиротехников, во-вторых, на Готланд со всего света приехали журналисты, фотографы, репортеры, и на правах гостей их разместили в отеле со всеми удобствами. Но мы не жаловались — место сказочное: сосны, трава, песок, море; к тому же стояла дивная погода и спать, будь мы туристами-дикарями, можно было прямо на берегу.

Андрей не мог дождаться, когда нас привезут на съемочную площадку в Нзрскольм. Он соскучился по дому с рощей, по гудкам проплывающих мимо паромов, по ликующему щебету птиц, по старому маяку с ведущей к нему искристой, будто посыпанной толченым стеклом дорожкой, по черным овечкам, пасущимся в поле среди можжевельных кустов, и даже по сумасбродным коровам, преследовавшим нас во время съёмок. Коровы облюбовали «длинные проезды Тарковского» и подходили вплотную к рельсам почесаться о колышки, вбитые в землю, на которых они устанавливались.

К счастью, все оставалось на месте целым и невредимым: ветер в наше отсутствие не выкорчевал ветхий дом. На самом побережье, как и в мае, было ветрено и сыро — странная особенность Готланда. Шведская команда подшучивала, что русский режиссер нарочно выбрал самое холодное место на острове.

• 2 июля, вторник

Кульминационным моментом второго пребывания на Готланде был «Пожар», дамокловым мечом висящий над нами, хотя у Тарковского не было сцены с таким названием. Пожар входил в последнюю, шестую главу, в часть «Скорая помощь». Все усилия, все внимание группы было приковано к нему. Решили снимать в первую неделю по приезде, «чтобы поскорее отмучиться». Начиналась она со сцен № 226—230 — «Подготовка к пожару».

После того как семья отправилась на прогулку, Александер поднялся по лестнице, никем не замеченный вошел к себе в комнату, включил японскую музыку, спустился в гостиную, положил револьвер на место, вышел на террасу — никого вокруг не было, все ушли на прогулку. Тогда он взял стул и поставил его на стол, прямо

на скатерть. Потом другой. Через некоторое время вся летняя мебель возвышалась горой посреди террасы, достигая потолка. Затем он спустился с террасы, подошел к машине Виктора, открыл дверцу — ключ был на месте — и отогнал машину подальше от дома. В машине Аделаиды ключей не было. Он вернулся в дом и долго искал их, потом махнул рукой, оглядел свое сооружение, чиркнул спичкой и поджег скатерть с одного угла.

Отдельные экстерьерные и интерьерные фрагменты этой сцены были сняты в мае и в июне в Стокгольме.

В гостиной Александр наткнется больным коленом на кресло — оно упадет на пол; от пронзительной боли он опустится на софу. Затем, с револьвером в руке, поднимется, направится к докторскому саквоюжу — крупный план — и водворит револьвер на место, после чего выйдет с саквоюжем и с пальто Виктора на залитую солнцем террасу к стоявшей рядом машине, где оставит вещи. Не закрывая дверцу, хромая, он возвратится на террасу и начнет составлять на поднос пустые бутылки, чашки, рюмки — следы ночного празднования — и поставит его на подоконник. На столе останется большая стеклянная банка с полевыми цветами. Вздыхнув, Александр раздраженно произнесет новую реплику: «Цветы!» — и переместит их на другой, ближний подоконник. Первоначально реплика звучала по-другому: «Накупила мебели!» (Андрей рассказывал нам, что жена в Берлине накупила огромное количество антикварной мебели, машину «опель», а теперь мучается с перевозом всего этого добра во Флоренцию, «как будто в Италии нет антикварной мебели!».) Позже Андрей решит, что это слишком очевидный намек, и заменит ее на: «Цветы!»

Убрав все со стола, Александр «прямо на скатерть» ставит вверх ножками три белых стула и три плетеных

кресла, набрасывает на свое сооружение белую простыню и идет к машине доктора отогнать ее.

Через распахнутую настежь дверь гостиной и два открытых окна с кружевными занавесками за действием Александера внимательно следит камера. Вместе с машиной она движется от одного окна к другому, затем останавливается — поджидает возвращения героя. Александер торопливо входит на террасу, потирает больное колено и тут же спешит к машине Аделаиды, где долго ищет ключи в бардачке и под сиденьем. Затем в поисках ключей он возвращается в дом — камера следует за ним и останавливается на темном ажурном силуэте плетеных кресел в светлом пространстве окна.

Монтажная склейка: спинка кресла со свесившимся углом белой простыни и новая реплика: «Не понимаю, куда я их задевал...» Эту реплику можно отнести к разыскиваемым ключам, но звук полупустого спичечного коробка выдает истинный предмет поисков героя. Тарковский не раз указывал, что даже самые незначительные на первый взгляд звуки несут в себе смысловую нагрузку и имеют сильное воздействие на зрителя, не уступающее визуальному ряду. Звук для режиссера — нечто большее, чем просто иллюстрация происходящего на экране. Пример со спичечным коробком — подтверждение тому.

Сцены № 231—232— «Поджог».

Снимаем с новой точки. В предыдущем кадре Александер набрасывал кусок белой ткани совсем с другой стороны, но режиссеру хочется увидеть ажурный узор плетеных кресел — опять полное несовпадение, от которого шведы готовы рвать на себе волосы, а его оно совершенно не волнует. Камера незаметно подкрадывается к колышущейся от ветра простыне, Александер

входит в кадр, садится на корточки и зажигает спичку, которая тут же гаснет. «Нет!» — шепчет он.

Со второго раза простыня загорается (ее предварительно пропитали в специальном растворе), и на белом фоне вырисовывается черный, не запланированный режиссером треугольник. Мистическое совпадение: белый перевернутый треугольник простыни и на глазах появляющийся черный. Андрей в восторге! Огонь разгорается. Камера наезжает на пламя, делает медленную панораму вверх, и в кадр входит свисающая с потолка лампа. Позже мы услышим, как она треснет и разобьется.

Сегодня Эрланду предстояло «с чувством» водрузить стулья и плетеные кресла на столе так, чтобы получилась «красивая композиционно пирамида». Действие проходило с фасадной стороны дома, где первоначально предполагалось проведение всех натуральных сцен. Для крупных планов фасада прорабатывалась каждая деталь — со вторым этажом, крышей, старинной винтовой лестницей с береговой стороны.

Режиссер предпочел снимать дом со стороны роши по двум причинам: во-первых, за домом не так дуло, временами там даже наступало затишье, а во-вторых, ему захотелось увидеть героев во время их утренней и ночной трапезы сквозь темные стволы деревьев. По его мнению, это придавало им некую торжественность, загадочность. А главное — они становились частью природы. Как сказал Аллан Эдваль: «Человек в фильмах Тарковского — это часть картины, часть какой-то большой игры, часть окружающего, часть интерьеров, занавесок, стульев, деревьев...»

Эрланду пришлось повозиться с пирамидой: кресла кособочились, падали — и все начиналось сначала. После семи дублей, не считая множественных репетиций, пирамиду сняли.

После пламени, заполнившего почти весь экран, следовал кадр — крупный план — дверцы секретера. Александр, отраженный в маленьком помутневшем зеркале, включает японскую мелодию — флейту. Здесь она звучит как диссонансный вскрик. Мотив японской флейты из музыки Ватасумида-Шузо «Незаса но Ширабе» (Watasumido-Shuso. Nezasa No Shirabe). Исполняет — Хотчику (Hotchiku).

Затем монтажная склейка: спина Александра, стоявшего на балконе. Слышался звук разбившейся лампы. Александр резко оборачивался на этот звук и шел к краю балкона, где вместе с высохшим веночком летних полевых цветов развевался на ветру серый клетчатый шарф Андрея. В один из первых съемочных дней на Готланде Андрей всучил мне свой шарф — подержать, но поскольку в руках у меня уже были мой шведский сценарий, его сценарий (Андрей патологически боялся потерять его) и блокнот, пока готовился кадр, я повесила его на гвоздь. Когда начали снимать, я хотела его убрать, но Андрей остановил меня: «Пусть останется на память...» До сих пор при виде этого шарфа к горлу подступает ком.

Александр печально оглядывал поле, рощу, залив и спускался вниз по лестнице, на ходу допивая стакан с коньяком, стоявший на столе — прямо на балконе, при этом он нечаянно задевал яйцо, которое скатывалось и падало на пол, не разбившись. Тоже — чудо! Слышался звук полыхающего огня.

Сцены № 133-134- «Пожар».

«Господин Александр лег на землю, лицом вниз. Когда ему стало нестерпимо жарко, он отполз подальше, почти под самые сосны, и только тогда снова посмотрел на дом.

Дом пылал как свеча. Трещало и гудело пламя, перекидываясь на дымящиеся верхушки сосен. Вспыхнул элегантный автомобиль госпожи Аделаиды...

Когда Доктор, Марта, госпожа Аделаида и Юлия вернулись с прогулки, все уже было кончено. Нестерпимым жаром тянуло от пожарища. Дым стелился по земле и стекал вниз, в ложину, спускающуюся к морю.

Задышавшись, Доктор подбежал к господину Александру и наклонился над ним. Тот встал с земли и сказал хрипло:

— Это я сделал, не беспокойся... Слушай, Виктор, я хотел тебе сказать что-то очень важ...

Но тут он вдруг вспомнил и замолчал. Замолчал, с тем чтобы уже не заговорить никогда. Как обещал».

В сценарии Тарковского в финальной сцене пожара не участвуют ни почтальон Отто, ни Мария, тогда как в фильме они играют существенную роль. Вот описание мизансцены, названной Съюзан Флитвуд «балетом на воде», снятой одним кадром, со всеми новыми репликами.

На общем плане спиной к зрителю Александер в кимоно с символом инь и янь — женским и мужским началом — сидит на земле перед горящим домом, из которого валит белый дым. Слышатся щебет птиц, треск жадно разгорающегося пламени и японская флейта. («Мне почудился чей-то / Затихающий зов, / Бесприютная флейта / Из-за гор и лесов», — писал Арсений Тарковский.)

Сосна перед домом еще не тронута огнем. Александер поднимается, оглядывается на дом и, прихрамывая, идет вправо — камера следует за ним. По диагонали навстречу ему бегут Виктор, Аделаида, Марта и Юлия, на ходу сбрасывающая с себя босоножки.

Александр от осознания содеянного опускается на землю и закрывает лицо руками. Марта падает. Юлия поднимает ее. Виктор подбегает к Александру. Тот общается, что это он сжег дом, но, вспомнив свое обещание Богу, тут же замолкает. Последние его слова: «Нет! Молчи!»

Подбегает Аделаида, Виктор бросает ей: «Только ничего не говори! Не спрашивай ни о чем!» Аделаида садится подле мужа, обнимает и укачивает его, как ребенка. Сзади Марта в изнеможении опускается на колени, ее утешает Юлия. Они не отрывают глаз от пожара. Камера неподвижно наблюдает за происходящим. Внезапно раздается телефонный звонок — пять гудков. Александр освобождается от объятий жены и спешит к дому, полностью охваченному пламенем, будто желая ответить на неожиданный звонок. Горит сосна. Вдруг он замечает Марию, одиноко стоящую на берегу, — не она ли посылает ему сигналы? Он бежит к ней под черным покрывалом дыма (здесь ярко выражены четыре основных элемента — земля, вода, воздух и огонь) и падает перед ней на колени, прижимаясь лицом к ее рукам. Камера вместе с ним движется влево, к Марии, и останавливается, отдавая дань стоящему на коленях человеку. Пробег сопровождается пятью телефонными звонками и нарастающим треском пожара.

Виктор и Аделаида настигают Александра. Новая реплика Виктора: «Александр, тебе нельзя здесь оставаться!» — и они уводят его от Марии. Камера послушно следует за ними — направо. Взрывается машина. Словно опомнившись от внезапного звука, Александр вырывается и снова бежит к Марии. Камера за ним — влево. Виктор и Аделаида хватают его и насильно тянут от Марии. Камера следует за ними — направо. Мария бросается за Александром, пытается отбить его. Новая

реплика: «Оставьте его! Что вы с ним делаете!» Дцелаида набрасывается на Марию и отталкивает ее. Камера статично следит за их перепалкой. Аделаида кричит: «Не трогай его!» С ее криком камера продолжает движение вправо. Александра ведут под руки мимо сидящих на земле Марты и Юлии, к подоспевшей машине «скорой помощи» с двумя санитарями.

Со стороны рощи появляется на велосипеде почтальон Отто. Увидев «скорую помощь» и санитаров, Александр снова вырывается и бежит от них. Камера за ним — вправо. Он спотыкается, падает (незапланированное падение!), его настигают, он начинает отбиваться от санитаров и Виктора и убегает в сторону дома, за ним — санитары, Виктор и Отто. Камера торопится за ними — влево. Александр бежит мимо горящего дома и подбегает к Аделаиде, рыдающей у машины «скорой помощи», обнимает ее и добровольно садится в машину. Камера следует за ним — вправо. Санитар закрывает дверь за Александром. Он снова выходит из машины и направляется к Отто, чтобы пожать ему руку. Он отходит с ним от машины, обнимает и хочет прошептать что-то важное, но, вспомнив о зарке молчания, закрывает рот рукой и указывает в сторону Марии, которой нет в кадре. Прижав обе ладони к груди, он жестом просит Отто позаботиться о ней. Затем возвращается в машину. К нему хотят присоединиться Виктор и Аделаида, но он выталкивает их. Машина трогается. Отто кричит вдогонку: «Увидимся, Александр!» Камера следит за происходящим неподвижно. Машина, огибая поле, едет мимо догорающего дома и Марии. Камера следует за машиной — влево, задерживаясь на минуту на Марии, словно давая ей время на размышление и принятие судьбоносного решения. Мария бросается за машиной, пробегает мимо стоящих в оцепенении людей, хватая с земли ве-

лосипед Отто И едет мимо кустов можжевельника за Александром, но не по дороге за машиной, а прямо, надеясь таким образом сократить путь. Камера спешит за ней — вправо и, когда Мария выезжает из кадра, на секунду задерживается на роще и возвращается — влево, где настигает удаляющуюся машину «скорой помощи» и скучившуюся в комочек группу людей, наблюдающих за последней стадией пожара. Резкий звук порвавшейся струны. Аделаида отделяется от группы и идет по лужам к накрененному, пылающему остову дома. Камера еле заметно следует за ней — влево. Камера замирает, когда обессилившая Аделаида садится прямо в воду и к ней на помощь бегут Виктор, Отто, Марта и Юлия. Виктор поднимает ее из воды, в это время рушится дом. Конец самой длинной в истории кинематографа сцены, снятой одним планом.

Кому-то покажется странным, что режиссер не выстроил всего действия на фоне пожара — это выглядело бы весьма эффектно! Но Тарковский сознательно «разбавил» сцену: «Скучно видеть все время одно и то же...» В кадре дом, пылающий, как свеча, то появляется, то исчезает. Мы видим его в разных стадиях. В самом начале, когда Александр сидит перед домом; затем, когда он бежит к Марии, его ловят, он вырывается и снова бежит к ней. В следующий раз пожар возникает, когда за Александром по полю гоняются санитары и когда машина «скорой помощи» проезжает мимо дома, а за ней бежит Мария. И в самом конце, когда Александра увозят на «скорой помощи», а его семья и друзья остаются у сгоревшего дома.

В следующей, светлой и безмятежной, сцене — эпизоде картины — Малыш поочередно носит по белой дорожке два ведра с водой к сухому дереву, которое нака-

нуне они с отцом посадили на берегу залива. Режиссер не делает его свидетелем пожара — он щадит чувства детской души. Слышатся задорные переливы женского пастушеского голоса.

Появляется Мария на велосипеде. Она едет мимо пасущегося в поле стада черно-белых коров в сторону показавшейся вдали машины «скорой помощи». Машина с Александром проезжает по дороге мимо Марии и Малыша.

Малыш приносит полное ведро и начинает поливать дерево, потом относит его в сторону, садится на корточки и смотрит вниз на камни, словно желая увидеть прорастающие корни. Со звуком льющейся струи тихо вступает музыка Баха. Какая нежность и чистота после трагического эпизода пожара! Поначалу с музыкой из «Страстей по Матфею» перекликается пастушеский голос, но вскоре он исчезает, оставляя место прекрасной музыке, которую так долго искал Тарковский. Бахом начинается и кончается фильм.

Малыш задирает голову вверх на сухие ветки и садится в ожидании, что дерево вот-вот зацветет, ведь так говорил папа.

Мария стоит у белой дороги со скрещенными на груди руками и глядит вослед машине, увозящей Александра. Затем медленно поднимает с земли велосипед и уезжает, несколько раз оглядываясь. Она не приближается к Малышу — у них разные судьбы. На ее отъезд в «Страстях по Матфею» вступает контральто: «*Erbarme dich, Mein Gott...*» — «Боже, смилуйся надо мной, воззри, Господи, на мои горькие слезы, посмотри на меня — мое сердце и глаза горько оплакивают Тебя». На повороте она тормозит, оглядывается в последний раз, но не решается следовать за Александром — она идет своим путем.

Малыш лежит на траве у подножия дерева и смотрит вверх. На нем белые носочки и белые тапочки, белая панамка и белый бинт на шее, в руке у него травинка. Он облизывает губы, и впервые за долгое время молчания звучит его хриплый голос: «В начале было Слово... Почему, папа?..»

Отец замолкает, Малыш обретает голос. Передается эстафета.

Камера поднимается вверх на серебрящуюся в заливе поверхность воды и качающиеся на ветру сухие ветки, и кажется, будто в них пробуждается жизнь. Все дышит, переливается, пульсирует: воздух, вода, дерево, музыка. В самых первых кадрах мы видим на картине Леонардо «Поклонение волхвов» древо познания, добра и зла. Начинается фильм посадкой сухого дерева, заканчивается чудом ожившего дерева.

Фильм посвящен сыну режиссера — Андрюше. Но для меня у этого посвящения есть еще один адресат — младший сын Тарковского, Александр, появившийся на свет в сентябре 1986 года, за несколько месяцев до кончины отца.

Как только закончили снимать сцены № 131 — 132 — «Поджог» на террасе, тут же принялись репетировать «балет на воде» с замысловатой хореографией мизансцены. Поле перед домом полностью залито водой, выкопаны довольно глубокие ямы, на дно которых стелились черные пластиковые мешки, и чтобы они не всплывали, их укрепляли камнями и украшали мхом. Зеркальная поверхность этих водоемов должна была отражать светлое небо с плывущими облаками. Эти ямы испещрили и без того кочковатую поверхность громадного поля, к тому же повсюду были вбиты колышки — отметки для акте-

ров. Чтобы не было видно в кадре, их обрызгивали черной краской и обкладывали сухими водорослями. Как никто из наших самоотверженных актеров не повредил себе рук и ног, остается загадкой.

Погода сегодня непостоянная — одну минуту солнце, другую ливень. Вся группа то бежит на террасу прятаться от дождя, то высыпает на солнышко обсохнуть. На поле по колено воды — все в резиновых сапогах. Актрисы, в зимних пуховых пальто, облюбовали себе операторский зонт прямо на берегу моря. Им нельзя загорать, но, невзирая на запреты, они выставляют свои бледные лица под жаркие солнечные лучи.

Даниэль Бергман возит режиссера взад и вперед на тележке — проверяют плавность движения, но без камеры, ее на время дождя спрятали.

По небу низко ползет фиолетово-свинцовая туча. «Вот она сейчас как...» — вскрикивает Андрей и не успевает добежать до укрытия, как небо разверзается и окатывает нас таким потоком воды, что на расстоянии вытянутой руки ничего не видно — водяная стена. У Андрея, как у мальчишки, загораются глаза. Он хватается за зонтик, кричит: «Бежим!» — и выскакивает из-под навеса. Он стоит под дождем такой счастливый! Ему вдогонку летят озабоченные голоса: «Андрей, куда же вы?.. Подождите!.. Промокнете!..» «Ланч!» — кричит он в ответ. «Лейла, иди сюда!» — машет он рукой, призывая меня выскочить под эту водяную бомбежку. Я накрываюсь черным пластиковым мешком и мчусь под взрыв аплодисментов за Андреем. Он чинно берет меня под ручку, и мы скачем по полю, как два обезумевших барашка, мимо продрогших можжевельников к нашему вагончику. Дождь хлещет в лицо. Падающие капли разбиваются о землю с такой силой, что запрыгивают прямо в сапоги. Андрей крепко сжимает мою мокрую

руку и, перекивая шум, льющийся с небес, декламирует Мандельштама: «Нежнее нежного / Лицо твое, / Белее белого / Твоя рука, / От мира целого / Ты далека, / И все твое — / От неизбежного. / От неизбежного / Твоя печаль, / И пальцы рук/ Неостывающих, / И тихий звук / Неунывающих / Речей, / И даль /Твоих очей».

«Они сумасшедшие!» — несетя вдогонку, а нам и море по колено!

После обеда воцаряется солнце. Вовсю идет разборка задней стены дома — готовятся к намеченной на завтра сцене пожара. Ответственный пиротехник, Ричард Робинсон из английской команды, гарантирует безупречный пожар, по его словам, у него огромный опыт работы.

Небольшая справка: пиротехническая кухня состояла из четырех систем, контролируемых с одного пульта. Задача была следующей: снять одним кадром в течение десяти минут начало — поджог дома, середину — разгар пожара и конец — сожженный дотла дом — три пресловутые фазы Тарковского. Дом не только должен сгореть, но и вся конструкция его должна рухнуть в этом кадре — таков замысел режиссера. Дело нелегкое, но взялся за гуж, не говори, что не дюж.

С тыльной стороны дом напоминал бензозаправочную станцию. Во-первых, там была газовая система. Газ хранился в пятидесяти огромных металлических баллонах. Во-вторых, керосиновая система для поджога и питания пожара. Подавалось семьсот пятьдесят литров в минуту — такова должна быть интенсивность огня. В-третьих, система взрывчатых веществ — для падения горящего дома; внутренности его были наштипованы детонаторами и взрывчаткой. В-четвертых, насосная система для тушения огня. Сюда же входили агрегаты, подающие пар и дым. Всю работу по гашению пожара

брали на себя пиротехники. Но на всякий случай на площадке дежурила местная пожарная машина с тремя пожарными.

Центральный пульт управления находился в ста метрах от дома. К нему вели сотни разноцветных проводов — всего семь тысяч метров.

За домом постоянно что-то поджигалось, взрывалось, что-то чем-то пропитывалось, включалось и выключалось — у команды пиротехников проходили свои репетиции. При каждой возможности мы бегали туда поглазеть на огненное действо. Андрея уверяли, что все работает отлично, но факты — вещь упрямая, и фильм Арне Карлссона тому свидетель — кнопки не подчинялись команде с самого начала.

Каждая минута пожара была расписана как по нотам: сначала Александр поджигал скатерть, загоралась терраса, потом огонь охватывал весь дом — его взрывали, и наконец, пожар тушили — оставалось пепелище. Целым и невредимым должен был стоять один камин — его для этого пропитали специальным химическим раствором. При этом Тарковский хотел, чтобы все выглядело натурально, не как пиротехнический эффект.

• 3 июля, среда

Из-за погодных условий, как назло, выдался солнечный день без единого облачка, «Пожар» перенесли на завтра.

В молодости, по словам Катанки Фараго, Ингмар Бергман за лишний час режимного времени с его особенным световым состоянием готов был' отдать день жизни и заключить сделку с любыми потусторонними силами. И природа нередко ему уступала. Позже он перестал разбрасываться подобными обещаниями — постарел. Андрей, в свою очередь, тоже хотел бы вступить

в тайный сговор с природой и упросить ее содействовать нам во время съемок.

Часами проходят репетиция за репетицией. Все спланировано, обговорено до мелочей. Фиксируется время продолжительности сцены — она должна быть меньше десяти минут, иначе заряженной пленки не хватит. После каждого прогона наставления актерам: не выходить из образа, что бы ни случилось! Находиться в нужное время в нужном месте, в противном случае они рискуют не попасть в кадр. Метки актерам — колышки убираются, споткнувшись о них, можно разбиться насмерть, вместо них на земле оставляют обрызганные черной краской, высохшие водоросли.

У пиротехников свои пробы — они поджигают кресло прямо на террасе. Андрей останавливает их: «Аспетта, ребята! Вы нам так весь дом сожжете!» Без усталости бегают по полю, помогает Анне и Кики сажать кусты можжевельника, «а то как-то пусто», заливает вырытые ямы водой. Анна-Лена — продюсер! — граблями разрыхляет землю. Актеры между тем сидят у колонки в розовых пуховых пальто и резиновых сапогах — учат текст, читают книжки, разговаривают, как всегда ждут команды режиссера. Андрей вдруг заявляет, что «хорошо, если бы собака в кадр вбежала», как в «Сталкере». Он очень подружился с красавицей-овчаркой Анны Асп, приехавшей навестить хозяйку. «Какая собака? — в панике вопрошают шведы. — Вы ничего не говорили про собаку!» Одно дело — снять собаку в нормальных условиях, и совсем другое, когда полыхает дом, взрывается машина, рушится крыша... Нет! Это невозможно! Андрей отступает.

Помимо Арне Карлссона каждое движение режиссера и актеров на площадке фиксирует приехавший из Стокгольма журналист и фотограф Ларс-Олоф Летваль.

Он снял много чудесных фотографий, точно передающих настроение, жесты, мимику Андрея.

Сегодня во время одной из репетиций — ко всеобщему ужасу — застряла машина «скорой помощи»: забыли заправиться бензином! К тому же потерялась связь — вышли из строя микрофоны. Непечатными искомно русскими словами Андрей характеризует «скорую помощь» и ее водителей. Благо они заехали слишком далеко и не слышат гневной тирады режиссера. Это был чудовищный ляп! От мысли, что все это могло произойти во время съемки, стыла кровь. На Керстин страшно было смотреть, казалось, она вот-вот упадет, ведь ответственность за все эти «мелочи» лежала на ней. Она благодарила Бога, что беда случилась сегодня — во время репетиции, а не завтра, а то бы не сносить ей головы. Ни Керстин, никто другой и представить себе не могли, что готовил нам «день грядущий...»

• *4 июля, среда*

Сцены № 133—134 — «Пожар». Договорились, что, если погода не позволит, будем снимать сцены № 25—36 — «Разговор Александра с Малышом» и сцену № 168 — «Картина Леонардо».

Подъем в три часа ночи. Выезжаем из гостиницы в 4.15. Завтрак по приезде и ланч — в десять утра! — на площадке. Работаем с пяти утра до двух дня. Пожарная машина прибыла на площадку ровно в пять. Репетиция — в 5.30 в гриме, без костюмов. Костюмы находятся в вагончике прямо на поле. Все должны быть готовы к съемке в семь утра.

Неописуемой красоты рассвет — с лилово-желтым небом и розовыми разводами. Оглушительно галдят птицы, взмывая в небо огромными темными стаями. Андрей в армейском тулупе дает последние указания актерам

спокойным голосом: «Что важно? Фундаментально важно! Во всех случаях не выходить из образа, из ситуации, не паниковать и находиться в определенное время на своих местах, несмотря ни на что!» Он как будто предчувствует, что ситуация может выйти из-под контроля. «У нас здесь три камеры, — продолжает Андрей. — Одна — основная и две запасные. Это означает, что нет ни одного момента, когда бы мы вас не видели. Вам может показаться, что мы вас не видим. Но мы вас видим! Помните "1984"? Старшего брата? Мы вас видим всегда! Самое главное — не бояться неожиданностей. Это я тебе, Филиппа, говорю. Если вдруг случится что-то, чего вы не ожидаете, не надо превращаться в соляной столб». Не все понимают это сравнение, но сейчас не время пересказывать библейскую притчу. Андрей предупреждает актеров, что взрыв будет гораздо сильнее, чем на репетициях, и к этому следует быть готовым.

Как прилежная школьница, Филиппа поднимает руку: «А орать можно?» Андрей задумывается: «Нет, орать не нужно». Он принимается объяснять: что это за взрыв и что он означает. В этот момент обрушится крыша дома, поэтому они не слышат взрыва, а только треск и шум обрушившейся крыши. Ни в коем случае они не должны подпрыгивать, «как зайцы», им нужно просто посмотреть на дом... Сюзан он советует закричать, но не от взрыва, а потому, что крыша обрушилась. «Это крик разный, понимаешь?..» Санитаров он просит сделать между собой большое расстояние, когда Эрланд бежит от них, иначе неестественно, почему они так долго не могут его поймать. Свену Вольтеру нужно задерживать Александра «как-то поярче», а самое главное, находясь возле машины, не перекрывать друг друга. Если актерам нужно что-то сказать друг другу, они могут это делать совершенно спокойно. Единственный, кому нельзя

говорить, это Эрланд, но какие-то отдельные вопли и он может издавать, как животное. «Этим ты дашь им понять, что поклялся не разговаривать с людьми. Поэтому ты можешь как-то изобразить отчаяние, вопли какие-то издать. Причем, когда ты сопротивляешься, ты можешь это делать активнее — пошире... даже драться... Это на общем плане...»

Андрей еще раз напоминает, что в какой-то момент будет взрыв машины — «big bang», после чего обрушится крыша. Я предлагаю дать им какой-то знак. «Нет, я могу забыть», — отмахивается Андрей и поручает это задание Керстин. Она крикнет в мегафон: «Big bang!»

Эрланду Андрей делает замечание, что он косился на дом. «Но это же была репетиция!» — защищается актер. «А ты должен быть в образе и во время репетиции!» Андрей говорит, что в этой сцене Эрланд может делать все что угодно — чем странней, тем лучше. Когда к нему бежит семья, он садится и ждет, что его ударят. Здесь важно намекнуть, что он их испугался и как-то защищается, но сделать это нужно деликатно. «Не забудь про жест, когда ты закрываешь лицо руками, до тех пор, пока Аделаида не возьмет тебя за руки, а потом отними руки и посмотри на дом. И только потом ты увидишь Марию. Значит — сначала ты смотришь на дом, а потом на Марию...» (Здесь режиссер раскрывает еще одну подробность взаимоотношений Александра с женой — страх перед ней. Александр боится, что его ударят.)

На озвучании картины Андрей вставит сюда телефонные звонки — именно они заставят Александра оглянуться на дом и увидеть Марию. Сигналы ведьмы, как напоминание о ней.

Эрланд просит крикнуть, когда ему нужно посмотреть на Марию. «О'кей!» — обещает Андрей. Он при-

зывает всех актеров, особенно Валери, быть внимательней, не заслонять друг друга — уважать пространство друг друга. Потом он отпускает их и обращается к оператору с новым предложением: «Свен, я вчера подумал, вот эта мизансцена, когда они стоят на фоне сгоревшего дома в самом конце... не лучше, если бы они стояли на общем плане, не так близко, как сейчас. По впечатлению важно увидеть — небольшие такие людишки стоят вдалеке — на фоне дома, а то они совсем близко... Я хочу увидеть маленькую группу, как комочек. Композиционно так будет лучше...» Свен соглашается: «Да, сейчас они стоят на крупном плане... Ну, тогда отодвиньте их...» — и требует немедленно сделать репетицию, хотя чувствуется, что ему не по душе в последнюю минуту менять мизансцену, но слово режиссера для него закон. Ставятся новые метки для актеров — подальше от камеры. Андрей напоминает, что вчера случилась катастрофа с машиной — не было бензина. Керстин клянется, что лично проследила — в машине полный бак. Андрей на счастье выбрал номер машины — 151, что в сумме составляло семерку.

Из залива качают воду, а она все время уходит. Андрей требует больше воды. Вдруг поднимается сильный ветер, падает лестница, ее крепят к балкону. Андрей хмурится и ждет. «Хорошо, что под ней никто не стоял, а вообще это плохая примета», — говорит он мне.

Начинается репетиция. Пиротехник Ричард стоит у пульта и во время ключевых моментов сцены двигает рычажками. Из дома ему передают команду: «Car, car!» — «Машина, машина!» Что-то не срабатывает. Ричард сочно цедит сквозь зубы: «Shit!» Катанка стоит рядом с сигаретой: «What's the problem?» Он уверяет ее, что все в порядке.

Андрей вдруг испугался: а не увидим ли мы после падения дома всех пожарных и пиротехников за ним. Ричард самодовольно посмеивается: «Нет, конечно!»

Все курят: Анна-Лена, Катанка, Валери, Ингер, Карина, Гудрун, Филиппа — весь наш прекрасный пол. Нервы. Андрей показывает на часы: «Ну, ребята, уже семь двадцать! Мы не успеем ничего, если так будем...»

У пиротехников по-прежнему что-то не ладится. Андрей смотрит на небо и подавленно говорит: «А — все! Все мы прокакали... Тутто финито...» На лицах тревога. Ждем пиротехников. Нужно сделать последнюю репетицию. Еще минуту назад Андрей был спокоен, обходитель, а теперь на него больно смотреть. Он спрашивает, когда же наконец у пиротехников все будет готово. С самого начала, еще в Стокгольме, у Андрея возникла какая-то неприязнь к Ричарду. Ему не понравились его напор, «наглая физиономия» и браслеты.

Керстин напоминает Андрею, что пора дать команду для начала репетиции. «Action!» — как-то нерешительно говорит Андрей, и камера — Arriflex 35BLIII — едет за Эрландом. «Фамилия!» — по-итальянски кричит Андрей. «Family!» — повторяет в мегафон Керстин, и семья бежит из рощи навстречу Александеру. Актеры вдруг стали делать ошибки. В последнем куске Валери напутала и побежала на старую отметку, разорвав рисунок «комочка» с «небольшими людишками» на фоне дома. Андрей сердится, что она невнимательна, — «типичная французская взбалмошность»... А между тем Свен не отрывая глаз от неба, ждет появления облака.

«У нас такой контровой свет был красивый, а теперь все каждую минуту меняется... — злится Андрей, кивая в сторону пиротехников. — Поднасрали нам эти ребята прилично...» Это, разумеется, не для перевода, но Керстин и так чувствует его раздражение.

Для всех становится очевидным: еще немного, выйдет солнце, и время будет упущено. Керстин спрашивает: «Будем снимать?» Андрей пожимает плечами, указывая на Ричарда: «Я не знаю, они готовы?»

Свен, как никто, понимает, что промедление смерти подобно. «Красиво!» — говорит он. Обрадовавшись, Андрей уточняет: «Ты хочешь сейчас?.. Но у нас же не смонтируется... Ну что, снимаем?.. А?..» Керстин объявляет по мегафону, что будем снимать при солнце: «We'll take it in sunshine!» Андрей окидывает взглядом всех присутствующих и говорит: «Давайте! Все готовы?» И, не дожидаясь ответа, командует: «Зажигайте!» На террасе появляется помощник Ричарда. Андрей кричит, чтобы он скорее поджигал и убегал к чертовой матери. Какой-то момент ничего не видно: «Ну, ребята, едрена мать!» На террасе появляется пламя. Андрей жалуется, что огня совсем не видно, что все очень долго, что пленки не хватит, пока у них там загорится...

Керстин замечает, что пора начинать. «Камера! — кричит Андрей, и камера послушно зажужжала. — Больше огня! Там же ничего не горит! Я не вижу никакого огня. Очень медленно... ладно... good...» Керстин снова напоминает ему не забыть сказать: «Action». «Action!» — рассеянно повторяет за ней Андрей. Керстин кричит в мегафон сидящему к нам спиной актеру: «England!» Он поднимается. Камера едет за ним. Начинается действие. Дом полыхает. В это время должна загореться сосна. Андрей кричит: «Дерево! Альберо! The tree!» Все кричат Ричарду: «The tree!» Но дерево не загорелось. «Троп-по тардо! — вздыхает Андрей. — Очень поздно!» На сцене Андрей настоял накануне съемок — ее он тоже хотел увидеть в трех фазах: сначала — не тронутое огнем дерево, затем — пылающее и, наконец, сгоревшее, обуг-

лившееся. Вот почему так важно было дерево: живое дерево сгорает, мертвое в финале воскресает.

Андрей требует то больше, то меньше огня. Потом он кричит: «Машина! Где машина? The car! The car!» Здесь должен был вспыхнуть «элегантный автомобиль госпожи Аделаиды...» Тогда мы еще не знали, что в первые минуты пожара сгорели провода и ничего не работает. «Bang!» — воспроизводит взрыв Андрей, а за ним повторяет Керстин в мегафон.

Сцена в самом разгаре. «Дом пылал, как свеча». Александра везут на «скорой помощи» мимо горящего дома и Марии. В это время должен рухнуть дом. Андрей вдруг произнес странную фразу: «Не надо, чтобы он падал...» Но дом упал. Керстин запрыгала от радости — хоть дом в нужном месте рухнул!

В это самое мгновение раздался встревоженный голос Лассе Карлссона, ассистента Свена: «Камера!» Сначала никто ничего не понял... и только когда сняли запасную камеру, стоящую в самом начале рельсов, и бегом — в тридцать секунд — заменили основную, стало ясно, что произошло что-то непоправимое. Но даже тогда степень случившегося никому не была известна...

Без каких-либо выяснений Андрей дает указание медленно вернуть машину «скорой помощи» на исходное положение. Но с ними опять потерялась связь, они уехали слишком далеко! В отчаянии Керстин спрашивает, что делать, гасить ли огонь. «Tack. Спасибо, — резко отвечает Андрей. — Гасите!» Кусая губы, он повторяет в каком-то трансе: «В общем, все у них не вышло — ни машина не загорелась, ни дерево, ничего...» И тут же раздается его команда: «Так, все по местам! Вместе с машиной. Не надо ничего гасить. Скажи Керстин, чтобы машина вернулась...» Керстин кричит в мегафон, но куда там, ее не слышат! «Куда он поехал, е... е... м... Идиот!

Он никогда туда не ездил!» — кричит Андрей в сторону уехавшей машины. Машина никогда раньше не заезжала так далеко. Какое-то наваждение! Такое напряжение, что хочется куда-нибудь спрятаться!

Керстин, как помешанная, просит: «Андрей, скажите, что делать? Откуда начинать? Что вы хотите?» Не зная, в каком именно месте поломалась камера, он медлит с ответом: «Я хочу повторить, пока есть огонь...» Керстин взмолилась: «Но откуда?» Она готова броситься на колени: «Андрей, пожалуйста, скажите...» Андрей сухо отвечает: «От Гудрун, вместе с машиной...» Вопрос бессмыслен — машины нет! Пока ждем машину, я спрашиваю у Свена, что случилось с камерой. «Сломалась...» — «Как?» — «Почему-то стала падать скорость...»

Наконец машина вернулась. Андрей набросился на остолбеневших санитаров: «Куда вы уехали, идиоты?!» Водитель выслушивает его брань, не возражая.

Андрей просит Ричарда поджечь машину. Но это невозможно, отвечают ему — сгорели провода! Провода были зарыты недостаточно глубоко и с первых же минут от высокой температуры расплавились. Пожар стал неуправляем, что могло иметь страшные последствия. Сотни проводов, как на космодроме, и ничего нельзя сделать! «Но ведь они могут поджечь ее вручную!» — негодует Андрей на тупость и безответственность пиротехников. Один из них бежит поджигать машину.

Тем временем бедные актеры брошены на произвол судьбы. Они понятия не имеют, что произошло, почему такое замешательство по ту сторону камеры. Какой профессионализм! Ни одного лишнего слова, никакой паники! Самоконтроль и тотальная самоотдача! Великолепные наши актеры!

Андрей просит увеличить огонь и начать с момента, когда машина «скорой помощи» проезжает мимо его-

ревшего дома. Он до сих пор не знает, что полностью потерял контроль управления пожаром.

Машина поехала. Гудрун едет за ней на велосипеде. Ничего не понятно. Кто-то из присутствующих не выдерживает и рыдает во весь голос, раздаются крики, плачь, вопли, вздохи, причитания. Я еле стою на ногах, а каково Андрею, страшно даже представить. Свен старается не смотреть в сторону режиссера. В глазах у него слезы, неловким движением он смахивает их с глаз. Из его сбивчивого рассказа становится понятным, что нет кадра, когда Эрланд убежал от санитаров, — именно тогда поломалась камера. Андрей хватается за голову: «Я же не знаю, когда все кончилось...» Андрей в полном отчаянии: с какого места начинать? Керстин предлагает — с момента «банг», а Свен просит еще раньше, на всякий случай. Ситуация ухудшается с каждой минутой. Никто не знает, что делать. А делать что-то надо, хотя поздно — дом сгорел дотла! Он окутан дымом, из которого вырываются громадные языки пламени. Андрей спрашивает, почему же не гасят дом. Керстин, понуриив голову, отвечает: «Невозможно, расплавились провода». «Они даже погасить не могут, — горько усмехается Андрей. — Ничего не могут! Позор! Дилетанты! Автоматика не сработала. И провода сгорели, и огонь погасить не могут... Где их только нашла Катанка...»

А бедные актеры все стоят в поле — мокрые, несчастные, забытые — и ждут команду. Им никто ничего не объясняет. До них никому нет дела.

«Вот какие мы молодцы, — говорит Андрей обступившей его группе. Он рвет план сцены на мелкие куски. — Я меньше всего ожидал, что это будет из-за камеры». Позже он назовет камеру предательницей. А теперь он обвиняет Лассе, что тот не проверил батарею. Свен вступается за своего ассистента, говорит,

что это не из-за батареи. Пока никто толком не знает, почему стала падать скорость. И никогда никто этого не узнает...

Через день сломанную камеру доставят в мастерскую в Стокгольм, но там она заедать не будет, хоть в это и трудно поверить... Кто-то в группе пустил слухок, что это наколдовал Бергман...

Пожарные тушат огонь. Все плачут. Кадр, которого так ждали, столько готовились, испорчен... Андрей и я сидим в унынии посреди цветущего, благоухающего поля. Я боюсь проронить слово, боюсь взглянуть на него: сердце сжимается, не хватает воздуха. Лассе, красный от слез, отворачивается от всех. Ни в чем не повинный, он чувствует себя причиной катастрофы. Лассе, на редкость добросовестный, скромный, талантливый человек. Для него случившееся — это настоящая трагедия. Свен Нюквист, уткнувшись лицом в руки, сгорбившись, стоит у камеры. Что пережил он в эту минуту? Наверное, то же, когда разбился самолет с его фильмом об Альберте Швейцере. Керстин, схватившись за сердце, ловит воздух, как рыба, вытщенная из воды. Анна и Кики стоят, обнявшись, зареванные и, как могут, утешают друг друга. К Анн фон Сюдов подходит Ричард. Для него поломка камеры — спасение! Теперь можно все свалить на других. «Что маэстро говорит?» — спрашивает он. Анн отвечает, что Андрей разочарован, ведь он хотел в одном кадре увидеть сцену пожара. «А в реальности что? — не унимается Ричард. — Можно что-то склеить? У них же две запасные камеры...» Он даже не понимает, что склеить для Тарковского — значит испортить финал картины.

Андрей встает и молча идет к пепелищу. Я чувствую, что он хочет побыть один, и остаюсь. Он долго смотрит на то, что еще совсем недавно было домом... и уходит...

Позже я принесла ему обед в наш вагончик, где он сидел, отвернувшись, у окна. Я поставила поднос и хотела немедленно выйти, но он попросил меня остаться. «Я немного полежу, а ты тут посиди со мной...» — попросил он. В вагончике был маленький топчан. Выпив горячего чаю, Андрей прилег, но глаза его были открыты. Через некоторое время в наш вагончик постучали: Анна-Лена и Катанка пришли проведать Андрея. Он был сдержан, сух и предельно вежлив, ни слова упрека, никаких обвинений ни в чей адрес, казалось, что он вообще не хотел говорить о случившемся.

После пожара долго не стихали разговоры. Вовсю применялось нежизнеспособное сослагательное наклонение: а что, если бы... Хотелось хоть в мечтах повлиять на ход событий. Все ходили как ошпаренные, в жутком, подавленном настроении, злые, недовольные собой, пока не было принято решение о пересъемке пожара. Это известие вызывало одновременно чувство эйфории и еще большее чувство страха: а что, если все повторится?! Первый дом простоял почти пять месяцев, его начали строить еще зимой, и он был способен вынести все невзгоды капризной погоды Готланда. В нем двигались и снимались задние и боковые стены, хотя Тарковский ни разу к этому не прибегнул. Для строительства нового дома использовались сохранившиеся павильонные стены, окна, двери, правда, не соответствующие внешним размерам дома. Пришлось идти на обман — другого выхода не было. В группе говорили: «Может, все сломалось именно потому, что выглядело неестественно... сотни кабелей, взрывчатки, газ, густой керосинный дым... все это не Тарковский...» С этим трудно не согласиться, но это не снимает ответственности с «опытных» пиротехников.

Арне Карлссон расспрашивал многих членов киногруппы, что, по их мнению, произошло в то злосчастное утро. Кай Ларсен — наш технический руководитель — по поводу неудавшегося пожара рассказал, что сразу после летних праздников из дома были убраны пол, задние стены, ослабили всю конструкцию, дабы легче было ее развалить. Ричард попросил также убрать все деревянные перекрытия. Все управлялось автоматически и по плану должно было сгореть очень быстро, но, когда залили дом керосином, температура поднялась до такой степени, что все сотни проводов тут же просто расплавились, а потом был уже самый обыкновенный пожар. То есть уже в самой начальной стадии Ричард не мог управлять огнем. Сгорели шланги с водой, и пламя невозможно было погасить. К тому же с исчезновением задних стен возникла серьезная проблема: дом просвечивал насквозь. Когда посмотрели отснятый материал, поняли, что единственное, что можно было использовать, это кадры запасной камеры. Все остальное — брак. На вопрос, каковы планы на будущее, Кай радостно ответил: «Построим новый, упрощенный вариант. У старого дома сложная конструкция — паутина, а сейчас все будет просто. Первый дом сгорел за десять минут, а новый будет гореть естественно — и никакой автоматики. А стоять он будет на старом фундаменте».

Примерно через неделю, когда новый дом уже стоял, восставший, как Феникс из пепла, Арне снова спросил Кая, как это возможно, что первый дом строился более четырех месяцев, а второй вырос за четыре дня. Кай разъяснил, что это не тот же самый семиметровый дом, что только с расстояния в сто метров он выглядит похожим, а на самом деле между ними нет ничего общего. Первый дом предназначался для крупных планов, когда важна каждая деталь: к примеру, там была старая

черепица, и на ее укладку и обработку ушло много времени. К тому же у них отличная команда строителей: Рольф Персон, Тедди Хольм, Ян Эриксон — брат Керстин и дублер Эрланда, Марта Малкамаа, он сам и, конечно же, Анна Асп. Они точно знают, что и как делать. И работали они как одержимые, день и ночь. А еще им помогали местные столяры и плотники. Местные жители приносили бревна, доски, строительный материал (жаль, что Андрей не знал об этом, как бы это тронуло его!), им непременно хотелось помочь, ведь в Швеции не только дерево — ветки с дерева без разрешения нельзя срубить, особенно здесь, в заповеднике. Чтобы покрыть крышу, хозяин фабрики, находящийся в отпуске, вернулся, открыл фабрику и дал материал. Вот это — поступок.

Теперь главное, чтобы дом выстоял, ведь, по сути, это картонный домик — подуй на него, и он упадет. Накануне была сильная гроза — ветер двадцать метров в секунду, так что всем им пришлось защищать его чуть ли ни собственными телами. «Все зависит от погоды — мы в ее руках», — широко улыбаясь, вздыхает уставший, но счастливый Кай.

А вот мнение двух ассистентов Свена Нюквиста — Лассе Карссона и Дана Мирмана. В принципе они не знают, что произошло, у всех трех камер были проверены батареи и кабели — все работало. С основной камерой снимали пять недель — пятнадцать тысяч метров отснятой пленки. Странная особенность: когда на другой день камеру проверили, обнаружили те же неполадки, но когда через день ее привезли в мастерскую в Стокгольм, она работала отменно. Мистика!

Арне спрашивает, почему именно на этой сцене произошел сбой. Дан пожимает плечами: «Тарковский ве-

рит в Бога, может, таково волеизъявление Всевышнего...» Лассе сообщает, что до сих пор не может поверить в то, что произошло, никогда в жизни с ним ничего подобного не случилось. После трех минут съемки камера вдруг начала мигать, послышались предупреждающие сигналы. Он тут же заменил батарею и кабель, сначала все шло хорошо — двадцать четыре кадра в секунду, но через десять метров все повторилось. Он выключил камеру, когда скорость упала до девятнадцати кадров. Сначала было двадцать три, двадцать два, двадцать кадров в секунду, скорость постоянно падала, потом началась какая-то странная вибрация, как будто кончилась батарея, хотя он ее только что заменил. И потом, если бы проблема заключалась в батарее, то камера бы просто остановилась. К сожалению, доснимать сцену пришлось другой камерой: монтажные склейки в такой сцене — катастрофа. А почему это случилось именно на этой сцене, объяснить невозможно... просто непостижимо... К счастью, поступило решение переснять пожар. Сначала никто не верил, что это произойдет, но это так... Правда, холодок по спине пробегает... Прищурившись, Дан говорит, что, может, опять ничего не получится, может, Бог не хочет, чтобы Тарковский сжигал дом. Странное замечание...

Анна-Лена Вибом сказала, что первой реакцией после тотального провала сцены пожара была мысль, что это невозможно — такое нагромождение неподвижных обстоятельств! «Казалось, что кто-то стукнул тебя по голове, так все было неопишимо ужасно... На следующий день, когда посмотрели отснятый материал, обнаружили, что выглядит он отвратительно... После просмотра стало еще хуже, все совершенно растерялись, всех будто парализовало... У Свена Нюквиста выступи-

ли на глазах слезы. Поначалу мы не теряли надежду, что у нас получится как-то использовать материал, ведь на площадке было три камеры, но, увидев его, поняли, что никогда в жизни не смогли бы его смонтировать. Для другой картины с другим режиссером — возможно, но не для Тарковского. Чудовищно... и грустно...»

Сцена пожара была решающей для выбранного режиссером языка, его эстетики и существовала задолго до того, как были написаны другие сцены. Желанием Андрея было увидеть в одном кадре, как огонь воспламеняется, разгорается, угрожающе поднимается к небу и сходит на нет. Зритель должен чувствовать, что находится внутри событий. Несложно снимать пожар — его видели тысячу раз в кино. Но Тарковский впервые в одном кадре хотел запечатлеть всю человеческую жизнь — от начала до конца. Фильм состоял из проездов, порой кажущихся чересчур длинными, даже скучными. Зато в конце — как награда за то, что зритель выдержал замедленный темп фильма, давалась финальная сцена пожара, и если бы она не удалась, не удалась бы вся картина.

Анна-Лена сетует, что техника нас подвела. Долго можно спекулировать на эту тему, но факты остаются фактами: во-первых, провалилась работа английских пиротехников, и во-вторых, произошел сбой камеры. Теперь легко рассуждать, почему не сделали того или другого, но заниматься этим бесполезно: что случилось, то случилось, возможно, это послужит уроком на будущее. «Произошло много факторов, которые можно назвать непредвиденными, а мы должны были их предвидеть. Наша группа состояла из высокопрофессиональных, компетентных людей, и мы бы, несомненно, справились с двумя-тремя непредвиденными обстоятельствами и неприятными сюрпризами, но когда на нас свалился такой

ком — мы потерпели поражение. В результате — плохой материал».

С Катанкой и Каем они подсчитали, во сколько выльется пересъемка пожара. Об этом Андрею не сказали ни слова, прежде им хотелось все досконально обдумать и взвесить, ведь разговор шел о полумиллионе шведских крон сверх бюджета. Наконец все собрались для обсуждения важных аспектов. Стоял вопрос: как избежать непредвиденных обстоятельств? А что, если все повторится? А такая угроза реально существовала. Если бы была абсолютная уверенность, что превосходный результат гарантирован, несложно было бы принять решение, но пожар — это всегда опасно и непредсказуемо, и все это понимали.

Страхи Анны-Лены были другого характера: она боялась, что могут пострадать люди, боялась, что актеры переломают себе ноги на ухабистом поле, что кто-нибудь пострадает от взрывов. Но что произойдет сбой камеры — представить себе не могла.

На вопрос, почему на площадке не было двух параллельно двигающихся камер, Анна-Лена уверяла, что на этот счет велись разговоры с режиссером, но он был абсолютно против двух камер. Принимая во внимание, как Тарковский выстраивает кадр, действие удалилось бы на метр, нарушилась бы композиция, мизансцена, хотя актеры находились на общем плане. Никто же не ожидал, что такое случится, ведь остальной отснятый материал был превосходного качества. «Вот так мы и сидели со всеми нашими непредвиденными факторами!» — заключила Анна-Лена.

Андрей не настаивал на пересъемке, он все время ходил какой-то отстраненный, закрытый, сомневающийся. Анна-Лена сказала ему, что у них нет денег, что нужно как-то договориться, пойти на компромисс, что

этот новый дом будет совсем другой, но Андрей сразу же заговорил о наличниках, о рамах... Ему объяснили, что сцену переснимут только на тех условиях, какие ему предлагают: две камеры и никаких деталей. Анна-Лена позвонила директору киноинститута — Класу Улофссону. Он ответил, что, если мы заодно, он нас поддержит. Не все были заодно, но в конце концов мы одержали победу.

К счастью, Катанка заключила с актерами контракт, позволяющий им задержаться на неделю. Найти людей во время отпусков — проблема, а нам нужно было семнадцать плотников на десять дней. Анна-Лена говорит, что раньше у нее на душе кошки скребли, а теперь радостно, и если не будет очень ветрено и дом устоит, то, может, и затраты окажутся не такими астрономическими. Строители закончили работу в рекордный срок, и теперь все уповают на тихую погоду в пятницу, 19 июля.

Многие в группе полагали, что Тарковский проявил недостаточно энтузиазма при оглашении известия о пересъемке пожара, но не по его же вине все пошло коту под хвост, а потом, он не знал, кто возьмет на себя финансовую ответственность за пересъемку. На собрании его спросили, чего он хочет. Он ответил, что у него сложилось впечатление, что никому, кроме него, ничего не надо. Его желание, чтобы детали дома были выполнены добротнo, интерпретировалось как отсутствие у него энтузиазма переснимать пожар. Недоразумение чистой воды. Андрей, конечно, надеялся, что ему пойдут навстречу, но когда это произошло, он растерялся — такой царский жест!

Керстин и Анна рассказывали, что вначале, когда прошел первый шок, только они изо всей группы были за пересъемку материала. Единомышленников на пер-

вых порах у Андрея было мало. Все ходили и думали, как бы спасти сцену при помощи монтажных склеек, но для Анны вообще не стоял вопрос, нужно ли переснимать. Для нее это было жизненно важно! На собрании она отстаивала свою точку зрения как настоящий боец. При перестройке дома, таская наравне с мужчинами бревна, Анна — вся в синяках и царапинах — признавалась, что бесконечно счастлива, что сломалась камера и что англичане запоролы пожар, потому что в первый раз все выглядело неестественно, а теперь все будет натурально, как и полагается в фильмах Тарковского. Удивительная женщина!

Мне часто задают вопрос, как Андрей пережил кошмар того злосчастливого утра. Страшное разочарование, опустошенность, ступор, ощущение полной беспомощности — вот первые слова, приходящие на ум. Всех захлестнуло чувство стыда. Многие ожидали, что на площадке разразится скандал, последует вспышка ярости и гнева, что режиссер все бросит и уйдет. Но Андрей не останавливался перед поражениями. Он снова принялся за работу. Редко встретишь человека, который бы так реагировал на неудачу.

Керстин заметила, что иногда из-за каких-то мелочей Андрей слишком бурно выказывал свои эмоции, пока не поняла, что его недовольство прежде всего обращено к самому себе. Шведы выражают свои чувства иначе: когда им что-то не нравится, они дуются, обижаются.

Андрей выстоял тяжелейшее испытание более чем достойно. Самообладание режиссера обезоружило и восхитило всех без исключения.

В дневнике от 28 июля 1985 года Тарковский пишет, что никогда ему не было так трудно работать, как

на «Жертвоприношении». В провале съемки пожара он винит Свена Нюквиста — он не должен был пользоваться камерой, которая уже отказывала несколько раз. Камера принадлежала киноинституту, и значит — никому, «как всякая общественная, государственная или социалистическая собственность». По мнению Андрея, виноват был и английский пиротехник, проваливший пожар, получивший кучу денег и уехавший, не выполнив долга... потому что контракт был составлен «неграмотно», и любой человек, взятый с улицы, мог назваться специалистом, так как его обязательства были оговорены устно...

В этом Андрей ошибался. Швеция — одна из самых бюрократических стран, здесь без контракта на пушечный выстрел никого к работе не подпустят. Далее он сетовал, что Анна-Лена, понимая, что сцена не удалась, но «потом, одумавшись и переговорив с нашим чудовищем — Катинкой — имя-то какое! — нашла, что можно обойтись. Я сказал, что нельзя» Ему казалось, что Анна-Лена нарочно затягивает время, говорит, что негде взять рабочих, что новая декорация будет стоить шестьдесят тысяч долларов... Он просит жену немедленно приехать и помочь ему во всем разобраться. Затем в дневнике следует странная запись, будто Анна-Лена заявила Ларисе, что он «согласен смонтировать сцену из существующего материала». Когда же Лариса объяснила, что у фильма нет финала и это придется объяснить продюсерам (особенно Анатолию Доману, которого со дня на день ожидали на Готланде), Анна-Лена «перепугалась» и получила согласие директора киноинститута, хотя не нуждалась ни в какой поддержке... Тут же нашлись рабочие, и декорация была выстроена менее чем за неделю. И это, конечно, не стоило шестидесяти тысяч долларов...

В этой записи многое вызывает сомнение: во-первых, Анна-Лена не могла заявить Ларисе, что Андрей «согласен смонтировать сцену из существующего материала», прекрасно понимая, что Тарковский скорее снимет свое имя с картины, чем пойдет на подобный компромисс. О том, что у картины нет финала, Анна-Лена знала лучше, чем кто-либо. Никого она не боялась, никуда не скрывалась, не таилась — она каждый день находилась рядом с нами на площадке, а заручиться поддержкой директора киноинститута — главного спонсора картины — ее обязанность.

Однажды летом после съемок у меня с Андреем впервые произошла размолвка, когда он позвонил мне в Лондон с обвинением, что я самовольничаю, что я «запретила»(!) Би-би-си снимать документальный фильм о нем — об этом ему сообщила Лариса. В первые секунды я даже не поняла, о чем он говорит, настолько фантастическим показалось мне услышанное. Сама мысль запретить что-то Би-би-си — абсурд! «Как вы можете?!» — вырвалось у меня. Несколько смутившись, он сказал: «Но невозможно же такое придумать... с какой стати?..» «А поверить можно...» — усмехнулась я. Меня глубоко огорчило, с какой легкостью Андрей поверил наговорам жены. А происходило все с точностью до наоборот. Во время одной из встреч со Стивеном, работавшим на лондонском телевидении, зашел разговор, что хорошо бы сделать документальный фильм об Андрее, тем более что он искал спонсоров для постановки «Гамлета», а телевидение, как известно, чудесная реклама. Андрей мгновенно загорелся! Тем более что он собирался в Лондон на постановку «Летучего голландца» с середины февраля до середины марта 1986 года. Премьера оперы Вагнера совпала с выходом в свет

его книги «Sculpting in Time» («Запечатленное время») в издательстве «Бодли Хэд». Андрею хотелось, чтобы его собеседником стал не страстный поклонник его творчества — он устал от одних и тех же скучных вопросов, а человек, который бы стимулировал, вызывал на конфронтацию, провоцировал его. Это мог быть человек, которому он доверял, — он упомянул имя своего лондонского друга Дэвида Готхарда — ему бы он позволил задавать очень личные вопросы. К примеру, будь Андрей кинокритиком, у Антониони, чьи фильмы затрагивают тему любви, он бы спросил, при каких обстоятельствах режиссер лишился девственности. При этом тут же добавил, что он не Антониони и не снимает фильмов о любви и потому считает выдвинутый им вопрос неприемлемым по отношению к себе. Или интервьюером мог быть интеллигент-скептик, которому совершенно не нравятся его фильмы. Андрей и Стивен обдумывали, где могут проходить съемки документального фильма — в Шотландии или в графстве Нортумберленде, что послужило бы фоном для размышлений о «Гамлете», об искусстве, о жизни, о том, что движет творчеством Тарковского.

Стивен написал письмо на Би-би-си в интеллектуальную, культурологическую программу «Арена» ее директору Алану Йентобу и ее замечательным ведущим Антонии Уоллу и Найджелу Финчу, подробно изложив план действий с пожеланиями режиссера. В письме Стивен подчеркнул, что это настоящий прорыв — вызвать интерес к такому фильму самого Тарковского и было бы трагедией упустить такую возможность. Предполагалось завершить трехдневные съемки до начала репетиций в Ковент-Гардене. Андрей даже дал Стивену номер телефона своего финансового представителя в Цюрихе, чтобы Би-би-си связалась с ним.

К сожалению, шанс был упущен. А какой бы интересный получился фильм! Би-би-си — громадная организация, и на принятие решения им нужно время, хотя и редактор издательства «Бодли Хэд» Эван Камерон, и прокатчик фильмов Тарковского в Англии Энди Энгель из «Artificial Eye», и Британский киноинститут (BFI) выразили готовность помочь создателям картины с материалами и фрагментами из фильмов.

Когда стало известно, что Тарковский неизлечимо болен, на Би-би-си захотели сделать с ним интервью, но было уже поздно. После смерти Андрея я работала в программе «Арена» на передаче, посвященной ему.

Стивен обращался также в программу «Соут Банк Шоу» к Мелвину Брагу, но и там весь сезон на 1985—1986 годы был расписан, хотя в принципе проект их очень заинтересовал. Наше вечное упование на будущее...

Я не стала ничего объяснять Андрею, а просто сказала, что, если ему угодно верить навету жены, мы можем распрощаться: съемки закончены, работу свою я выполнила, а если понадобится переводчик, найти его будет несложно. По сути, нас помирила Берит; она несколько раз звонила: Андрей переживает, что обидел меня, интересуется, как я себя чувствую, и просит передать, что после нашего разговора он всю ночь не спал. Потом трубку взял он сам с уверениями, что не может долго на меня сердиться. Он недоумевал: почему у меня такая реакция, ведь он только спросил. Неужели он не чувствовал, что его вопрос бестактен? Я молчала, а он механически повторял: «Зачем она это делает?.. Чего она хочет?.. Я не могу понять... Какая ей от этого выгода?..» Подчинить своей воле, устранить неугодных, что произошло со многими его московскими друзьями, а как

этого добиться, не оболгав человека? Было обидно за себя, за Стивена, ведь он вложил в проект телефильма об Андрее немало труда, и за самого Андрея, которого так легко водили за нос. Мы помирились, но черная кошка все же перебежала нам дорогу.

Я пересказала Стивену наш разговор. Трезвомыслящий англичанин заключил, что ничего другого он и не ожидал от Ларисы. Просто мы наивные люди и своей деликатностью питаем фанатерию этой женщины. Отчасти Андрей сам виноват. Суждения Стивена показались мне чрезмерно резкими, тогда мне и в голову не могло прийти, что жена Тарковского могла внушить своему мужу все что угодно. Так, она внушила ему, что София Сёдерхольм и Биби Андерсон — «советские», а следовательно, связаны с КГБ. Из-за нее он не общался с ними и меня убеждал прислушаться к предостережениям своей жены. Однако, когда Андрей был при смерти, Лариса звонила Софии — своему «лучшему другу» и просила ее о помощи.

Известный московский психолог и психиатр Галина Бирчанская объяснила мне, что в психологии существует понятие патологической лживости — люди лгут о вещах очевидных, так что ложь их становится легкораспознаваемой. А у некоторых есть врожденная склонность к интриганству. Этим людям доставляет удовольствие сталкивать окружающих лбами; они постоянно плетут интриги, распространяют клевету, и их жертвам трудно выпутаться из этой липкой паутины. Такие люди вносят в мир раздор, они не терпят гармонии вокруг себя. Беря за основу своей лжи какой-то известный, реальный факт и рассчитав все до последней детали, они начинают раскручивать свою интригу. Чтобы им поверили, они пускают в ход слезы, клятвы, угрозы, истерики. Как кукловоды, они руководят своим

окружением. У таких людей часто встречается комплекс Герострата, они мечтают прославиться любой ценой — цель оправдывала средства.

Андрей часто повторял, что искусство существует только потому, что мир плохо устроен, что художник должен испытывать давление извне, постоянно преодолевать какие-то препятствия, что в идеальных условиях художник не может существовать. В этом смысле его жена создала ему идеальные условия.

• *5 июля, пятница*

Сегодня снимаем в нормальные часы — с 7.30 до 17.30 на другом побережье, подальше от сгоревшего дома. Видеть перед глазами его руины тяжело. Сцены № 10—24 — «Японское дерево. Приезд Отто с телеграммой». В этой сцене Малыш должен показать отцу упражнения по карате. Актеры — Эрланд, Аллан и Томми.

«Было тихо, и казалось, неподвижный воздух словно сковал движения деревьев и редких дымных облаков на горизонте».

Александр, подобрав с земли корявую сухую ветку, втыкал ее в расщелину скалы, рассказывая при этом о старце Памве из одного православного монастыря, который также воткнул на горе сухое дерево и приказал своему ученику — монаху Иоанну Колову каждый день поливать его до тех пор, пока оно не оживет. Каждое утро в течение трех лет Иоанн отправлялся на гору с ведром воды поливать эту корягу, а вечером, уже в темноте, возвращался в монастырь. И вот в один прекрасный день, поднявшись на гору, он увидел дерево, сплошь покрытое цветами.

Любуясь на дерево, Александр говорил: «Красиво, правда? Икебана! Только не по-японски огромная!»

Малыш, присев на корточки, помогал укреплять сухой ствол при помощи камней и комьев земли.

Звякнул велосипедный звонок, и показался почтальон на велосипеде, сообщавший, что Александер так просто от него не отделается, он приглашен к нему вечером на день рождения, что это большая честь для него. Он вытащил из сумки последнюю телеграмму, так как почта уже закрыта, и протянул телеграмму, карандаш и бланк для подписи.

Александер, похлопав себя по карманам, заявляет, что забыл очки, и просит прочесть телеграмму. Почтальон церемонно расправляет листок и оглашает: «Поздравляем дорогого друга день его пятидесятилетия точка Обнимаем великого Ричарда доброго князя Мышкина точка Дай вам Бог счастья здоровья покоя точка Твои ричардовцы идиотовцы всегда верные любящие точка».

Малыш беззвучно смеется — после операции ему запрещено громко смеяться. Почтальон спрашивает, что это: шутка друзей? «Да уж какая тут шутка!» — отвечает Александер. Почтальон понимающе, как бы про себя, говорит: «Дай вам Бог счастья...» — вручает Александеру телеграмму и неожиданно спрашивает: «А какие у вас отношения с Богом?» «Боюсь, что никаких, — не сразу понял тот. — А в каком, собственно, смысле?» Они помолчали, и Александер огорченно добавил: «Да... Незнакомы друг с другом! Не имел чести быть представленным...»

Почтальон успокаивает его, что это не беда, и вдруг замечает, что он, Александер, известный журналист, литературный и театральный критик, лекции по эстетике в университете молодым людям читает, эссеист также, а все невеселый какой-то. «Не сокрушайтесь очень-то и не тоскуйте. И не ждите», — советует ему почтальон. Александер возмущается: «Как то есть "не ждите"? Да

кто вам сказал, что я жду чего-то?!» Почтальон испуганно оправдывается. Они знакомятся. Александр снова спрашивает, чего же он ждет. Почтальон отвечает, что не только он один, все мы ждем чего-то. Он всю жизнь чего-то ждет. «Всю жизнь чувствовал себя как на вокзале, честное слово! И всегда мне казалось, что то, что уже было, была еще не жизнь, а так, ожидание жизни, лучшей жизни, ожидание чего-то настоящего, главного! А у вас разве не так? Мне всегда почему-то казалось, что у всех так». Александр не предполагал, что почтальона могут занимать подобные вопросы. Отто объясняет, что, к несчастью, занимают. «Иногда такая чушь в голову лезет, честное слово... Вроде карлика этого... Пресловутого...» Александр не понимает, о каком карликае идет речь. Почтальон совсем голову ему заморочил. Почтальон объясняет: «Ну этого... горбатого! Ницшеанского! Ну, от которого Заратустра в обморок завалился!» Александр удивляется, что почтальон знаком с Ницше: «А вы... что же? С Ницше знакомы?» Почтальон отвечает, что лично с ним знаком не был и специально изучать его, конечно, не изучал, но интересовался. И «лезет иногда в голову что-нибудь в духе этого дурацкого "вечного возвращения"». Александр спрашивает: верит ли он сам в своего карлика? «В возвращение свое дурацкое?!» Почтальон отвечает, что иногда верит, а раз верит, значит, так и будет. «Каждому по вере его...» Он замечает дерево и хвалит Малыша: «Очень красиво! Есть в этом что-то даже... японское, что ли. Очень мило». Он откланивается, ведь ему еще о подарке надо подумать, садится на велосипед и уезжает.

Это первая игровая сцена картины. А фильм начинается так: на черном фоне появляются титры: «Фильм

Андрея Тарковского». Затем — шведское название: «Offret» и под ним латинский вариант: «Sacrificatio». Звучит ария «Erbarme dich, Mein Gott...» из «Страстей по Матфею» Баха, обрамляющая весь фильм. Из тьмы медленно высвечивается фрагмент картины Леонардо «Поклонение волхвов», ее нижняя часть — недра земли, корни дерева; левая рука Спасителя, тянущаяся к дарам волхвов — к чаше, и пристально вглядывающееся в Него лицо одного из них, старейшего — Мельхиора, подносящего золото, — символ царствования над миром. Вместе с Мадонной, держащей на руках младенца Христа, и коленопреклоненными волхвами (Каспаром, Мельхиором, Балтазаром) нижняя часть картины образует светлый, гармоничный треугольник, обрамленный мрачным полукругом мечущихся людей. Христос приносит свет в темный языческий мир. Появляются титры, имена участников картины. Над головой Мадонны на скале растет пальма: она как бы делит картину на две части, на два состояния человеческого существования — мир и войну (инертность и энергию — женское и мужское начало — инь и янь). Над головой младенца Христа, справа от пальмы, по мнению многих исследователей, рожковое дерево. Корни пальмы и рожкового дерева — женского и мужского начала — переплетены. Рожковое дерево (*Ceratonia Siliqua*) называют еще деревом Иоанна Крестителя, а стручки его — «Иоаннов хлеб», так как, живя в пустыне, Иоанн Креститель питался его сладкими плодами. Это вечнозеленое дерево у многих народов слывет священным, оно живет и цветет на каменистой почве несколько столетий. Свои многочисленные корни пускает в трещины и расщелины (в сценарии Александер сажает сухое дерево в расщелину скалы). Еще одна замечательная особенность этого дерева: его зерна служили ювелирам древности ме-

рой веса — каратами (от греческого «karation» — стручок рожкового дерева).

Один из персонажей картины, помещенный Леонардо у подножия дерева, у его корней, поднятым вверх указательным пальцем обращает внимание зрителя на крону дерева, этот жест ассоциируется с Иоанном Крестителем, а нередко и саму фигуру называют Предтечей. Верхняя левая часть картины с руинами, лестницами, колоннами и строящими людьми (согласно некоторым исследователям — это символ масонства) представляет собой мирное время созидания — восстановление божественного храма. В противовес ему — энергичная правая часть, с всадниками, батальными сценами, представляет войну.

«Поклонение волхвов» Леонардо написал в 1481 году в возрасте двадцати девяти лет. Над смыслом ее бьется не одно поколение искусствоведов. Написана она на десяти скрепленных между собой тополиных досках в технике *chiaroscuro*. В 2002 году профессор Маурицио Серазини провел тщательный анализ картины. В инфракрасных лучах был изучен каждый миллиметр флорентийского шедевра — от самого верхнего слоя до самого нижнего. Оказалось, что под верхними слоями краски и лака, нанесенными гораздо позднее неизвестным живописцем, скрыт другой, более изящно прорисованный сюжет самого Леонардо, с более выразительными жестами, мимикой и точно выписанными фигурами людей и лошадей. При просвечивании обнаружилось мельчайшие подробности — там даже есть зарисовка слона.

Следует напомнить, что дары, подарки преподносятся и герою «Жертвоприношения», разумеется, не золото, ладан и смирна. Малыш дарит отцу макет дома (в сценарии «замок»). От Виктора он получает моногра-

фию по древнерусской иконе и бутылку вина. Почтальон Отто делает ему царский подарок — дарит карту Европы конца XVII столетия.

Подарки от троих: от сына, друга и постороннего человека. Мария дарит ему спасение и любовь. И ни слова о подарках от жены и приемной дочери.

Камера панорамирует вертикально по стволу дерева на пышную зеленую крону — крупный план. От картины переходит на общий план залива с героем фильма, сажающим сухое, мертвое дерево со своим сыном. Кстати, легенду из «Отечника» о воскресшем дереве Тарковский записал в дневнике 5 марта 1982 года. Несомненно, она легла в основу фильма. Суть повествования заключена в наставлении старца Памве, принесшего плод в церковь к братии: «Приступите, вкусите плода послушания...» В фильме Тарковский смещает акцент с послушания на метод, систему, ритуал: «...Метод, система — великое дело!»

В первых кадрах фильма появляется новая реплика Александра: «Иди сюда, помоги мне, Малыш... Возьми вон там несколько камней...» Тарковский выбросил кусок текста о запрете маршировать на мосту. Нет реплики Александра: «Да уж какая тут шутка!» — перекликающейся с репликой Отто, упавшего в обморок в гостиной: «Да уж какие тут шутки...» Нет реплики Отто: «Понимаю... Дай вам Бог счастья...» Нет реплики Александра о Боге: «Да... Незнакомы друг с другом! Не имел чести быть представленным...»

Во время диалога с Отто Александр отправляет Малыша за лассо — появляется новая реплика: «А где твое лассо, иди, принеси его...» Из рассуждений Отто о том, что его собеседник «известный журналист, литературный и театральный критик» убирается конец: «А ве-

лосипед мой скоро развалится...» Нет реплики Александра: «Это вы на что, простите, намекаете? По поводу "веселья"». Нет реплики Отто: «А что, разве так уж непохоже?» — после того как Александр говорит о демиурге. После слов: «Каждому по вере его...» — Отто отъезжает на велосипеде, к которому Малыш привязал лассо (режиссеру нужно было чем-то занять мальчика во время скучного разговора взрослых), и падает.

Нет слов Отто: «А это что? Здесь вроде никакого дерева не было? Очень красиво! Есть в этом что-то даже... японское, что ли. Очень мило...» Остаются лишь две последние фразы: «Я, пожалуй отправлюсь с вашего позволения! Скоро вечер, а мне еще о подарке подумать надо». Появляется реплика Александра: «Нет, что вы, не нужно...» И новая реплика Отто: «Сегодня важный день. Вас забросали телеграммами... Au revoir!» — после чего Отто уезжает.

В дневнике Тарковского от 25 июня 1981 года есть фраза (в английском издании; в русском ее нет), что он не живет... а ждет, ждет, ждет... Это перекликается с тем, что говорит Отто герою картины: «Не сокрушайтесь очень-то и не тоскуйте. И не ждите...» «Да кто вам сказал, что я жду чего-то?!» — возмущается Александр. «Все мы ждем чего-то!» — следует ответ Отто. После объявления войны Александр говорит: «Я всю жизнь ждал этого... Вся моя жизнь была ожиданием вот этого самого...» Так связывает Тарковский тему ожидания, предчувствия чего-то неизбежного. 23 декабря 1978 года он писал, что боится будущего: катаклизмов, апокалиптических бедствий.

В разношерстной компании («Обстоятельства связывают иногда людей совершенно разнородных харак-

теров», — утверждал Достоевский), состоящей из семи с половиной персонажей — семь взрослых и один ребенок, — самым интересным для меня является почтальон Отто. Он выступает в роли некоего вестника, посланника. Невзначай брошенной фразой о том, что не надо сокрушаться, тосковать и ждать, он первый заглядывает в потемки души Александера, понимает его внутреннее напряжение. Александер раздосадован, что на его день рождения пригласили почтальона. Уж не из-за боязни ли быть разоблаченным? Отто видит его насквозь; от него не скрыто то, о чем сам Александер пока даже не догадывается.

Легкая фигура почтальона на стареньком велосипеде появляется в самые неожиданные моменты. Он привозит телеграммы с поздравлениями великому Ричарду и доброму князю Мышкину (две противоположности: тиран и полусвятой); он оказывается ночью у Александера на балконе с вестью о спасительнице мира ведьме Марии. Отто выступает в роли защитника и покровителя — перед тем как Александера увозят на «скорой помощи», он поручает почтальону заботу о Марии. Как Гермес, Отто близок потустороннему миру, он связан с оккультными явлениями: только он знает тайну Марии, только ему известно, кто может спасти мир. Когда создавался костюм для Отто, Тарковскому было важно, чтобы он носил белые носки и сандалии. «И хорошо бы еще крылышки приделать...» — хитро улыбался режиссер. Нельзя не вспомнить о посреднических подвигах Гермеса: он вручает меч Персею для убийства Медузы, он помогает Одиссею спастись от колдовства Цирцеи, он охраняет странников во время путешествий, он освобождает Ареса, закованного в цепи, от великанов Алоадов. (Во время войны мать Тарковского взяла с собой в эвакуацию лишь две книги:

«Войну и мир» — Толстой стал путеводной звездой всей его жизни — и «Мифы Древней Греции». Недаром режиссер часто повторял, что всему в жизни он обязан матери.)

Во время второй экспедиции на Готланд нас полюбили местные черно-белые коровы, упитанные, чистые. «Они что, в баню их каждый день водят?» — недоумевал Андрей, называя бесстрашных травоядных ласково: «Буренушки». Он рвал им траву и кормил из рук, хотя некоторые из них противились приручению, оглушительно мыча и недвусмысленно напоминая о своем колющем оружии. Буренушки до того осмелели, что подходили чесаться о рельсы, даже когда по ним ехала тележка с камерой. Свен со своего места у камеры объяснял, как защититься от нападающего слона: нужно метнуться в сторону, и пока слон пробежит мимо и вернется назад, чтобы снова атаковать, пройдет время, что даст возможность несчастной жертве смыться, не всегда, конечно... Этим житейским премудростям он научился в Африке. А вот как спастись сидящему за камерой беззащитному человеку, когда на него наставляются рога, не знал. Андрей обещал после съемок выдать Свену медаль за отвагу.

Снимаем неподалеку от маяка, работники группы «сажают японское дерево», прибывая к нему с разных сторон ветки. Андрей морщится: «Какая-то громадная у нас икебана!» Наконец найден точный вид дерева, и все облегченно вздыхают. Неподалеку Томми без всякого энтузиазма, вяло повторяет движения карате. Потому, наверное, Андрей не стал снимать этот эпизод.

«Посадка» сухого дерева — самая длинная текстовая сцена. Как подсчитали звукооператоры, она занимает одиннадцать минут и была снята одним кадром. Дабы

разбавить ее, Андрей придумывает всякие трюки с велосипедом. Томми должен будет немножко пошалить — привязать велосипед к ветке можжевельного куста. То тут, то там сажаются дополнительные кусты можжевельника — Андрею нравятся их ажурные ветки. С Малыша хотят снять панамку, но Андрей протестует; в панамке он то, что надо, — «как грибок».

На тексте о Боге Андрей особенно заострял внимание актеров, хотя впоследствии вырезал его. Когда Отто задаст вопрос о Боге (довольно бестактный вопрос, по мнению режиссера, ведь они мало знакомы...), Александер ему ответит: «Боюсь, никаких отношений у меня нет...» — и пойдет в горку, тем самым показывая, что не расположен к подобного рода обсуждениям с посторонним человеком. Отто сядет на велосипед и начнет петлять вокруг него кругами, зигзагами, «выделывать всякие кренделя», выпытывать у него ответ, вызывать на откровенность. В этой сцене Отто не ограничен в движениях, он может делать виражи — чем смешнее, тем лучше. Актерам следует помнить, что это начало картины, завязка. Здесь закладывается смысловая и эстетическая нагрузка, определяется особый стиль фильма.

Для этой сцены наши звукооператоры, Ове Свенсон и Боссе Перссон, используют радиомикрофоны, так как актеры находятся далеко от камеры. Радиомикрофоны замотали в черную вискозу и прикрепили к куртке Эрланда и к пиджаку Аллана.

Андрей показывает мизансцену — диалог в движении. Я не только перевожу, но и повторяю каждый его жест. После съемок Арне Карлссон показал нам куски отснятого материала, Андрей от души хохотал над моим размахиванием руками. Станный феномен: переводчик не только переводит чужую речь, но и повторяет мимику и жесты.

Даниэль Бергман, сын великого шведского режиссера, помощник оператора, катавший у нас тележку с камерой, говорил, что никогда не делал таких длинных проездов. Тарковский просил, чтобы были стометровые рельсы, но в Швеции их не оказалось. Единственное, что нашли, — это старые чугунные рельсы. И тележки для камеры были тяжелые — по полтонны. В «Жертвоприношении» не было ни одного проезда меньше двадцати метров (самый длинный — шестьдесят), но даже здесь приходилось выкручиваться, что-то придумывать, изобретать. Абсурдная ситуация: пригласили всемирно известного режиссера, а желания его удовлетворить не в состоянии. Не оказалось многих приспособлений, кранов и прочего оборудования, какие существуют в других странах. Даниэль считал, что технические ресурсы у них находились в плачевном состоянии. В стране с такой богатой кинематографической жизнью нет денег на современное оборудование, тогда как в киноинституте сидит без дела огромный бюрократический штат. Это постоянная полемика самого Ингмара Бергмана, ненавидящего тяжеловесную шведскую бюрократию. Он нередко высказывался в прессе, что половину из них давно надо гнать в шею. Вместе со Свенном они собирались написать письмо на имя директора киноинститута с просьбой обзавестись элементарным кинооборудованием.

Тридцатого июля 2007 года я встречалась с английским режиссером Брайеном Стернером по поводу пьесы Эрланда Юсефсона «Летняя ночь Швеции» о съемках «Жертвоприношения». Пьеса должна была стать важным событием в праздновании семидесятипятого юбилея Андрея Тарковского в Лондоне. Первоначально радиопьесу Эрланда хотел поставить сам Бергман, но у него начались репетиции «Гамлета» в театре; в резуль-

тате ее осуществил чудесный шведский актер и режиссер Борье Альстед. Мы сидели в кафе, говорили о пьесе, о том, что она непременно тронет сердца англичан, о конфронтации двух культур — русской и западной, об актерах, о Тарковском, о Бергмане. Вернувшись домой, я узнала, что утром в возрасте восьмидесяти девяти лет на острове Форе скончался Ингмар Бергман. Странное совпадение...

Во время съемок Даниэль тщательно скрывал от Андрея свое родство со знаменитым режиссером, но шила в мешке не утаишь. Андрей обиделся, что его обманули, он даже собирался уволить Даниэля. Благодаря уговорам Свена — просто Даниэль не хотел быть на особом положении — этого удалось избежать. Позже Андрей хвалил его за усердие и скромность. Даниэль — талантливый человек, он снял несколько фильмов — один по сценарию отца «Воскресные дети».

Несколько лет назад, 21 сентября 2002 года, на премьере пьесы Эрланда в Королевском драматическом театре в Стокгольме встретила вся наша шведская группа. Пришли все, кроме Свена, уже находившегося в больнице, Сюзан и Аллана, ушедшего из жизни в 1997 году. Меня пригласили из Лондона, так как я являюсь одним из шести персонажей пьесы, и зовут меня Соня. Тогда Даниэль сказал, что навсегда оставляет кино, переезжает на Готланд и собирается работать на «скорой помощи».

В свободное время я, как всегда, заходила за Андреем, и мы отправлялись на многочасовые велосипедные прогулки с остановками на земляничных полянах и у разогревшихся валунов. Иногда мы даже купались, хотя вода в Варяжском море была холодной, по словам Ан-

дрия, как в вытрезвителе. Сидя на коленях перед земляничными кустиками, усыпанными душистой ягодой, теплотой от солнца, Андрей говорил, что Бергман придумал потрясающее название своему фильму — «Земляничная поляна». Он подчеркивал, как важно найти точное название произведению искусства. Это как имя, которое дают ребенку при крещении, с ним оно будет жить и после смерти автора.

Андрей не выказывал своих эмоций по поводу неудавшейся сцены пожара — решение о пересъемке еще не поступило; единственное, о чем он осторожно расспрашивал меня, это о настроении в группе, не среди начальства — их выжидательную позицию он сразу раскусил, а среди его коллег. У меня не было времени на разговоры: каждый вечер после ужина я усаживалась за переводы распорядка следующего дня, записывала всякие распоряжения, указания. К тому же сомневаюсь, что со мной стал бы откровенничать человек, не поддерживающий Андрея. Первые два дня люди просто отходили от шока. Свен выпытывал у меня, что собирается делать Андрей, какое у него настроение. Я видела, как переживают Анна, Керстин, Кики и многие другие.

Андрей обладал завидным качеством, во всяком случае внешне, — отсекал от себя негативные эмоции, некий род самозащиты. Он понимал, что нельзя раскисать, впереди еще две недели съемок.

После прогулок мы приходили к нему домой со свежее испеченными булочками из кондитерской, сидели под высоченными соснами на веранде с дощатым полом и пили по-английски чай с молоком, а иногда Андрей просто пил молоко с булкой, приговаривая: «Вкусно, как в детстве...»

Я уже упоминала, какое значение Андрей придавал звуку. Для него это не вспомогательный элемент, а пол-

ноправный хозяин картины: дрожание хрустала, катящаяся по полу монетка, шелест бумаги, шум дождя, пронзительный звук электропилы, журчание воды, чавканье вязкой почвы под ногами — все это фиксируется зрителем, остается в памяти. Андрей любил экспериментировать со звуком; вот и теперь мы сидели на залитой полуденным солнцем веранде, и он то бросал разные монетки, сравнивая их звучание, то капал, а потом осторожно лил на пол молоко, воду, шипящую кока-колу, радостно констатируя, что ничего на свете не звучит одинаково. «Учись слушать и слышать звуки, — говорил он, — видишь, молоко имеет свой звук, вода своей. Казалось бы, что естественней, 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 только. А горящий огонь: иногда это просто симфония, а иногда — одинокая "бесприютная флейта". Береза и сосна горят по-разному, пахнут по-разному и звучат по-разному. В звуках *такая* же огромная разница, как и в красках».

Возле ступенек веранды возвышался небольшой муравейник. Андрей поднимал палец к губам, призывая меня прислушаться: «Слышишь, как они шумят?» Заметив вьющуюся змейку муравьев, он насыпал на дорожку, проложенную муравьями к его крыльцу, сахарный песок. Сколько радостного оживления, с каким энтузиазмом набросились они на белоснежные сладкие крупинки. Мы любовались, как хватко они поднимали их своими лапками и целеустремленно тащили домой.

А какие бескорыстные — для всего сообщества. Прав Федор Михайлович: «Далеко еще человеку до муравьев!» Потом Андрей положил кусочек сладкой булочки рядом с нами, и муравьи тут же изменили свой

путь — поползли к нам. Я сказала, что ему нужно работать в цирке дрессировщиком муравьев.

Незабываемые минуты. Я думаю, что ни один человек не научил меня видеть мир так, как Андрей. И это касается не только кино. Он научил меня по-новому видеть и слышать, открыл глаза на самые простые вещи, за которыми скрывается множество тайн. Он говорил, что «ничего нет красивее и таинственнее простоты, но как достичь этой простоты, вот в чем вопрос!»

Иногда по выходным Свен ездил с Эрландом к Бергману в гости, он жил неподалеку от места съемок, или играл со своим помощником Лассе в теннис. Играл Свен превосходно, для него теннис был спасением, разрядкой — физической и эмоциональной. «Мне нужно расслабляться, а теннис отлично помогает», — говорил он. Тяжело весь день сидеть за камерой в одном положении, согнувшись. Другими видами спорта Свен не интересовался. Пару раз он брал нас с собой, хотя предпочитал в свободное время отдыхать от режиссера. Это был ухоженный старый корт среди сосен, недалеко от ресторана, из которого доносилась музыка сороковых-пятидесятых годов. Мальчишки, стоящие за забором, наблюдали за игрой Свена и шептались, что это знаменитый оператор, что он снимает у них на острове какую-то «жертвенную» картину. Осмелев, они попросили у Свена автограф и карточку на память. Свен засмеялся: он не кинозвезда, фотокарточек с собой не носит. Мальчишки поочередно протягивали ему ладони для рукопожатия, называли свои имена и просили оставить автограф прямо на майках, а один, самый маленький, голопузый, подставил Свену свою спину, «а то дома не поверят!» Свен старательно вывел имя мальчишки и расписался. Обрадовавшись, что над ним не смеются, маль-

чуган попросил Свена сыграть с ним. Заохав, Свен сказал, что плохо играет, и, улыбнувшись, добавил, что когда-нибудь мальчишка станет теннисной звездой и тогда он, Свен, будет всем рассказывать, что однажды на Готланде имел честь познакомиться с ним. Мальчуган сиял и обещал неделю не мыться! «Вот она — народная слава», — причмокнул Андрей.

Они с Андреем сыграли несколько партий, но Андрей играл неровно, порывисто, нервничал и злился. Свену, наверное, доставляло удовольствие обыгрывать своего партнера, но внешне он как-то конфузился, словно извинялся за случайно выигранную партию. Удивительный такт, нежелание кого-либо обидеть — в этом весь Свен.

Андрею было известно, что младший сын Свена покончил с собой. Несколько раз он пытался вызвать Свена на откровенность, ведь разделенное горе становится чуть легче, но Свен не впускал в душу никого — эту трагедию он нес один.

Многие годы, когда наше пребывание в Стокгольме совпадало, Свен заезжал за мной на своем «саабе», которым очень гордился, и мы отправлялись к нему в Сальтше Дювнес, что в переводе означает и Соленое озеро и Клюв голубки, в его чудесный осовремененный старинный дом, где отдыхали на деревянном причале прямо на берегу моря. По вечерам с этого причала Свен любил наблюдать за уходящим солнцем, за тем самым волшебным часом («magic hour»), когда постепенно угасал свет и напоздали сумерки. Свен рассказывал, что когда-то в этом доме квартировали петровские моряки из российского флота. Потом мы ездили в его любимый теннисный клуб «что-нибудь перекусить», сидели допоздна на террасе и вспоминали наши радостные и горькие дни на Готланде. Не было случая, когда

бы мы не говорили об Андрее, о том, как он стремился создать жизнь, напряжение в каждом кадре. Обычно режиссеры клеивали крупные планы в общие, а у Тарковского крупные планы входили в длинные проезды; актеры либо шли ближе к камере, либо камера приближалась к ним — его знаменитые три фазы, три состояния, они касались и актеров, и света, и самой природы. Свен говорил, что Тарковский, в отличие от Бергмана, все время импровизирует, ищет что-то новое. А Бергман ненавидит импровизацию, он точно знает, что ему нужно. Это другая школа, в Швеции — все по плану, а с Тарковским — все наоборот. Рискованно, зато интересно! Свен сожалел, что из-за врожденной застенчивости держал дистанцию и не допускал Андрея ближе, а ведь они могли стать друзьями. Свен работал с самыми знаменитыми режиссерами мира, но именно Тарковский затронул что-то сокровенное в его душе. Несмотря на первоначальное непонимание — Свену казалось, что Андрей не доверяет ему, постоянно садясь за камеру, и только когда Андрей признался, что ему необходимо увидеть мизансцену «глазами камеры», — они прекрасно поладили. Свен болезненно переживал ранний уход Андрея — сколько бы мог дать этот талантливый человек мировому кинематографу!

• 8 июля, понедельник

Сегодня снимаем в местечке, которое называется Грибной рощей, правда, ни одного гриба мы там не нашли, хотя обегали все вокруг. Сцены № 28—30 — «Монолог Александра о цивилизации» и сцены № 31—36 — «Появление Доктора на машине».

Александр рассказывает Малышу, сидящему у него на плечах, о том, что человечество идет по какому-то ошибочному, страшно опасному пути, что все в мире

искажилось; что началось это давно, когда еще люди жили в пещерах, когда человеком руководил страх; он боялся всего — зверей, грозы, темноты, но вместо того чтобы ужиться с природой, разделить с ней свою судьбу, подружиться с ней, человек стал защищаться, а страх — плохой советчик. «Общение людей превратилось в насилие друг над другом. Хотя общение могло и должно было стать для человека высшим наслаждением. Человек теснится друг к другу, мучает себя и своих *близких*, тогда как нет ничего более прекрасного, чем общение...» Александр спустил Малыша на землю и продолжил свой монолог о человеке, построившем дом из бутылок, на который приезжали смотреть из других городов, но кончилось это плохо: он стал брать деньги и сам превратился в музейный экспонат; семья его не могла этого вынести, и он остался один в своей бутылочной копилке. На дороге из машины вышли франтоватый человек, прислушивающийся к монологу Александра, и Аделаида. Доктор спросил, как в последнее время чувствует себя Александр, ему что-то не нравятся его монологи. Завидев их, Александр говорит: «Мы сами пойдем! Вы не приспособлены для такого хождения... по Сахаре! Это целое предприятие, если хотите!» Доктор спрашивает Малыша, как ему живется в молчании, после операции на связках ему нельзя говорить: «Плохо жить молча? То-то! Но полезно, очень полезно. Общение, друг мой, тяжелая обязанность и не всем она по плечу».

В фильме на фоне медленно двигающейся машины из-за кадра раздается голос Александра: «Тяжелый ты стал! Вырос». Он торопливо продолжает свой монолог, боясь, что его могут вот-вот прервать: «Первое, что человек ощутил, как только почувствовал себя человеком,

был страх». К сожалению, исчезли слова об общении людей. Нет и рассказа о бутылочном доме. Когда приехавшие собираются подойти к Александру и Малышу, он останавливает их и говорит вместо Сахары — Африка: «Вы не приспособлены для такого хождения... по Африке!» Затем добавляются приветствия друзей: «Здравствуй! Поздравляю!» — говорит Доктор, на что Александр отвечает: «Здравствуй, добро пожаловать!» Дальше все идет как в сценарии.

Актеры загримированы, сцену отрепетировали, но из-за солнца, светившего прямо в камеру, снять ее не удалось, что весьма огорчило Андрея. Молили Бога, чтобы завтра все успеть.

В конце июля 1984 года на лекции об апокалипсисе в Лондоне, в соборе Сент-Джеймс, что на Пикадилли, Тарковский говорил о современном кризисе, о цивилизации с ее искаженными ценностями, о том, что мы являемся жертвами технического прогресса: не несем персональной ответственности за происходящее в мире, обещаемся не для того, чтобы получать наслаждение от общения, «а чтобы не было так страшно».

Сценарий «Жертвоприношения» Тарковский завершил в январе-феврале 1984-го, и лекция, по сути, послужила продолжением его размышлений на эту тему. На мой взгляд, она больше касалась проблемы художника в современном обществе, нежели Апокалипсиса. Тарковский благодарил слушателей, что они дали ему возможность в их присутствии поразмышлять и «прийти к каким-то выводам... потому что думать об этом в одиночестве невозможно». В заключение он сказал, что собирается делать новую картину и относится к ней «не как к свободному творчеству, а как к поступку, как к вынужденному акту, когда уже работа не может при-

носить удовлетворение, а является каким-то тяжелым и даже гнетущим долгом».

• *9 июля, вторник*

К длинному списку запланированных на сегодня сцен прибавилась вчерашняя — ее непременно нужно завершить к концу рабочего дня. С утра сцены № 6—9 — «Монолог Александера о доме». После ланча сцены № 25—27 — «Монолог Александера о почтальоне». Затем сцена № 168 — «Картина Леонардо на фоне пепелища». И сцена № 207 — «Лошадиный сон» на фоне дымящихся развалин дома.

В монологе о доме Александер рассказывает Малышу, как они с мамой заблудились на машине в этих краях. Потом начался дождь: мелкий такой, противный, осенний. «От которого, знаешь, настроение портится и люди без причины ссориться начинают». Потом вдруг выглянуло солнце, и стало жалко, что не они с мамой живут в этом доме под соснами. «Потому что лучше этого места ничего нет и быть не может. Так он стоял красиво! И казалось, что если здесь жить, то до самой смерти можно счастливым оставаться...»

Александер призывает Малыша не бояться смерти: «Не бойся, сынок! Нет никакой смерти. Есть, правда, страх смерти, и очень он мерзкий, страх этот, и многих заставляет он делать частенько то, чего люди делать были бы не должны... А представь себе, как бы все изменилось, если бы мы перестали бояться смерти, а? Вернее, страха смерти? Хотя ученые считают, что этот страх необходим. Как способ защиты, что ли... Ну, как физическая боль, которая предупреждает об опасности. Не думаю, не согласен... Хотя ни дети, ни повредившиеся в уме смерти не боятся, как сказал Сенека. Кстати, мысль эту он неплохо закончил: "И позор тем, кому разум не

дает такой же безмятежности..." То есть как у детей, он имел в виду». Малыш дергает отца за рукав, и Александр возвращается к прерванному рассказу о доме, как они с мамой смотрели на красоту эту и не могли оторваться — дом был словно создан для них, к тому же оказалось, что он продается, и они купили его. «Это было уже из области чудес... Здесь ты и родился. Ты любишь его? Любишь свой дом, сынок?» Малыш кивнул головой. «Было тихо, и казалось, неподвижный воздух словно сковал движение деревьев и редких дымных облаков на горизонте».

Тарковский добавил новую реплику Александру: «Я тебе не рассказывал, как мы с мамой нашли это место? Однажды мы приехали сюда на остров. Тебя тогда еще в помине не было... Карту мы с собой не взяли — забыли. И к тому же бензин кончился... ». Убрана фраза о дожде: «От которого, знаешь, настроение портится и люди без причины ссориться начинают». Когда отец упоминает о смерти, Малыш недовольно кричит, и тогда Александр успокаивает его, что смерти нет, а есть только страх смерти. Из этого отрывка удаляется кусок: «Хотя ученые считают, что этот страх необходим. Как способ защиты, что ли» — до цитаты Сенеки. На реплике: «Здесь ты и родился. Ты любишь его? Любишь свой дом, сынок?» — слышится пастуший женский зов, как сигнал тревоги, хотя Александр еще далек от мысли, что собственноручно сожжет дом и лишит сына крова. Своим вопросом он как будто искушает и сына, и себя.

В монологе Александра о почтальоне отец говорит разыгравшемуся Малышу: «Занятный у нас почтальон, что и говорить. Только не понимаю, почему его понадобилось приглашать к нам... И именно сегодня?» Александр обнял замычавшего сына: «Как там у нас гово-

рится? "В начале было Слово!" А ты у меня немой, совсем как рыба семга!» Он взял его на руки, подброясил и посадил к себе на плечи. Лицо Малыша немедленно приобрело торжественное выражение: высшим удовольствием для него было путешествовать на плечах у отца.

Из этого монолога Тарковский выбросил все, кроме кряхтения Малыша из-за кадра и реплики Александра: «А? Что ты там мычишь? Как там у нас говорится? "В начале было Слово!" А ты у меня немой, совсем как рыба семга!» Любопытно, что семга в шведском варианте превратилась в плотву (mort), а в английских субтитрах — в корюшку (smelt).

За этой сценой следовала сцена приезда Виктора и Аделаиды на машине.

И (сцена № 168) «Картина Леонардо на фоне пепелища».

«Господин Александр долго смотрел на темное стекло "Волхвов". Картина была действительно очень страшная».

Один вариант этой сцены был уже снят. Андрею пришла мысль снять ее на фоне догорающего дома и уцелевшего камина. С ней долго мучились, так как в стекле отражалось то солнце, то «всякая ерунда», не входящая в замысел режиссера. В фильме этого кадра нет.

Вместе с «Поклонением волхвов» Тарковский захотел, чтобы в кабинете Александра находилось другое неоконченное произведение Леонардо — «Святой Иероним». Художник изобразил святого Иеронима, иногда называемого «Блаженным», на фоне дикого пейзажа, замкнутого в своих мистических религиозных переживаниях.

Святой Иероним был человек образованный, страстный, «мучимый огнем совести», личность с могучим интеллектом, знаток античной и христианской литературы, поклонник Цицерона. (Вспомним, Александер — известный актер, журналист, литературный и театральный критик, преподаватель эстетики в университете, эссеист.) Он перевел на латинский язык Ветхий и Новый Заветы. Удалившись в пустыню, где он много лет практиковал суровый аскетизм, изгоняя из себя дьявола, он, подобно святому Антонию, умерщвлял свою плоть и желания страстей. Не потому ли Тарковский считал создание фильма о святом Антонии делом своей жизни?! Некоторые источники утверждают, что святому Иерониму не удалось до конца — а прожил он до глубокой старости — побороть греховные желания плоти. Как писал он в своих письмах, в его измученном теле бушевала страсть; дух и плоть — добро и зло находились в неизменном противоборстве. На картине Леонардо святой Иероним изображен с камнем, которым бьет себя в грудь, как кающийся грешник, изгоняя врага рода человеческого.

Образ святого Иеронима близок Тарковскому, близок его герою — его внутреннему душевному состоянию, его мучениям совести. 24 декабря 1979 года Тарковский запишет в дневнике: «Я знаю, что далек от совершенства, даже более того — что я погряз в грехах и несовершенстве, я не знаю, как бороться со своим ничтожеством...»

Однако Тарковский скоро понял, что невозможно уделить равноценное внимание обоим шедеврам Леонардо. Он отдал предпочтение «Волхвам», оставив в стороне «Святого Иеронима». Тему святости, а также раздвоенности человека, борьбы в нем плоти и духа он надеялся развить в картине о святом Антонии.

«Сна полета» (сцена № 206), приснившегося герою после посещения Марии, в фильме нет.

Выпив у себя в кабинете коньяку, Александер лег на диван и уснул. Ему снилось, что он летает над пустынным скалистым берегом, над неподвижным морем, над верхушками сосен. «...Почему это снится мне? Ведь обычно снится то, что нам уже известно, что мы испытали... Но ведь человек не летает! Как же может тогда сниться такое?.. Или летает? Только мы не помним об этом? Где, когда?..»

Он летел над приморским городом, низко, едва касаясь крыш, шарахаясь в сторону от паутины электрических проводов, а внизу, по улицам и переулкам, мчалась прочь из города обезумевшая от страха толпа. Ему казалось, что это они от него бегут, на лету он оглянулся и увидел, что небо почти все закрыто иссиня-черной тучей с желтым взлохмаченным брюхом. Она навалилась на город, а люди бежали, бежали, падали, вставали, снова бежали и опять падали... Он закричал и проснулся.

В своем дневнике в записи от 17 ноября 1979 года Тарковский задается вопросом: «А почему людям часто снится то, чего они никогда не испытали? Что они летают? В детстве это очень повторяющийся сон». Далее следует призыв из Евангелия: «Будьте как дети». В другом месте он говорит, что снится обычно то, что «нам уже известно, что мы испытали». Его герой только что испытал с Марией полет души и тела (сцена левитации), так что все логично. Описание полета — «едва касаясь крыш, шарахаясь в сторону от электрических проводов...» — напоминает другой полет — Маргариты у Михаила Булгакова: «Только каким-то чудом затормозившись, она не разбилась насмерть о старый покосившийся фонарь на углу. Увернувшись от него, Маргарита...

полетела помедленнее, вглядываясь в электрические провода, висящие поперек тротуара».

За «Сном полета» следовал «Лошадиный сон», после чего пробуждение и разговор с Мартином. В сценарии Тарковского нет «Лошадиного сна», он был придуман во время подготовительного периода: «Камера едет над дымящимися углями и переходит на макет ландшафта. Там, где заканчивается макет, мы видим Александра, лежащего на крупном плане. Он резко выходит из кадра, камера поднимается на весеннюю свежую зелень настоящего ландшафта. Издалека в кадр въезжает запряженная лошадью повозка. На ней лежит Александер. Дублерша Аделаиды восседает на белом коне. Дублер Александра лежит в повозке. Дорога, покрытая гравием, уходит вдаль к нежно кольшущемуся полю и скрывается за горизонтом. Снимать лучше всего рано утром — против солнца!»

Во время съемок Андрей отказался от идеи с повозкой и горделиво скачущей дублерши-наездницы, а также от макета ландшафта с дымящимися углями. Вместо романтического образа под соснами появилась походная железная кровать с белыми смятыми подушкой и простыней и лежащий на фоне дымящихся руин дома с силуэтом камина Александер в темном пальто, босиком, со сложенными на груди руками. Рядом, на краю кровати, к нему спиной сидит Мария — в парике и платье Аделаиды. Она смотрит на проходящего мимо Мальша, ведущего за поводья белую лошадь в яблоках. Мария смотрит на сожженный дом. В фильме Мальша с лошадью нет: по причине «слишком красиво!».

Этот эпизод взят из реального, если таковое понятие применимо к сновидениям, сна Андрея, когда он увидел себя мертвым со склонившейся над ним женой,

но, приглядевшись к ней, он понял, что это другая женщина.

К счастью, мы успели снять вчерашнюю сцену — график выровнялся.

Актерам по-прежнему трудно с Андреем: как они ни стараются, он не идет на контакт. По их мнению, он использует их как декорацию, несколько этого не скрывая. Шведы недоумевают: к чему столь длительный период поисков актеров и многочасовые дискуссии об их внутренних качествах, когда в результате они брошены на произвол судьбы. Им кажется, что Тарковский мог выбрать кого угодно, лишь бы актер правильно и точно двигался, хотя и это непросто в фильмах русского режиссера. Все это происходило не от его безразличия к актерам. Они становились нераздельной частью целого: мира-«чудотворства», создаваемого им. Потому такие актеры, как Солоницын, Терехова, Кайдановский, считали, что по-настоящему испытали свою профессию — с ее взлетами и падениями — только с Тарковским. Тщательный, беспощадный, болезненный отбор проходил не для того, чтобы забыть об актерах, а наоборот, чтобы безоговорочно верить им, сделать из них со-творцов, единомышленников — доверить им судьбу картины.

Но актеры как дети, ждут, чтобы их похвалили, — им трудно без поддержки. Только Эрланда Андрей заваливает комплиментами: «Браво, брависсимо, джениале!» Слова о своей гениальности Эрланд воспринимал скептически, переводя их: «Сыграл так себе, мог бы и лучше...»

• 10 июля, среда

Снимаем сцену № 182 — «Александр запрыгивает на велосипед» по дороге к Марии и последние сцены сценария № 235-237- «Финал».

Актеры: Эрланд, Гудрун, Томми, шоферы «скорой помощи» — Томми Нордаль, Пер Шельман и пастушка, стерегущая стадо. Для реквизита требуются машина «скорой помощи», белый гравий для дороги, коровы, хотя они и без того не отстают от нас, японское дерево, кусты можжевельника вдоль дороги. Нужны еще шестидесятиметровые рельсы и обязательно кран для финальной сцены!

Снимаем в очень красивом месте — у старого маяка. Андрей говорит, что эта местность напоминает ему африканский пейзаж. Работаем с семи до девяти вечера.

Летней ночью по белой мерцающей дороге Александер отправляется на велосипеде в сторону хутора, где жила Мария. «По пути ему попалась брошенная машина. Дверца ее была открыта, и изнутри свешивалась не то простыня, не то скатерть».

Машина должна быть светлого цвета, и ни в коем случае нельзя, чтобы она ассоциировалась с войной! Нечаянно Александер съезжает в канаву и падает в лужу. Он становится мокрым и грязным. Он так сильно разобьет колено, что будет хромать на протяжении всего фильма. Из-за нелепого падения Александер теряет желание ехать дальше. Он собирается вернуться, но пугается внезапного резкого звука, исходящего от расположенного неподалеку маяка. Он воспринимает этот звук как вызов и продолжает свой путь к Марии. Снова таинственный призыв Марии.

За этой сценой следовал эпизод, когда «на террасе, освещенной свечами, за столом, накрытым белой скатертью, сидели Доктор, госпожа Аделаида, Марта, Малыш, Юлия и пили за здоровье господина Александера».

Малыш не принимал участия в трапезе. Кроме первых сцен в роще с отцом, потом с матерью и Доктором, мы больше не видим его в кругу семьи — он сам по себе.

«Финал» (сцены № 235-237).

«Когда они проезжали мимо сухого дерева, которое они с сыном посадили вчера у края обрыва, господин Александер увидел Малыша.

Он шел по дороге и с трудом тащил тяжелое, не по росту огромное ведро с водой. Когда машина поравнялась с ним, он остановился, поставил ведро на землю и посмотрел ей вслед. Господин Александер отодвинулся от окна, чтобы сын его не заметил. «Скорая помощь» проехала мимо и, пыля по белой дороге, скрылась за поворотом.

Малыш вытер пот подолом рубашки, с трудом поднял ведро и направился к своему дереву. Там он остановился, подтащил ведро к самому стволу и наклонил его. Горячая растрескавшаяся земля жадно глотала воду. Малыш поднял пустое ведро и пошел обратно вниз по дороге, к тому месту, где раньше был его дом.

Он не знал, сколько ему придется поливать эту коорягу, но был уверен, что не пропустит ни одного дня и будет носить сюда воду до тех пор, пока дерево не зацветет. Ведь отец сказал ему, что оно зацветет».

Это последние строчки сценария «Жертвоприношения». За ними следует автограф Тарковского, место и время написания: Сан-Грегорио, январь-февраль 1984 года.

Сегодня погода на редкость теплая, особенно согревало душу официальное известие, что сцена пожара будет переснята в последний день съемок — 19 июля.

Долгожданная весть одновременно радовала и ужасала: все-таки последний день! А что, если дождь? Но приподнятое настроение витало в воздухе. Грядущее иногда заглядывает в настоящее. Андрей носит Томми на плечах, рассказывает смешные истории, прыгает с нами через скакалку. Мы со Сюзан крутим веревку и считаем, сколько раз он прыгнет, потом по очереди сами прыгаем.

Как только рельсы готовы, Андрей оглядывает местность в глазок камеры, и немедленно поступает сигнал вырвать все желтые цветы. Все бросаются выполнять поручение, и сам Андрей легко спрыгивает с тележки и присоединяется к нам. В последние дни на площадке много посторонних — чьи-то родственники, знакомые, их тоже приобщают к делу. Душистые яркие венки в этот день украшают и их головы.

Как ни странно, но запрыгивающего на велосипед Эрланда сняли с десяти дублей — то актер не так падал, то — велосипед! «Ты что, не можешь как следует упасть?!» — простирая руки к небу, спрашивал режиссер. Бедный Эрланд — у него все ладони в ссадинах.

Зато длинную сцену со сложной хореографией — с Малышом, таскающим ведра, с краном, с деревом, с машиной «скорой помощи», с Марией на велосипеде, с ее пунктирными остановками — закончили быстро. Томми приносил нам счастье: все сцены с ним давались сравнительно легко.

Для финальной сцены Тарковский выдвинул следующие требования к погоде: должно быть пасмурно, хорошо, чтобы были белые, пышные облака и чтобы внезапно вышло солнце. Короче, в небе должно быть пасмурно, а на воде у залива солнечно. Над ним сме-

ялись: это невозможно. Однако в кадре мы видим именно этот эффект: отражающееся в воде солнце и ползущие по небу тяжелые белые облака. Шутили, что он своим упрямством даже от природы добивается того, чего хочет. Конец фильма Тарковский хотел видеть светлым, чтобы оставить у зрителя ощущение надежды. Это единственный момент, когда солнце сияло прямо в камеру.

• 11 июля, четверг

Сегодня Андрей собирался переснимать вчерашнюю сцену с падением Эрланда в лужу, но потом передумал. Весь день посвящен пересъемке «Монолога Александра в роще с Малышом на плечах», когда подъезжает BMW — машина Доктора, «Картине Леонардо на фоне пепелища» и «Картине Леонардо с Александром среди сосновых деревьев на фоне руин дома».

Работаем с часу до десяти вечера. Разбились на две группы: одна половина осталась в роще, другую перебросили на постройку второй пары рельсов для сцены пожара, которые должны быть на метр выше основных.

Андрей хотел видеть разные варианты с машиной — движущейся, тормозящей, статичной; выходящими сначала Аделаиду, затем Виктора.

В сцене с картиной Леонардо Андрей добивался единственного отражения качающихся на ветру сосен, травы, лица Александра. Делалось множество вариантов. У Андрея появлялись все новые идеи по поводу того, что должно в ней отразиться.

Одновременно готовились к завтрашней сцене «Драка», хотя это не совсем точное название — никакой драки не было, просто от неожиданности Александр нечаянно ударил сына по лицу.

• *12 июля, пятница*

Целый день снимаем сцены № 37—43 — «Драка».

По дороге домой Александр продолжает прерванный разговор с сыном о том, что человек всегда только защищался — друг от друга, от природы, даже воевал с ней, отвоевывал и осквернял ее непрерывно. «В результате возникла цивилизация, основанная на силе, власти, страхе и зависимости. А ведь наш так называемый технический прогресс всегда служил для того только, чтобы изобретать или предметы комфорта, удобства, или орудия силы для сохранения власти. Мы как дикари — употребляем микроскоп в качестве дубинки. Нет, нет — дикари гораздо духовнее нас, я ошибся! Наша культура, вернее, цивилизация в корне ошибочна, сынок. Ты скажешь, что можно изучить проблему и сообща искать выход. Может быть. Если не было бы так поздно. Слишком поздно...»

Малышу не понравились апокалиптические идеи отца, и он, чтобы прекратить его мрачные пророчества, прикинулся ничего не понимающим шалуном, «кувыркался, катался по земле, в общем, бесился». Устав, Малыш ничком упал на землю и замер без движения. Александр испугался. Малыш лежал не шелохнувшись и, кажется, не дышал. У отца заколотилось сердце. Он рухнул перед ним на колени: «Сынок... Малыш... Ты что? Что с тобой?.. Сынок!» Он прижал ухо к груди сына, чтобы услышать, бьется ли сердце. Малыш не дышал. Внезапно он вскочил на ноги и стал скакать вокруг отца, весьма довольный своей шуткой. «Не сознавая, что делает, словно защищаясь, господин Александр размахнулся как-то нелепо и ударил сына по лицу. Малыш упал. "Сынок... — с трудом проговорил отец. — Господи, что со мной!.." Воротник Малыша был весь в крови».

Действие происходит не на пляже среди песка и воды, а в Грибной роще среди высокой сочной травы.

Ветер шелестит в траве, она словно серебрится, напоминая искрящуюся, дрожащую поверхность воды. Эта сцена следует за репликой Александера: «Ты любишь его? Любишь свой дом, сынок?» — после чего Малыш уползал от отца. Камера внимательно наблюдает за сидящим в траве человеком. На реплике: «...грех — это то, что не является необходимым» — на слове «грех» камера резко оставляет объект наблюдения и движется вдоль серебристой травы и темных стволов деревьев. На словах: «Наша культура, вернее, цивилизация (два последних слова добавлены Тарковским позднее и вписаны в сценарий от руки) в корне ошибочна...» — камера снова рассматривает сидящего в профиль героя. Он поворачивается в сторону камеры, не поднимая глаз, будто стыдясь ее. После реплики: «Слишком поздно...» — Тарковский добавляет следующий текст: «Господи, как же я устал от всей этой болтовни!» Александр произносит ее с закрытыми глазами. Дальше дань Шекспиру: «Слова, слова, слова...» Затем: «Только сейчас я понял, что имел в виду Гамлет... Он просто-напросто устал от болтунов... И я тоже хорош! Зачем я столько говорю?!» Последнюю фразу Александр произносит с крайним раздражением: «Если бы нашелся хоть один человек, который бы перестал болтать и сделал наконец что-нибудь... по крайней мере, попытался бы!..»

Вспоминаются строчки Арсения Тарковского: «Мне опостытели слова, слова, слова, / Я больше не могу превозносить права / На речь разумную...»

Обличая своего героя в многословии, Тарковский не следует своему принципу, превращая свой фильм в некую трибуну, с которой он неустанно вещает. Это его самая многословная картина. Быть может, подсознательно он предчувствовал, что «Жертвоприношение» станет

его последним фильмом, и стремился высказаться до конца. Он считал, что в «Жертвоприношении» ему удалось раскрыть драму одиночества современного человека. «Для меня важно показать еще и еще раз, как необходимо для людей общение», — говорил режиссер. Проблема человеческого контакта является лейтмотивом всех его картин. Однако с художественной точки зрения «Ностальгию» он ставил выше — в ней не выдвигалось никаких идей, и тем самым она ближе к поэтическому образу, к поэзии.

Тему противопоставления болтовни и действия подхватывает Аделаида после объявления войны: «Господа мужчины! Что же?! Что вы молчите, черт побери?! Надо же что-то делать?!» Аделаида подстегивает Александра к действию. Вообще в фильмах Тарковского женщины гораздо сильнее мужчин — не только морально, как Хари в «Солярисе», мать в «Зеркале», жена в «Сталкере», но и физически — язычница в «Андрее Рублеве», спасающаяся от преследования и переплывающая широкую реку.

Закончив монолог и не обнаружив рядом Малыша, Александр беспокойно оглядывается и зовет его. Камера замирает на пустой поляне. За кадром звучит голос отца: «Малыш... Сынок!» Камера быстро оглядывает близлежащую окрестность в сопровождении пастушьего голоса — внезапно раздается звук вспорхнувшей испуганной птицы — и возвращается на крупный план тревожно глядящего Александра. Он садится, и на него сзади прыгает Малыш. От неожиданности, «словно защищаясь», отец отбрасывает сына, с размаху ударяя его по лицу. В небе слышны приближающиеся раскаты грома.

Следующий кадр: Малыш на коленях с окровавленным носом вытирает рукой кровь. Его панамка лежит в стороне. Мы впервые видим мальчика без нее. Камера смотрит на него сверху. «Господи, что со мной!..» — произносит Александер и падает в обморок, медленно опускаясь на землю.

Монтажная склейка: черно-белый эпизод из «Апокалиптического сна» — безлюдная улица, разбросанные повсюду черные пластиковые мешки, газеты, тряпки, пустые пакеты из-под цемента, венские стулья. Один лежит подле изуродованной белой машины с открытым капотом. Другой одиноко стоит на переходе среди журчащей воды. Отраженные в зеркале стены домов с застывшими струйками крови. Лица Малыша мы не видим. Кадр затемняется и переходит на яркий крупный план перелистывающего «толстую монографию по древнерусской иконе» Александера.

Страх перед атомной войной в фильме Тарковского обретает реальное воплощение. К несчастью, страхи имеют тенденцию сбываться.

Тарковский оставляет идею снять прыгающего, баляющегося Малыша, притворяющегося бездыханным. Он практически не участвует в этой сцене. Тарковскому важен момент неожиданности — нападение сзади. Всякий раз на этом месте я подсказываю вместе со зрителями, смотрящими картину впервые.

«Драку» сняли с пятнадцати дублей, пробуя разные варианты нападения и падения Малыша на отца. После работы отметить радостное событие пересъемки пожара вся группа приглашена к Эрланду Юсефсону и Свену Нюквисту. Они жили вдвоем в отдельном доме. (После съемок в этом доме на две недели поселится

Андрей с женой.) Поужинав в гостинице, мы отправились с Андреем в гости. Побыли недолго.

К концу съемочного периода на Готланд приехали Лариса с Андреем Некрасовым, у которого она брала уроки английского языка, и своей подругой Кристианой Бертончини из немецкого издательства «Ullstein» (книгу на немецком языке «Запечатленное время» Андрей подарил мне 17 апреля 1985 года с надписью: «Лейле Александер в память о "Жертвоприношении"»). Вскоре учителя английского стали все чаще замечать в обществе нашей «ведьмы» Гудрун. Всевидящий Тарковский сдержанно комментировал это увлечение, задавая вопрос, знает ли Гудрун, что дома ее романтического почитателя ждут жена и ребенок. В ответ на удивление Гудрун он негодуяюще фыркнул: «Я так и знал!» С этого момента восторженное отношение к учителю своей жены сменилось всевозможными колкостями в его адрес. Что позволено Юпитеру, увы, не позволено учителю английского языка.

Однажды, еще в Стокгольме, Андрей попросил меня написать письмо-рекомендацию «способному молодому человеку» — Андрюше Некрасову для поступления в Британскую киношколу. Я сказала, что не знаю, что писать. «Ну, придумай что-нибудь», — отмахнулся Андрей в спешке. Копаюсь в бумагах, я нашла это письмо, написанное мной и подписанное Андреем. Недавно имя учителя Ларисы промелькнуло в английской прессе в связи со шпионским скандалом с плутонием.

В день приезда Ларисы Андрей был ко мне чрезмерно предупредителен и заботлив. Я пришла к нему утром, но вместо запланированной велосипедной прогулки мы отправились просто побродить вдоль берега.

Погода стояла ясная, безветренная. Андрей предложил зайти в лес поискать землянику. Он нашел благоухающую полянку и сказал, что в детстве ложился на траву и поедал ягоды прямо с кустов. Вот откуда у него знание природы и преклонение перед ней.

Эту любовь прививала ему мать — Мария Ивановна Вишнякова. И эту же любовь Андрей находил в стихах отца. Умение видеть, «...что любая росинка — слеза...»; слышать «белого облака белую речь...» и как «запевала свой гимн стрекоза...».

И это «глупое пристрастие к чуду...» («...и по спине пройдет, как дрожь, / Бессмысленная жажда чуда...») — тоже от отца, великого поэта, глубину и значимость которого мы только начинаем познавать. Явление айсберга.

В 1962 году вышли в свет первая книга Арсения Тарковского «Перед снегом» и первый фильм Андрея Тарковского «Иваново детство». Отцу — пятьдесят пять, сыну — тридцать. Редчайший случай — сын дал слово отцу. Заслуга Андрея Тарковского непомерна: в «Зеркале» он открыл гений отца всему миру. Вслух стихи Андрей читал редко, говорил, что период голосового восприятия поэзии прошел; было время, когда он этим упивался, теперь же склонен воспринимать ее внутренне.

Последовав примеру Андрея поглощать землянику прямо с кустов, я от непривычки вымазала губы, руки, одежду. Андрей укоризненно качал головой и подтрунивал над моим разукрашенным видом: я стала похожа на раненого солдата из военного фильма. Сам он это делал ловко — вот что значит опыт.

Кажется, что стихотворение Арсения Тарковского — «Под сердцем травы тяжелеют росинки, / Ребенок идет босиком по тропинке, / Несет землянику в открытой

корзинке, / А я на него из окошка смотрю, / Как будто в корзинке несет он зарю...» — навеяно образом маленького Андрея, хотя в 1933 году ему исполнился всего один годик.

Очистив полянку, Андрей предложил искупаться. Я запротестовала — у меня не было с собой купальника. «У меня тоже», — засмеялся он и принялся уговаривать, называя меня и жеманницей, и трусихой, обещая не подглядывать и не брызгаться. Мы разбежались в разные стороны и нырнули в воду. Какое чудо ощутить контраст ледяной воды и щедрое тепло камней. Мы визжали как дикари! Как самые настоящие взбесившиеся от водяной стихии дети. Конечно же, Андрей брызгался, топил меня и дергал за ноги. Зато на камнях обстоятельно вытирал со спины капли воды. Навитаминившись и накупавшись, мы пошли вдоль берега и встретили какую-то заповедную птицу огромных размеров, видимо, мы зашли в неприкосновенную зону, где покоилось ее гнездо. Она камнем падала на нас, пытаясь атаковать. Мы поспешили отойти от берега. На прощание она послала нам «воздушный привет», нагадив мне на плечо. Андрей был в восторге, ему казалось, что это счастливый знак, он подвел меня к воде и стал бережно отмывать мне плечо. «Это называется: нас пометили пометом», — сказал он и засмеялся. Тут же он придумал сцену для фильма: два человека бредут по пустынному берегу, на них внезапно набрасывается птица, «метит» девушку, и мужчина — без единого слова, под крики чайки — оmyвает ее плечо.

Потом мы вернулись к нему домой пить чай. Устроившись на теплых деревянных ступеньках, мы с удовольствием вдыхали дивный полуденный аромат, шедший от усыпанной сосновыми иголками земли.

После чая устроились в мягких креслах на веранде. На Андрея нахлынули грустные воспоминания. У Берит в это время серьезно заболела мама, и она уехала в Осло ее навестить. Он рассказал, как тяжело умирала от рака его мама. «Не дай бог, только не это...» В детстве ему нравилось втайне наблюдать за ней, какая она сильная, гордая и одновременно беспомощная. Он любил ее до обожания и мучил из-за своего «дурацкого характера». Он рассказал о своем первом сыне Арсении, что перед ним у него безмерное чувство вины — он ничего не мог дать ему в жизни... и чем сильнее эта гложущая боль, тем дальше он отстранялся от сына... а теперь увидит ли он его когда-нибудь... «Я виноват перед всеми...» — повторял он.

Кшиштоф Занусси в своей замечательной статье о Тарковском «Короткие встречи, долгий разговор» вспоминает, как его «пронзило» слово «грешный», которое несколько раз, «признаваясь в несовершенстве своих поступков», употребил Андрей незадолго до смерти. Но «самым мучительным грехом современного человека является его устрашающая гордыня, вытекающая из иллюзии, что он независим, что он хозяин своей судьбы, что ему ничего не угрожает».

В прессе Тарковского часто называли «пророком», «идейным вождем», «совестью общества», «духовным пастырем», чуть ли не мессией, хотя апологетике он предпочитал объективный анализ своего творчества. Несмотря на тщеславие, подобные эпитеты он находил неприличными. Человек, наделенный талантом, для него — раб, а не пуп земли, он должен служить, а служение — тяжкое бремя. Так же воспринимала свой дар Ахматова: «Как и жить мне с этой обузой, / А еще называют Музой». «Талант не собственность, — говорил Андрей, —

а обязанность». Как только художник осознает, что он носитель какой-то миссии, — все! — ему конец, он пропал. Андрею также не нравились морализирующие, поучающие других художники. (Но здесь он лукавил: слова «ты должен» — одни из самых употребляемых в его лексиконе.)

В жизни превыше всего он ставит чувства, связанные с переживанием тайны, с чистым детским видением мира; как только он ощутит себя неспособным к восприятию таинственного, почувствует невозможность удивляться, значит, он выдохся и ему пора на покой. Самое главное для него — не быть понятым, оставаться загадкой, чтобы люди «шевелили мозгами»...

Здесь Тарковский — кинематографический сфинкс! Ни один режиссер не провоцирует зрителя так, как он, ни один фильм не вызывает столько споров, вопросов, сомнений, как его.

Я слушала, не перебивая. Казалось, Андрей забыл о моем присутствии, просто ему нужно было выговориться. У меня подсохли волосы, и он попросил заплести их в косу. Потом посадил на перила и стал ходить вокруг меня, наклоняя голову то в одну, то в другую сторону, как часто делал с актерами, подыскивая им нужную позу. Вдруг он меня назвал именем своей матери: «Маруся!» Я оглянулась. «Вот видишь, я же говорил, что тебя мне послала мама!» — обрадовался он. Почему-то ему хотелось, чтобы я была на нее похожа.

Через несколько часов приезжала Лариса. Осторожно он намекнул, что в наших отношениях произойдут изменения. Я пропустила его намек мимо ушей, ведь в Риме Лариса клялась мне в вечной благодарности. Еще он попросил не упоминать имени Донателлы — его спутницы в Риме. Я заметила, что, когда Андрей начинал

говорить о Ларисе, он менялся: в интонациях появлялось что-то чуждое ему, какая-то фальшь.

Восточная мудрость гласит: «Человек, которого ты любишь, не может быть плох, плох ты сам, выбрав его». Отрезвляющее определение. Заговорив о жене, он предложил странную вещь: чтобы я приняла у него душ и оставила там какие-то следы. Это была какая-то болезненная игра. Откровенность, с какой Андрей раскрывал все карты, пугала меня. Он еще раз предупредил ни слова не говорить о Донателле, зная, что Лариса будет о ней допытываться. К счастью, на Готланде она не обмолвилась со мной ни словом, даже когда мы встречались на одной тропинке: я прогуливалась со Стивеном, вырвавшимся на выходные из Лондона, а она с Андреем и неизменной подругой шла нам навстречу. Андрей, естественно, останавливался, раскланивался, а Лариса раздувала ноздри, произносила что-то нечленораздельное и холодно кивала в противоположную сторону. Стивену — истинному англичанину — невозможно было объяснить поведение жены великого режиссера.

Проводив до гостиницы, Андрей поцеловал мне руку и поблагодарил за чудесный день. Он долго прощался, говорил много теплых слова, как он нежно меня любит, как благодарен за спокойную работу, за понимание. Я иронично заметила, что он как будто на войну собирается. Андрей обиделся: он искренне, а я все превращаю в шутку. У пансионата его ждала машина. Он помахал рукой из открытого окна и уехал.

Прозрения пришлось ждать недолго. В тот же вечер Лариса закатила пир горой с водкой и икрой. На пир были приглашены избранные: руководство, Эрланд, Свен и Сьюзан. Они возмущались, почему нет меня, но им

объяснили, что Лариса специально привезла с собой переводчика и во мне нужды нет. Поздно вечером Съюзан постучалась ко мне в номер. Изумлению ее не было предела, жена режиссера произвела на нее весьма странное впечатление. Весь вечер Андрей играл роль радушного хозяина, хотя на этом пиру он больше походил на незваного гостя, не зная, куда себя девать, и много пил.

На следующее утро никогда не опаздывавший Андрей прибежал взмыленный, в какой-то немислимой переливающейся курточке — подарок жены, когда все уже собирались выезжать на площадку.

Первые дни Лариса приходила к завтраку и садилась с Андреем отдельно от нас в другой конец зала, а мы со Свеном сидели за нашим столиком одни. Свен недоумевал: ведь во время завтрака они обсуждали предстоящие съемки, а теперь Андрея отсадили от нас. Правда, через несколько дней ей надоело рано вставать, и Андрей снова примкнул к нам. «Неужели он — Тарковский — боится своей жены?» — вопрошал Свен, качая головой, а Эрланд сочувственно пожимал плечами — что поделаешь...

Я ничего не объясняла, не спрашивала ни о чем Андрея и сознательно сторонилась его. Чувствовалось, что он благодарен мне за молчаливое приятие ситуации. Выяснение отношений претило нам обоим.

Почему великих людей в жизни, как правило, сопровождают Ксантиппы? Сократ дал объяснение этому феномену, как никто лучше: если хочешь быть философом — женись. Однажды я затронула тему «теней гениев» с Людмилой Петрушевской, на что она незамедлительно ответила, что такие жены необходимы художникам, это их антиподы. Во-первых, они обустройствают быт, а во-вторых, представляют для творцов некую грубую безжалостную реальность, которой художник стремится

противостоять, а влюбляются они в светлые идеалы — в мечту. Тарковский всегда говорил, что искусство — это тоска по идеалу. У Петрушевской отрезвляющий взгляд на вещи: как-то в Москве в зале имени Чайковского после концерта знаменитого цыгана-скрипача я с состраданием заметила, что он несчастно влюблен. «То-то я смотрю, он так хорошо играет! — оживилась Люся. — Радоваться нужно, когда творческий человек безответно влюблен, — это такая встряска для души, особенно для музыканта!»

Это перекликается с мыслями Арсения Тарковского, писавшего, что «страдание — постоянный спутник жизни... как любовь» В нем есть «какое-то напряжение всех духовных сил» Какая точная характеристика: «Меня всегда привлекают несчастные любви, не знаю почему... Влюбленность — так это чувствуешь, словно тебя накачали шампанским. А любовь располагает к самопожертвованию. Неразделенная, несчастная любовь не так эгоистична, как счастливая; это жертвенная любовь... Надо ли стараться забыть несчастную любовь? Нет, нет... Это мучение — вспоминать, но оно делает человека добрей». Так сказать может только поэт!

Противостояние в человеке плотского и духовного — извечная тема художника. Домашняя ситуация воспринималась Андреем как гнет, как «темное царство», из которого он вырывался на свободу, в свет — в искусство. В преодолении есть некое упоение. Умом — понимаю, но сердцем трудно не сопереживать страданиям близкого человека.

• 15 июля, понедельник

Заканчиваем сцену «Драка» — крупные планы, колышущаяся трава, черные стволы сосен и прочие «мело-

чи». А также сцену «Финал», когда Александра увозят на «скорой помощи» мимо поливающего сухое дерево Малыша.

В эти дни на площадке происходили мелодраматические исчезновения жены Тарковского. Она вдруг демонстративно срывалась с места, а за ней послушно семенила ее подруга Кристиана Бертончини. На это театрализованное представление никто не обращал внимания. В группе знали о подобных исчезновениях от Эрланда, который встречался с женой режиссера во время съемок «Ностальгии». Как мудро заметил Вольтер: «Работа избавляет нас от трех великих зол: скуки, порока, нужды».

Переживал только Андрей, он несколько раз останавливал съемку и отправлялся искать жену. Ко мне обращались за объяснением: как же так, работа стоит, а режиссер бежит за женой! стыдно и горько, но Андрей искренне волновался, что с Ларисой может что-то случиться.

Вездесущий Арне Карлссон, как в немом кино, запечатлел эти исчезновения: прогуливающиеся среди ковров экзотично одетые надушенные дамы, они же, безмятежно отдыхающие среди высоких трав... и бегущего за ними, о чем-то умоляющего Андрея.

В первые дни после приезда жены Андрей приходил на площадку в каких-то блестящих куртках и ярких рубашках, правда, через несколько дней он вернулся к привычной, удобной одежде. А тут еще прибежала взволнованная Сюзан: Лариса буквально прижала ее к стенке — почему у актрисы ее парик. Вырвавшись из ее «объятий», Сюзан посоветовала спросить об этом у мужа.

Все вышесказанное не стоило бы упоминания, если бы не нервное напряжение Андрея и какое-то неопи-

емо угнетенное душевное состояние. Я впервые прочувствовала смысл слов: «Его словно подменили». Со мной в присутствии жены Андрей держал дистанцию, но как только оставался один, становился таким же чудесным, добрым, «своим». Метаморфозу в его поведении заметили в группе: в нем появились холодность, неприступность, чопорность и одновременно — замешательство, невысказанная просьба его понять.

В сцене «Драка» Андрей продолжал поиск нужного эффекта вибрации света в трепещущей траве. Это сняли с четырнадцати дублей. Малыша, стирающего рукой кровь с лица, — с двенадцати. В финальной сцене на общем плане также требовалось найти точный поворот головы Малыша. Даже положение ведер в кадре было важным.

После работы я старалась не находиться рядом с Андреем, возвращалась с группой, а не в машине, как было заведено изначально. Как-то в отсутствии Ларисы Андрей подошел ко мне и сказал, чтобы я ехала с ним: «Ты-то хоть не трави мне душу...» Мне хотелось понять, что произошло, ведь в Италии она разыгрывала передо мной и Джоном ангела. «Потому что ты другая, — объяснил Андрей. — Ты же не будешь ей служить...» Лариса принимала людей только на таких условиях — служи и получишь кость, а кость — Тарковский, общение с ним. «А вы хотите, чтобы я ей подчинилась?» — язвительно спросила я. «Даже если бы ты захотела, ничего бы не получилось... ты не ее человек...» Невольно возникал вопрос, как же он сам оказался в «своих», но я промолчала — ему и без моих каверзных вопросов тошно.

За ответом далеко идти не было нужды: достаточно вспомнить образ Аделаиды, прототипом которой являлась Лариса, — именно ее Тарковский называет причи-

ной трагедии Александера; она душит в людях малейшую попытку индивидуальности, подавляя всех и вся, включая мужа...

• 16 июля, вторник

Завершаем предыдущие сцены «Финал» и «Драка» с Эрландом, Гудрун и Томми. Несмотря на опасения начальства, что русский режиссер своими поисками «неизвестно чего» затянет съемки, мы уложились в намеченные пятьдесят пять дней, включая повторный пожар. Для сцены «Финал» Андрей собственноручно выкладывал вокруг сухого дерева камни, найденные им на берегу. За рельсами выросла целая пирамида, в которой Андрей копался, как ребенок, отыскивая подходящий камень. Анна и Кики таскали из одного места в другое кусты можжевельника — они тоже составляли важную часть пейзажа.

Пока готовили очередной кадр, Андрей взял косу (откуда она там взялась?) и очень умело начал косить. Очистив лезвие травой, он поднял косу кверху и торжественно произнес: «Смерть!» Со всех сторон на него замахали руками: «Не шутите так!»

Одновременно шла работа на другом объекте: снимать пожар запланировали на пятницу. Теперь у нас было две камеры: одна на прежнем месте, другая на метр дальше и на метр выше. Актерам после первой перенесенной травмы приходилось нелегко: они держались вместе, подбадривали друг друга. Дом восстал из пепла за четыре дня! Все жили ожиданием пятницы, хотя избегали упоминания о ней.

• 17 июля, среда

«Финал» снимаем с разных точек. С краном и без. Томми терпеливо устраивается под деревом, произносит свою

реплику: «В начале было Слово... Почему, папа?..» Этой реплики нет ни в русском, ни в шведском сценарии. Она появилась спонтанно во время съемок. Заговорившим мальчиком Андрей надеялся поднять тональность картины, ведь ребенок — символ надежды, чистоты и веры в будущее. Ему хотелось услышать звучание первых строк Евангелия от Иоанна на шведском языке. На площадку привезли Библию и несколько раз прочитали вслух: «I begynnelsen var Ordet, och Ordet var hos Gud, och Ordet var Gud» — «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Некоторыми теологами «Слово» переводится как «Действие». Главная мысль «Жертвоприношения» — призыв к действию.

В дневнике Тарковского от 12 февраля 1979 года есть запись о человеке, писателе, достигшем высших духовных сфер, готовом к смерти. Однажды он обнаружил на своем лице признаки проказы. (Отголосок только что написанного с Александром Мишариным сценария «Сардор» о спасении острова прокаженных.) Он проводит год в мучительном ожидании, хотя врачи убеждают его, что он здоров.

Страх смерти опустошает его. Он пуст, «как кокон, из которого бабочка уже выпорхнула». В итоге писатель приходит к выводу, что он — ничтожество, что гордыня есть самый великий грех. Словами Евангелия от Иоанна заканчивается эта запись: «"В начале было Слово", — говорит этот несчастный».

Это еще одна нить, тянущаяся к героям «Ведьмы» и «Жертвоприношения».

Томми трудно было запомнить целое предложение, он спотыкался, и тогда Андрей решил оставить лишь первую часть: «Так даже более загадочно...» Последние слова фильма — вопрос: «Почему, папа?..» — как все творчество Тарковского — вопрос и многоточие.

У Бергмана в гениальной картине «Как в зеркале» последними словами мальчика-подростка были: «Папа говорил со мной!» Вольно или невольно Тарковский ведет внутренний диалог со своим шведским кумиром. Как кимоно режиссер назвал данью Куросаве, так и последние слова, возможно, дань Бергману. Но если бы кто-то намекнул ему об этом «совпадении», он бы немедленно убрал концовку.

Во время путешествия по Америке Тарковский описал Кшиштофу Занусси интересный эпизод из «Жертвоприношения», происходящий уже после поджога дома, когда Александр находился в кабинете у психиатра, пытавшегося объяснить его поступок множеством рациональных факторов. Психиатр сидел спиной к окну и не видел, что за окном в небе ползла страшная черная туча, готовая вот-вот разразиться грозой. Александр обратился к доктору, что тот ничего не видит и не понимает... Совсем другой конец — рациональный.

Андрей снова возвращается к картине Леонардо — «поэкспериментировать». Вглядываясь в нее, он повторяет за своим героем, что картина действительно жуткая, у него даже мурашки по коже. Снимаем огромное количество дублей — шестнадцать. Обычно он просит проявить несколько самых лучших кадров, а сейчас хочет посмотреть все шестнадцать.

Перебираемся к дому. Свен считает, что у второй камеры более выгодное положение, он предпочитает снимать оттуда, но Андрей уверяет его, что лучшие кадры достанутся основной камере. При монтаже Андрей признал, что Свен был прав, и выбрал материал второй

камеры, которой снимал ассистент Свена — Дан Мюрман, чем, несомненно, огорчил своего оператора.

• *18 июля, четверг*

Целый день, с восьми до четырех, репетиция пожара. Задействован весь актерский состав, кроме Томми. Проверяются все детали на всех фронтах: машина, бензин, микрофон, шины. Мой друг Стивен чуть не стал одним из водителей «скорой помощи», но из-за срочной работы в Лондоне ему пришлось отказаться от участия в съемках.

Поле заливается водой из залива — режиссеру нужно отражение неба. Как у Арсения Тарковского в «Первой грозе»: «По лужам облака проходят косяком...» Актеры бегают по полю мокрые. Мы, стоящие по другую сторону камеры, недоумеваем, как они находят свои места. Они, как пчелы, находящие свои улья с помощью магнитных полей, каким-то неведомым образом точно возвращаются на свои исходные точки. Репетиция за репетицией. Вопросов мало — главное, исполнить технически все точно. Нервы у всех на пределе, а тут еще какой-то концерт в гостинице, музыка гремит до поздней ночи, а у нас подъем в два часа!

• *19 июля, пятница*

«Пожар» (сцены № 235—237). Если будет пасмурно, как обещают синоптики, после обеда снимем последние кадры падающего в обморок Эрланда из сцены «Драка».

В 2.15 выезжаем. В 2.45 — завтрак на съемочной площадке при свечах — таинственно и жутковато, даже птицы еще не проснулись, один черный силуэт дома маячит на горизонте. И две пожарные машины. Актеры репетируют в темноте. Переполошенные стаи птиц

с гвалтом взмывают в небо, за домом появляется оранжево-малиновая полоса. Солнце, желтое, как полная луна, в розовом венце медленно отрывается от линии горизонта. Красота, захватывающая дух!

В голове вертится начало английской поговорки: «Красное небо утром — пастуху предупреждение...» Это к грозе, подумала я, но только бы не сейчас. Андрей торопился поскорее начать, вернее, ему не терпится поскорее покончить с пожаром! Выносить это ожидание нет мочи, но Свен качает головой: слишком рискованно, лучи солнца могут отразиться в объективе, надо ждать. Андрей опускает голову на рельсы и обхватывает ее руками — молится или пытается умерить невыносимый накал физического и эмоционального напряжения. На площадке тихо, никто не делает лишних движений — все на своих местах, застыли в ожидании. Но даже в такие минуты Андрей думает о деталях: он замечает, что на балконе дома смялась белая занавеска! Кики бежит расправить ее. «Только не наследил!» — озабоченно кричит ей вслед Андрей. Анна-Лена тут как тут с граблями — выравнивает землю.

Пожаром на этот раз командует шведский специалист по спецэффектам Ларс Хеглунд, но все зовут его ласково — Лассе. Возложив на себя ответственность за пожар, Лассе совершил настоящий подвиг. Какое нужно иметь мужество, чтобы согласиться на это! У Лассе спрашивают, как обстоят дела, на что он добродушно отвечает, что у него все готово для барбекю. Лассе обошелся без тысячи проводов и бесчисленных систем: у него одна труба с газом, регулируемая вентилем.

Костюмеры, гримеры расположились прямо на поле. Актеры изображают приподнятое настроение, хотя им сложно скрыть волнение и тревогу. Андрей обращается к Сюзан с новым предложением: может, ей не на коле-

ни встать, а сесть прямо в лужу? Только нужно что-то под низ надеть, чтобы не простудиться, — вода из залива ледяная. «Какие-нибудь пеленки...» — шутливо говорит он. Сюзан кокетливо заявляет, что ему нужно будет дать ей новые, чистенькие... — она медлит, и Андрей сам заканчивает фразу: «...трусики!» Ей ни к чему «водонепроницаемые памперсы»... это для мужчин, страдающих недержанием... Она раздражается своим заразительным смехом. Этот пикантный диалог снимает напряжение, отовсюду слышится хихиканье. Андрей обращается к костюмерам: «Что ж она будет сидеть в воде — простудится же...» Но поздно что-либо сделать: все как на иголках, в любую секунду ждут команду. На площадке много новых лиц, здесь и еще один сын Бергмана, кажется, он пилот — вылитый отец, чьи-то жены, мужья, возлюбленные. Все внимание сосредоточено на Свене, не отрывающем глаз от неба. Андрей собирает актеров и снова повторяет: не выходить из роли, даже если сломают себе ноги! Если Гудрун упадет с велосипеда, нужно поднять его и бегом в том же направлении выбежать из кадра. Главное, не забыть его на поле, так как в следующем кадре она встречает машину «скорой помощи» на велосипеде. «Ну что, а посто — по местам?» — нерешительно произносит он. Затем подходит к Эрланду, взлохмачивает его тщательно приглаженные волосы и — целует в лоб.

По заливу бегут барашки, поднимается ветер. Андрей волнуется: если ветер будет дуть в сторону камеры, дым от пожара все заслонит. Последний вопрос: есть ли в машине, которая должна взорваться, бензин? Тут же заливают машину бензином. Андрей сухо бросает: а что, если бы он не спросил?! Доверяй, но проверяй — аксиома для режиссера. Свен кивает: через пять минут можно начинать. Андрей окидывает всех взгля-

дом — на площадке тишина, полная сосредоточенность: «Все готовы? Начинайте!» Керстин кричит в мегафон: «Eld!» — «Огонь!» Андрей присматривается, нервничает: «Ну где?.. Нет огня! Долго разгорается!.. А хватит ли нам пленки?..» На веранде загорается простыня. «Camera!» — следует команда для Свена. Керстин выкрикивает имя Эрланда, сидящего к нам спиной, — сигнал начинать сцену. «Action!» — твердо говорит Андрей. Эрланд встает с земли, и действие начинается. «Family!» — несется по полю голос Керстин, и актеры выбегают из отдаленной рощи. Дом полыхает. «Еще, еще огня! Фоко!» — требует режиссер невозможного по-русски и по-итальянски, ведь пожаром нельзя управлять, он горит натурально. Вспыхивает дерево. В знак одобрения режиссер кивает головой. «Машина!» — напоминает он. Машина взрывается и дымится. Андрей облегченно вздыхает. Пока все идет по плану. Сцена движется к концу. Сюзан медленно направляется к горящему дому и садится в лужу, как хотел режиссер. «А что делать актерам?» — спрашивает Керстин. У них нет больше указаний. «Ничего! — неуверенно бросает Андрей и, спохватившись, добавляет: — Подойти и пожалеть!» Вопрос в глазах Керстин: как это? Его осеняет: «Поднимите ее из воды...» Я перевожу. Керстин кричит Свену Вольтеру, чтобы он поднял Сюзан из воды. Как только он ее поднимает, обрушивается крыша — подъем и падение одновременно, будто какой-то тайный хореограф руководит стихией пожара. Андрей заморожен происходящим — сплавом огня и действия. На его глазах происходят вещи, не запланированные им. Вот она — магия кино! Пред ним предстала жизнь человека в трех стадиях: начало, середина и конец. Возможно, в пламени Андрей увидел собственную судьбу: «Я свеча, я сгорел на пиру...»

Сцена окончена. Андрей машет актерам идти прямо на камеру, оглядываясь на догорающий дом. «Смотрите на огонь и выходите из кадра...» — дает он последние указания актерам. Кадр снят. Под звуки аплодисментов ему кричат, что во всех камерах кончилась пленка. Это самая длинная в истории кинематографии сцена, снятая одним кадром.

«Это было колоссально!» — как бы растягивая удовольствие от этих слов, произносит Свен. Он сияет! У него влажные глаза — на этот раз от счастья. Сьюзан выжимает мокрый платок, она плачет; в эту минуту она кажется такой одинокой. Сознание, что все это в последний раз, переполняет всех, особенно актеров — они свою миссию выполнили. После первого пожара плакали от отчаяния, теперь, давая выход скопившимся эмоциям и неизмеримому напряжению, плакали от радости... и какой-то потери, как при рождении ребенка...

Хочется, чтобы Андрей подошел к Сьюзан, утешил, но он этого не делает. Он идет по лужам, отражающим светлое небо, к пепелищу один. Долго стоит и смотрит. Потом уходит, оборачиваясь на дом, вернее, на то, что было домом. Из кармана куртки он вынимает платок и вытирает глаза. Теперь понятно, почему он не подошел к Сьюзан, — боялся не сдержаться. Когда он возвращается, ничего, кроме покрасневшего лица, не выдает его волнения. Он всех целует, жмет руки, благодарит за превосходный пожар, за то, что все выглядело натурально, великолепно: «Thank you! You are great! Tutto stupendo! Foko naturalissimo!» Он обнимает Лассе и говорит, что он — гений! Эрланд подходит к Андрею и гладит его по-отечески по голове, еле сдерживая слезы. Трудно представить, что завтра мы сюда не вернемся. Ни завтра — никогда, а если вернемся, то мудрено будет отыскать следы горевшего здесь дважды дома.

К Андрею по очереди подходят все участники съемок с объятиями, комплиментами, даже посторонние бегут выразить Андрею свое восхищение. Победоносно перебирается каждая деталь, каждая минута пожара! Всклипывая, Кики сообщает Андрею, что все девочки («бергмановская женская мафия») обрелись слезами счастья. Он растворяется в атмосфере восторга, радости, удовлетворения. Сцену пожара сняли с одного дубля в шесть пятьдесят утра благодаря мастерству всех участников шведской команды, особенно Лассе Хеглунда!

Не верится, что пролетело пять часов! Я подошла к Андрею и сказала: «Дайте хоть руку вам пожать за пожар!» Андрей самодовольно улыбнулся: «За пожар — это группе, я тут ни при чем. Молодцы! Молодцы! Я не ожидал даже! А тебя давай-ка я лучше поцелую!» — и чмокнул меня в щеку. Перед тем как уехать на ланч (в восемь утра!), Андрей оговаривает сцену с Эрландом и Малышом в Грибной роще. Сейчас на небе ни облачка — солнце, но после двух обещают пасмурную погоду. Он хочет увидеть мальчика, уползающего из рощи и нападающего на отца, в пустынном пространстве на лугу, в «содрогающейся траве». Посыпались вопросы, а будет ли прощальный вечер, хотя все знали, что все уже готово. Андрей с притворной строгостью сказал: если снимем еще два кадра, тогда будет гулянка, а если нет... Все запротестовали во главе с Катинкой: «Но нам еще нужно подготовиться к банкету! Давайте рискнем!» «А, capito. Понимаю. Ну, рискуйте! Конечно!» — капитулирует Андрей.

Перед тем как мы покинули площадку, Арне Карлссон позвал всех сфотографироваться на память у руин дома. Я сейчас смотрю на эту карточку — какие мы все на ней счастливые!

На несколько часов мы вернулись в гостиницу паковать, и тут меня пронзило: скоро придется прощаться с Андреем, с группой, которая за это время стала такой близкой, с Готландом. Андрей говорил, что хотел бы работать со мной на «Гамлете», но я понимала, что это не так просто. Редко случаются чудеса, когда недосягаемый режиссер сам звонит тебе и просит о встрече. Без сомнения, тут и везение, и провидение. Пока предаваться грусти не время: в час выезжаем заканчивать сцену «Драка». Утром палило солнце, а когда приехали в Грибную рощу, небо заволочло: не подвела английская поговорка. На площадке Керстин торжественно произносит: «Готовы к съемке! Последняя сцена фильма!» — и хлопает хлопашкой, украшенной цветами клевера и одуванчиками. На ней написано мелом: 19/7, 163/X43A/I, ext. dag (дата, количество сцен, номер сцены, номер дубля, экстерьер, день).

Томми терпеливо ползает по траве — от отца и назад, с брызгами крови и без них. После восьми дублей Андрей доволен. Подбросив нашего шестилетнего актера в воздух, он поцеловал его и отпустил домой. Эрланда снимали лежащим после обморока в густой, темной от ползущих грозовых туч траве. Поднявшийся ветер то приминал ее к земле, то поднимал вверх. Так вот какого состояния «содрогающейся травы» ждал все время Тарковский! Природа как предвестник катастрофы, отражающая эмоциональный настрой героя.

Всякий раз, когда Эрланд падал в обморок, у Андрея на лице появлялось мучительное выражение. Сцену сняли с одиннадцати дублей. Актер должен был взглянуть на секунду то вправо, то влево, то закрыть рукой лицо, то убрать ее, то замедлить падение — замедлить последний кадр, последнее мгновение. «Остановись, мгновенье...»

К скучившимся вокруг Эрланда людям режиссер обращается с просьбой: «Ребята, не закрывайте нам ветер!» Все послушно расступаются, не совсем понимая, о чем он говорит. Будто отгоняя забравшихся не в свой огород гусей, Эрланд ворчит: «Отойдите, не мешайте мне видеть мои апокалиптические сны...» Вдруг снова барахлит камера. «Как на пожаре, — усмехается Андрей. — Камера — предательница, я ее не люблю. Давай ее утопим в море, как в Исландии неверных жен бросали в воду...» В Исландии действительно в Средневековье в мешках бросали ведьм в воду. Температура воды там такова, что человек умирал от переохлаждения за считанные минуты. Оглядев наше женское общество, Андрей захихикал: «И почему-то все заулыбались. И все представили себе мир без женщин...» Впервые я обратилась к Андрею на «ты»: «Тогда бы ты плакал...» — сказала я, а Керстин продолжила: «Тогда бы у нас свой мир был...» «Подводный. Как русалки бы жили», — перебил ее Андрей.

Кики наклонилась убрать травинку с лица Эрланда, Андрей ахнул: травинка как раз то, что надо, — существенная деталь! Еще один дубль «из-за Кики». Андрей нахваливает Эрланда, падавшего одиннадцать раз в обморок: «Джениале! Джениале!» Эрланд бурчит про себя: «Опять плохо...» У него своя теория: чем больше Андрей его хвалит, тем хуже он играет. Трудно столько раз падать в обморок, не зная, чего от тебя хочет режиссер! А режиссер и сам не знает, но чувствует, когда актер попадает в десятку. Андрей просит еще один дубль: «Уна алтима! Самый последний! С рукой!» Сняли. Андрей доволен. Но тут еще один дубль — без травинки — запросил Свен. И он не хочет выключить мотор и закончить одиссею под названием «Offret». Что ж, для Свена надо снять без травинки! Последняя

запись на хлопущке— 164/43А/11. Закончили работу без десяти пять.

«Grazie! You are great!» — сияя, благодарит всех Андрей. «А я сегодня в полном говне!» — шепчет он мне, вытирая ноги о корни сосен. Он где-то вступил в коровью лепешку и непонятно каким образом перемазал все джинсы. «С чем я вас и поздравляю!» — говорю я. От хохота у меня подкашиваются ноги, и я грохаюсь на траву. «У тебя что, тоже обморок?» — спрашивают шведы. Мы снова все целуемся, обнимаемся, а в небе все громче слышны раскаты грома. «Так фор идаг!» («Спасибо за сегодня!») — вслед за Керстин повторяет Андрей. На прощание он сообщает, что завтра рано утром летит с Анной-Леной в Стокгольм посмотреть материал, и если все в порядке, то нам можно паковать-ся, а если все же брак, то эти кадры нужно будет переснимать. Сам он остается на Готланде еще на две недели отдохнуть. «Grazie! Я вас поздравляю с последним днем!» — раскланивается со всеми Андрей. «Grazie, bella!» — целует он руку Керстин. Какой он трогательный и нежный! Андрей лихо подбрасывает свою кепку в небо, она цепляется за сосновую ветку — так она и осталась там висеть...

Гремит гром, начинается сильный дождь. За считанные минуты мы промокаем до нитки. Андрей запрыгивает в машину с открытым верхом, садится за руль и кричит: «Вы молились?» Машина трогается, петляет, он поднимает руку и машет оставшейся под дождем группе. Гроза снимает последнее напряжение. И это в последний день!

Вечером собрались в ресторане пансионата — нарядные, преображенные до неузнаваемости, как будто не было бессонной ночи. Катанка с помощниками на

славу приготовили прощальный ужин: вдоль стен расставлены столы с белоснежными скатертями, свечи в начищенных до блеска подсвечниках, в вазочках на столах и подоконниках красуются свежие полевые цветы, маленькие букетики прикреплены даже к занавескам. Приглашены музыканты.

Ждали никогда не опаздывающего виновника торжества. Прошло около часа, а Андрея все нет. Хотели даже отправить за ним посыльного, но наконец на пороге появилась чета Тарковских. Андрей извинился за нерасторопность жены. Он в золотистой курточке, которую тут же снял и повесил на спинку кресла. Анна-Лена разместилась рядом с Ларисой, а между мной и Андреем (моя работа переводчика шла своим чередом) дипломатично посадили Сьюзан. Она шутила, что теперь у нее роль телохранителя. Сьюзан выглядела великолепно: в персиковом летнем наряде — тоненькая, стройная, обворожительная. Валери одета чисто символически: чуть-чуть сверху, чуть-чуть снизу. Французская красotka с удовольствием демонстрировала желающим татуировку на мягком месте. Выпили, тосты полились рекой. Главное слово предназначалось, конечно же, режиссеру. Он еще раз поблагодарил всех за отличную работу и сказал что-то приятное каждому участнику картины. Во время съемок на площадке царил покой, а это непросто: жить так тесно и сохранять мир.

Сногсшибательный наряд Валери заставил его произнести фразу, о которой он вскоре пожалел: «Valerie is a sex-bomb!» — «Валери — секс-бомба!» И тут среди радостных возгласов раздался голос Ларисы: «Секс-бомба? Я вам покажу секс-бомбу!» Сьюзан понимающе качала головой: «Poor Valerie!» Как в воду глядела! Во время танцев развеселившаяся Лариса схватила Валери и вытащила с собой танцевать рок-н-ролл. Она кидала

ее в разные стороны, Валери пыталась вырваться. Напоследок Лариса швырнула ее с такой силой, что она налетела на что-то и вскрикнула от боли. Утром наша «секс-бомба» показывала синяки на руках. Меня Лариса тоже вытянула на танцплощадку, но, к счастью, мой добрый покровитель Свен Нюквист «перехватил» меня и отвел в сторону. Оставшись одна, Лариса в белом одеянии, на высоких каблуках вышла в центр зала и стала изображать какие-то неистовые танцы, расталкивая всех вокруг и почему-то задирая, как в канкане, подол платья. При этом она настаивала, чтобы я перевела Свену, что Андрей считает ее ноги самыми красивыми. Свен деликатно кивал и рвался подальше от нее. На последнем вечере Андрей пел со всеми знакомые шлягеры АВВА, Армстронга, джаз и танцевал со всеми нашими дамами. За Ларисой он наблюдал со стороны. Вдруг он прищурился, наставил на нее воображаемый автомат и на глазах у всех стал расстреливать! Свое действие он сопровождал громкой автоматной очередью. Лицо у него в этот момент было серьезным: ни намек на иронию.

Не верилось, что это наш последний вечер вместе, что уже завтра мы разъедемся и, возможно, никогда больше не увидим друг друга. Многие подходили ко мне — обнимали и благодарили, говоря о нагрузке и ответственности, которые лежали на моих плечах.

На прощание Андрей подходил к каждому из нас и поднимал бокал. Со мной Андрей выпил за то, чтобы на следующей картине я перестала быть трезвенницей. Много чудесных слов сказал он Свену Нюквисту — что именно теперь, когда они сработались, надо расставаться, а ведь о таком операторе он мечтал всю жизнь; на его с Бергманом работах училось все поколение моло-

дых кинематографистов в Москве. Немногословный Свен так разволновался, что в ответ только обнимал Андрея. С Эрландом они сидели за столом и о чем-то шептались по-итальянски. В конце вечера сообщили странное известие: сразу после пожара взорвалась шина на машине «скорой помощи». Все сразу зашумели: «Колдовство!» Сердце упало от мысли, что это могло произойти в кадре.

• *20 июля, суббота*

И все же последним днем съемок оказалась суббота. Утром Андрей слетал в Стокгольм, после обеда вернулся и сразу же прибыл на съемочную площадку. Материалом он остался доволен, но ему не хватало еще одного кадра с Малышом и Эрландом в сцене «Драка». Это касалось их поворотов головы и направления взглядов. Работали всего два часа — с трех до пяти, еле передвигаясь после вчерашней пирушки. Последний кадр фильма был снят в четыре двадцать. Всего сделали двенадцать дублей! Вечером того же дня все, кроме технического персонала, улетели в Стокгольм. Прощай, Готланд!

БЕССОННИЦА

Жизнь промчится, не дав ответа...

Михаил Тарковский

Странно было проснуться в воскресенье у себя дома и никуда не спешить... Как там Андрей? Что делает? Наверное, отсыпается, отдыхает... Мы договорились, что звонить будет он сам, когда ему удобно. На Готланде Андрей пробыл две недели, жил в доме Свена и Эрланда на берегу моря. Там он встретился с главным художником «Летучего голландца» — Карло Томмази. Опера Вагнера была следующим реальным проектом Андрея в Ковент-Гардене. Потом он надеялся к осени подписать с немцами контракт на «Гофманиану». С Анной-Леной тоже шел разговор о создании малобюджетной картины о датском философе и религиозном мыслителе Сёрене Кьеркегоре. Мысли Кьеркегора о том, что нет ничего опасней и утонченней, чем «игра в христианство», что «жизнь в наслаждениях, огражденная от страданий, унижений, страхов и отчаяния... не дает права свидетельствовать от имени истины», находили отклик в собственных размышлениях Андрея. Тема гордыни, неверия, искренних, а потому страшных проповеднических заблуждений затронута Тарковским в сценарии «Светлый ветер», написанном с Фридрихом Горенштейном — соавтором «Соляриса» по мотивам повести Александра Беляева «Ариэль». Увы, этой идее не суждено было воплотиться...

В Стокгольм Андрей вернулся в начале августа и сразу же полетел с женой в Италию за получением документов, дающих им право через пять лет стать итальянскими гражданами. Продолжилась работа над монтажом с Михалом Лещиловским в киноинституте. Затем Андрей планировал поехать на месяц во Флоренцию, хотя по логике вещей картина должна была бы монтироваться и озвучиваться в Швеции. Но Андрей дал слово Франко Терилли — и теперь, как он говорил, приходилось «расхлёбываться». Я иногда навещала его в монтажную. Он измотан, но доволен. Показывал склеенный материал фильма. Первая версия — 3 часа 10 минут, следующая — 2 часа 36 минут, вырезано почти 40 минут, а по контракту должно быть 2 часа 10 минут. Конечный вариант картины — 2 часа 30 минут. Единственная, полностью исчезнувшая сцена — Александер пишет письмо семье. В фильме всего 120 монтажных склеек. В «Сталкере» примерно 146 склеек, а длится фильм около 2 часов 40 минут. В «Зеркале», длиной 1 час 48 минут, — 279 склеек.

Мне Андрей подарил кусок «Петушиного сна», где я играю ангела, отраженного в зеркале. Слишком красивый, отвлекающий внимание кадр оказался в корзине. Надо было бы весь «бесценный мусор» собрать да сохранить...

В конце сентября Андрей отправился с Михалом на машине через всю Европу во Флоренцию, их путешествие заняло почти неделю. В Цюрихе Андрей виделся с адвокатом, с которым встречался в Стокгольме в кабинете у Анны-Лены, советовавшим, во избежание полного разорения, заблокировать доступ к банковскому счету своей жене. Андрей пытался объяснить, что в России у супругов общие деньги, на что адвокат сухо заметил, что его клиент не в России, а в Европе и надо научиться

думать о завтрашнем дне. На Андрея встреча произвела удручающее впечатление. Анна-Лена утешала его, что все налоговые адвокаты таковы, после них долго приходишь в себя.

В начале октября из Флоренции Андрей летал по семейным делам в Париж встречаться с министром по делам культуры Жаком Лангом и президентом Миттераном. Во Флоренции он пробыл месяц, где закончил монтаж картины. От этого «сказочного, волшебного» города он был без ума. Мэр города подарил Тарковскому квартиру, пока без удобств, газа и лифта, зато целых сто двадцать квадратных метров! В Швецию Андрей вернулся полный сил и желания работать, но тут же наткнулся на конфликт из-за длины фильма. Сколько споров, взаимных обвинений, обид вызвали двадцать лишних минут! А сколько нервов! Андрей был убежден, что любое сокращение развалит целостность картины. Фильм показали Анри Колпи — французскому консультанту по монтажу, который при личной встрече поддержал Андрея, сказав, что «короче сделать нельзя», о чем свидетельствует запись в дневнике Тарковского от 10 ноября 1985 года. Однако шведы получили от него другую информацию. Каждый день мне вручали письма от Катинки, Анны-Лены, директора киноинститута, факсы из Франции от Анатоля Домана, передававшего «возвышенному» Тарковскому восторженные пожелания и тут же требовавшего от «честных шведских партнеров любыми способами повлиять на режиссера и сократить картину». В одном из факсов Анатолий Доман, ссылаясь на мнение Анри Колпи (не принимавшего реального участия в монтаже картины, хоть он и числился по контракту консультантом по монтажу), утверждал, что его коллега считает возможным «без непреодолимых трудностей» сократить длину картины, о чем сообщил режиссеру и его

помощнику при встрече. Принятие желаемого за реальное? Так или иначе, Андрей в этот период был лишен какой-либо поддержки со стороны коллег. В сложившейся ситуации можно понять позиции обеих сторон: контракт есть контракт — святое святых любого бизнеса, но нельзя игнорировать чутье режиссера, подсказывающее, что любая выброшенная сцена уничтожит фильм. А вопрос стоял о целой сцене, а не об отдельных кадрах, так как весь фильм состоял из длинных кусков. Андрей требовал созвать художественный совет и организовать показ для Бергмана. Его мнением он особенно дорожил, но, насколько мне известно, Бергман отстранился от обязанностей арбитра. «Жертвоприношение» не входило в число его любимых картин именно из-за «излишних длиннот».

В этот период всех давила какая-то тяжесть, раздражение; с пробами для озвучания тоже возникли проблемы. Сначала Андрей надеялся справиться с помощью одного Михала Лещиловского, но после нескольких дней работы позвонил мне и попросил немедленно приехать на студию. Как только я вошла, он отправил меня к Анне-Лене, чтобы она ангажировала меня на заключительный период перезаписи. Поворчав по поводу того, что у Андрея семь пятниц на неделе, Анна-Лена заключила со мной контракт с напутствием, что со мной «как-то надежнее». Истинную причину Андрей объяснил, когда мы пришли к нему домой. Оказывается, накануне отъезда Лариса закатила ему истерику, «вроде той, что в картине», и, чтобы «отвязаться», он «поклонился», что обойдется услугами одного Михала.

Андрей высказал странную вещь, что его жену гораздо меньше волновало бы, если б между нами существовала близость, а тут совершенно для нее непонят-

ные отношения. «Ты и представить себе не можешь, что я из-за тебя выношу...» — как-то горько и одновременно гордо сказал он.

В начале ноября из Лондона в Стокгольм снова прибыл главный художник «Летучего голландца» Карло Томази. Они бились над созданием художественного образа оперы, хотя, по словам Андрея, своей помпезностью Вагнер утомлял его. Одиннадцатого ноября Андрей вторично встретился с Улофом Пальме. Шведский премьер обещал написать письмо советскому правительству с просьбой выпустить сына Тарковского в Швецию или любую другую западную страну и передать его через посольство. До этого Андрей летал в Рим — в Министерство иностранных дел — тоже по поводу Андрюши. В эти ноябрьские дни Андрей был похож на комок нервов; появились невиданные ранее усталость, отчаяние, разочарование и страх за сына. Из Москвы приходили неутешительные сведения. Как только появлялась оказия в Москву, мы отправлялись в универмаг НК в центре Стокгольма покупать Андрюше зимние ботинки, куртку, перчатки. У Андрея были записаны размеры его одежды и обуви. Куртку он примерял на себя, на меня, на продавца — ему хотелось подарить сыну самое лучшее.

В Стокгольме состоялась премьера фильма Милоша Формана «Амадей», номинированного на «Оскар», а после нее нас пригласили на банкет с создателем картины. Ни сам фильм, ни его концепция, ни актеры, за исключением исполнителя роли Сальери, ни использование божественной музыки Моцарта, ни монтаж Андрею не понравились. «Амадей» завоевал восемь «Оскаров» за все то, что Тарковскому не пришлось по душе.

На банкете было много шведских продюсеров, с которыми он познакомился в свой первый приезд в Сток-

гольм, Биби Андерсон и обожаемая им Лив Ульман. Она сидела на другом конце стола. У Андрея заискрились глаза: «Хочешь пари?! К концу вечера она подсядет ко мне...» Что ж в этом необычного? Он почетный гость, режиссер, она — актриса, естественно, она подойдет к нему. «Нет, — сердился Андрей. — Ты не знаешь актрис! Она не может простить, что я не взял ее на роль...» Тарковский и в самом деле хотел пригласить ее на роль Аделаиды, но из-за обилия бергмановских сотрудников отказался. «Не могу же я и жену его взять!» — уговаривал себя Андрей. «Бывшую!» — поясняли шведы, но для него это не играло роли. Как ни странно, Лив Ульман действительно вскоре очутилась рядом с нами. От нее нельзя было оторвать глаз! Андрей торжествующе толкнул меня локтем: мол, что я тебе говорил. Он рассыпался перед ней в любезностях. Норвежской актрисе с неопишуемым шармом, естественностью и феноменальным обаянием хотелось узнать о творческих планах русского режиссера, о новых замыслах. «Так я ей и сказал!» — буркнул мне Андрей, продолжая непринужденную светскую беседу. Он выпил, настроение у него поднялось. Вдруг он заявил: «Лариса считает, что она похожа на Лив Ульман». Не найдя поддержки, он сухо заметил: «А моя все же лучше... Моя ради меня на все готова...»

На банкете, после внезапного охлаждения, которого никто не мог объяснить, Андрей тепло общался с Биби Андерсон. Ее вместе с Софией Сёдерхольм Лариса вписала в число «неприкасаемых». В списках «сотрудников КГБ» оказалась и Марина Влади (тут постарались «доброжелатели»-диссиденты) — первый человек, вызвавший помочь Андрею, когда стало известно, что он тяжело болен. Она взяла на себя заботу и немалые

расходы на лечение в клинике. Благодаря ее стараниям и связям Андрей увидел сына. В немилость впали Булат Окуджава, Юрий Любимов — ярый враг «советских», тоже чем-то кому-то не угодивший. Как мог этот недоверчивый человек верить подобным бредням, остается загадкой...

Сколько раз мы с Любимовым звонили из Драматического театра, чтобы узнать о самочувствии Андрея, но в ответ звучало, что нет нужды его беспокоить, всю информацию можно получить от нее, его жены. Любимов клал трубку, награждая «источник информации» исконными русскими словами. «Она нарочно его изолирует!» Картина повторилась, когда с Элемом Климовым мы звонили из Стокгольма.

С первых же дней работы я заметила, что Андрей все время кутается в шарф и слегка покашливает. Я спросила, не заболел ли он. Отвечает: вроде нет, просто в студии прохладно. Записываем актеров в том же ателье, где летом снимали, изнывая от жары. Андрей жалуется, что очень устал — не то чтобы физически, а «как-то вообще». Внешне его недомогание первоначально походило на легкую простуду. Работы впереди предстояло много, и Андрею следовало находиться в хорошей форме. Решили, что без антибиотиков не обойтись, и снова отправились к частному врачу на Странвеген. Он любезно встретил нас, осмотрел Андрея, нашел бронхит и опять прописал антибиотики. При этом не преминул напомнить о своем предке, лечившем Густава III. В заключение доктор уверил, что через неделю его пациент будет здоров. Андрей воспрянул: как тут не выздороветь с врачом из такой династии! Он регулярно принимал таблетки, витамины, на ночь пил чай с малиной или с медом, но гнетущая атмосфера, каждодневные разговоры

с Анной-Леной из-за длины фильма, многочасовые мучительные объяснения с женой по телефону не давали покоя. Он плохо спал, жаловался, что у него болят шея и мышцы, но списывал все на сквозняки. К тому же он сильно переживал за своего тезку Андрея Яблонского, которого в Париже оставила жена. Андрей, как мог, утешал его, кляня женскую неверность.

Берит нашла хорошего массажиста, но и массаж не принес облегчения. Массажист обнаружил у Андрея на правой ключице жировик и посоветовал как можно скорее удалить его. Мы снова идем к Анне-Лене: она тоже считает, что жировик лучше удалить, однако доктор рекомендует подождать до полного выздоровления. Андрей хочет сделать серьезное обследование, ведь у него есть медицинская страховка на время работы над картиной. Врач выписывает ему направления на анализ крови и на рентген.

На озвучании начались мучения с поисками нужной интонации. Андрей раз за разом повторял актерам, что произнесенная фраза или кусок реплики звучат как-то не так, неправильно расставлены акценты, паузы, вздохи. Актеры пожимали плечами... Иногда он мог объяснить, что в реплике ему не хватает какой-то внутренней ломки, состояния безысходности, а иногда просто ждал, искал... Бывали случаи, когда он просил полностью отключиться и ни о чем не думать — бубнить одну и ту же фразу, «пока не надоест»... Главным для него было то, что не высказано, что голос утаивал, так как мысль, голос и интонация взаимосвязаны. Уж если своего отца — великого поэта — он заставлял в «Зеркале» читать одно и то же стихотворение одиннадцать раз, пока не добился нужного результата, то от актеров Андрей требовал не меньшего.

Он рассказал, что на «Андрее Рублеве» Анатолий Солоницын перевязывал себе туго горло для создания эффекта впервые после долгих лет заговорившего человека, когда от непривычки голос трескался, хрипел, пропал совсем. Чего-то подобного Андрей добивался от Свена Вольтера: «Он задыхается, ему не хватает воздуха...»

Днем мы работали с актерами, а вечером со Свенем Нюквистом ездили в лабораторию смотреть результаты редуцирования цвета, Андрей хотел убрать из цветной пленки почти весь цвет. Он вообще не любил цветное кино, полагая, что цветная пленка не может адекватно передать эмоционального напряжения. С его доводами Свен безоговорочно соглашался, но предупреждал, что в не столь отдаленном будущем исчезнут мастера, умеющие обрабатывать черно-белую пленку. А новые — он столкнулся с ними в Голливуде — понятия не имеют о контрасте, атмосфере, напряжении. Там все делается по принципу: «Лучше не рисковать, чем потом пожалеть», лишь бы видны были «человечки» в кадре, а все остальное их не волнует.

Как вспомнились мне эти слова 7 декабря 2007 года, когда я сидела в кинотеатре «Курзон Мейфер», предвкушая увидеть новую копию «Жертвоприношения», сделанную прокатчиками «Artificial Eye» к открытию фестиваля Тарковского. Но куда девался жесткий до боли контраст? Все выглядело «safe» — сереньким и надежным. Новая копия, несомненно, событие, тем более что старую невозможно было смотреть. Разочарование от увиденного было столь велико, что у меня защемило сердце, я буквально сжалась в комок в своем удобном мягком кресле... А после сеанса нужно было выступать, отвечать на вопросы зрителей. Я не стала умалчивать

и сказала, что сейчас Свен Нюквист усмехнулся бы, вспомнив, что предупреждал Андрея: новое поколение не знает, что такое контраст...

Возможно, у меня предвзятое мнение, но ведь я была свидетелем, как ради контраста перед каждым дублем поливались стволы деревьев, мылся пол, чернились кан-делябры, люстры, подбирались каждый лоскуток одежды, обивка мебели, макияж, не говоря уже о работе Свена над установкой света. Картинам Тарковского советского периода повезло: новые копии на «Мосфильме» создавались под контролем русского гения света — Вадима Юсова. Если бы в Швеции находился Юсов! Тогда на экране мы бы увидели совсем другое изображение...

Вторая половина ноября оказалась особенно напряженной: переговоры Рейгана с Горбачевым вселяли надежду, но самочувствие Андрея не улучшалось — бронхит не проходил, антибиотики не помогали, ему становилось все хуже. Он боялся, что это воспаление легких или новое обострение туберкулеза. А тут еще удар — строгое письмо от директора Шведского киноинститута с требованием выполнить условия контракта о длине картины. Андрей расценил это письмо как оскорбление, недоверие к нему как к художнику. Так же холодно — с предельной вежливостью — он продиктовал мне ответ, где высказал свою позицию: или у них будет картина Тарковского, или очередной «коммерческий фильм длиной 130 минут», но он отказывается что-либо сокращать.

За несколько дней до визита к врачу Андрей поднес мою руку к своему лбу и спросил, чувствую ли я что-нибудь. На лбу с правой стороны у него появилась какая-то таинственная шишка. Я подумала, что он где-то

сильно ушибся. Он усмехнулся и со словами: «Ты думаешь?..» — рассказал, что недавно сильно выпил и, кажется, ударился в ванной об открытую створку шкафа над умывальником... но тогда где же синяк... и не настолько он был пьян, чтобы не помнить, как это случилось...

Показывая шишку доктору, он обернул все в шутку, сказав, что превращается в единорога или ему наставили рога. Тот согласился с версией, что он просто ударился, хотя Андрей повторял, что шишка какая-то твердая. И все те же обнадеживающие слова: все пройдет, вы много работаете, не отдыхаете, иммунная система ослабла.

Шестого декабря доктор мне позвонил и взволнованно сообщил, что получены результаты анализов. Тарковскому следует срочно обратиться к специалисту. Рентген показал затемнение в левом легком — это может быть последствие перенесенного в детстве туберкулеза или воспаление легких, он не берется решать. Он уже отослал в Каролинскую клинику письмо, и нам остается только ждать. Скорее всего, из-за праздников Андрея смогут принять только в начале января следующего года. На вопрос, что случилось, врач уклончиво ответил, что волноваться пока не следует, но и тянуть нельзя.

В декабре в Швеции чередой идут праздники — день святой Люции, Рождество, Новый год, и, если бы не приезд Мстислава Ростроповича в Стокгольм, Андрей бы уехал из Швеции, не проконсультировавшись со специалистом. Гениальный музыкант обладал непревзойденным талантом общения, ради него люди готовы были сделать невозможное. Так, благодаря его связям в Каролинской клинике для Андрея открылись двери лучших специалистов, лабораторий и других медицинских услуг.

Несмотря на ухудшающееся самочувствие — сухой непрекращающийся кашель, головные боли, низкую температуру, — Андрей каждый день ходил на работу. Однажды, когда мы поднимались в крошечном старомодном лифте домой, он сказал, что безумно устал от жизни, от нападок коллег, от беспросветной ситуации с сыном, от лжи, в которой живет, ведь его отношения с Берит не могут бесконечно и безнаказанно продолжаться... он не знает, как дальше быть... и за что ему все это... Больше всего его терзала мысль, что он никогда не увидит Андрюшку, своего любимого Типу. Лифт давно приехал на четвертый этаж, а мы все не выходили — повисли в воздухе. Я уговаривала его, что скоро Новый год, в Италии он отдохнет, наберется сил, что с фильмом все уладится... Вздохнув, Андрей сказал, что вряд ли придется в Италии отдохнуть. Открывая дверцу лифта, он попросил ничего не говорить Берит: «У нас все сыр рокфор, поняла?»

Встреча со специалистом-пульмонологом была назначена на 13 декабря — в светлый праздник святой Люции. Андрей назовет этот день «поистине черной пятницей», хотя тринадцать считал счастливым. «Тринадцать — мое любимое число. Мне всегда в этот день везло. Неужели на этот раз оно подведет?..» До этого дня можно было еще надеяться... а он надеялся, хотел жить вопреки минутам отчаяния, когда жизнь казалась невозможной, когда не было сил бороться. Он был уверен, что рак — не его болезнь. Почему-то ему казалось, что он умрет от болезни сердца или от несчастного случая. В «Ностальгии» его герой умирает от сердечного приступа, но вначале Тарковский предполагал, что Горчаков случайно погибнет на улице. С горечью Андрей говорил, что его мысли, фантазии помимо его воли материализу-

ются, становятся конкретной реальностью, что жизнь буквально следует за ним по пятам, «как сумасшедший с бритвою в руке».

В эти темные декабрьские дни он просил не бросать его. Со мной ему не нужно рисоваться, играть роль, для него я была «своя». Приходя с работы, он облачался в белый махровый халат, усаживался перед телевизором или читал в постели «Русскую мысль», слушал музыку. Телевизор отвлекал его от тяжелых мыслей. «Посиди со мной...» — говорил он, пододвигая мне кресло. Ему очень понравился увиденный отрывок югославского фильма, кажется Кустурицы. «Чувствуется рука мастера», — похвалил он. В эти дни он вспоминал рассказ Бунина «Солнечный удар». Он считал его непревзойденным описанием внезапно охватившей человека любви, случайной встречи и потери. Ему так знакомо это окрыляющее, испепеляющее чувство! Он признавался, что, в сущности, не умел любить: любовь — процесс постоянный, а он существует как-то «скачкообразно»... Зато всю жизнь влюблялся, как последний мальчишка, сходил с ума, умирал!

После очередного разговора с Москвой Андрей решительно заявил, что фильм посвятит Андрюше, и тут же записал несколько вариантов посвящения, что-то зачеркнул, что-то оставил. Мне запомнились несколько: «Моему мальчику, безвинно страдавшему... моему стойкому, смелому сыну... с верой и надеждой... моему сыну, которому я завещаю бороться...».

Двадцатого декабря Андрей планировал уехать во Флоренцию, Берит на Рождество собиралась в Норвегию, а я со Стивеном — на вулканический остов Гомера, что в Канарском архипелаге. Все было готово к отъезду, но Лариса позвонила Андрею с просьбой задержаться,

ей хотелось к приезду мужа закончить обустройство квартиры.

Накануне рокового визита к врачу Андрею привиделось его легкое, как бы изнутри, похожее на окровавленную рваную рану. (В английском варианте дневника эта запись датирована 12 декабря 1985 года; в русском издании ее нет.) Он подробно описал, как выглядела каверна. Сон не испугал его, наоборот: он еще больше уверился, что у него острая форма туберкулеза, а не опухоль. Как ни странно, позже он услышал и этот диагноз.

С первых же дней нашего знакомства меня поразила склонность Андрея собирать, объяснять, расшифровывать случайности, совпадения, названия, знаки, числа, сны. «Разве сон не такая же реальность, как явь?» — говорит один из персонажей «Гофманианы». Он находил в них какую-то закономерность, смысл. Ему непременно хотелось понять, достучаться до истины, тайны. То, что у него оказалось два Александра — один вымышленный герой фильма и переводчица с той же фамилией, — он тоже считал не случайным.

Насторожил Андрея другой сон — с Василием Шукшиным. Они играли в карты, расспрашивали друг друга, кто чем занимается. Андрей знал, что Шукшин умер, но тем не менее ему хотелось выяснить, работает ли он «там», пишет ли что-нибудь. На что Шукшин ответил: «Пишу!» — и попросил не отвлекать от игры. Потом игра закончилась, все стали торопливо собираться, но кто-то остановил их и сказал, что наступило время расплачиваться, подвести итог, подсчитать результат. Подсчитывая очки, он все время сбивался... и проснулся в холодном поту... «Видимо, пора мне подводить черту...» — сказал Андрей. Этот сон он расценил

как предупреждение свыше, что с ним что-то гораздо серьезнее, чем он предполагает. Несколько раз ему снился сон с озером, где-то на севере России, с одиноким деревом и старой деревянной церквушкой. Проснувшись, он чувствовал несказанную грусть, но ему было светло и спокойно.

До принятия шведами григорианского календаря в 1750 году считалось, что ночь на 13 декабря самая длинная и темная. Именно этой «люциферовской ночью» происходило празднование света, когда избранная невеста — «lussebrud» ходила по домам и призывала свет. Имя католической святой происходит от латинского «lux», «lucis», что означает «свет».

Прием у врача в одиннадцать. Мрачное, сырое утро с колючим снежным ветром, проникающим за шиворот. Нас окружают сияющие, ежащиеся от холода девчонки — «невесты света», облаченные в белые мантии, в коронах со свечами, дарующие нам обжигающий губы глинтвейн — «glog» и шафрановые булочки, похожие на свернувшихся котят — «lussekatter». Андрей благодарит их: «Tack, tack...» — и с удовольствием выпивает дымящееся пряное вино, заедая его булочкой. Беззаботные, смеющиеся «лючии» удаляются в сопровождении поющей свиты, и Андрей долго смотрит им вслед. Спрашивает, как католическая святая оказалась столь почитаемой в Швеции. Я рассказываю о сицилианской девушке, пленившей юношу, на чью любовь она не могла ответить взаимностью, ибо ее сердце принадлежало Христу. Дабы умалить страдания влюбленного, она вырвала свои прекрасные голубые глаза и поднесла их ему на блюде. Согласно другой, не менее жестокой легенде, за отказ поклониться Цезарю Лючия была приговорена к пожизненному заключению

в борделе, но и тысяча быков не смогла сдвинуть девственницу с места. Лишь после чудовищных пыток Лючия во имя Христа погибла от меча. Андрей внимательно слушал, потом сказал: «Это все мое! Те же крайности — любовь, страдания, жертвоприношение... Странно как-то... Особенно сегодня...»

В клинике врачи и медсестры были предельно внимательны к Андрею. Мы долго плутали по дорожкам, разыскивая по указателям, куда идти. Казалось, кроме нас и врачей, никого вокруг нет. Андрей восторгался славой и влиянием Славы Ростроповича, с сожалением констатируя, что его имя никому не открывало дверей. В приемной в честь праздника на бумажных тарелочках тоже покоились шафрановые булочки, кофе со сливками, но до еды ли сейчас! Мы ходили из кабинета в кабинет: всевозможные тесты, анализы, кардиограммы. Молоденькая медсестра с серебристой гирляндой на голове, «невеста света», радостно заявила, что у Андрея сердце крепкое, как у молодого бычка, — все вынесет. Андрей сказал, что у русских есть другая шутка: «Мочу на стол, меч под стол...» Она нарочито захихикала и обещала запомнить это выражение.

Подбадривая себя и меня, Андрей рассказывал о своих друзьях, коллегах, нежно вспоминал Сережу Параджанова, его неумную фантазию, граничащую с мифотворчеством, его искрометный ум, жизнерадостность, сумасбродства; переживал, что «советские» «законопатят Сашу Сокурова». Говорил, что, если бы не желание всем нравиться, Кончаловский — с его эрудицией и эстетическим чутьем — был бы лучшим режиссером в Советском Союзе. Здесь уместно сказать, что Андрей Кончаловский одним из первых откликнулся на беду, постигшую его друга юности. Лечение во Франции стоило огромных денег.

Внезапно настроение у Андрея изменилось, он нахмурился и выдал из себя: «Она меня продаст советским...» Я опешила: что он имеет в виду? «Да, Лариса... Советские будут требовать похоронить меня там...» Сколько горечи и обреченности было в этих словах о своей стране, превратившейся из-за «советских» в постылое место...

Тринадцатого декабря 2007 года, тоже в пятницу, российский посол Юрий Викторович Федоров приветствовал всех участников и гостей фестиваля Тарковского в стенах российского посольства в Лондоне. Поддержка искусства, а тем более на таком уровне, — событие знаменательное! Но воспоминания о той страшной «черной пятнице» захлестывали меня. Мог ли Андрей представить, что его будут чествовать в бывшем советском посольстве?! Что бы он сказал сейчас? В своих выступлениях все без исключения говорили о том, что времена изменились, чему подтверждением служит этот торжественный прием. В том-то и беда, что времена меняются! Только бы не повторилось то, что выпало на долю Андрея, на долю многих художников, прославивших свою страну, ставших по вине трусливых политиков изгоями. Всю жизнь Тарковский не мог понять, почему власти отказываются верить, что он не диссидент, что он далек от политики, что он — художник и ничего больше...

Я смотрела на сестру Андрея Марину, Александра Гордона — его сокурсника по ВГИКу, которых «советские» лишили возможности увидеть Андрея живым; на Наталью Бондарчук, создавшую самый человечный образ женщины-«нечеловека»; на Олега Янковского, не сыгравшего по вине «советских» в последнем фильме Тарковского, и молила Бога, чтобы изменившиеся времена подольше не менялись. Политика с политиками

уходят, а искусство остается. Как писал Теофиль Готье, «все тленно — лишь могучее искусство вечно». Истина, о которой хоть изредка следовало бы вспоминать власть имущим.

Поздно вечером после ошеломительного успеха «Ностальгии», когда главного героя буквально на руках вынесли в фойе переполненного кинотеатра, Олег Янковский, наделив «советских» лаконичным непечатным словом, с горькой усмешкой сказал, как бы он сыграл роль Доктора, не будь этих «кретинов от искусства и политики»!

После сдачи всех анализов нас пригласили в кабинет врача. Результаты лежали на столе, на стене висел новый рентгеновский снимок. Доктор крайне удивлен, что Тарковский бросил курить больше десяти лет назад. Обычно после такого срока легкие очищаются, но ему не повезло — это лотерея... Андрей лишь пожимает плечами и просит быть с ним откровенным: ему необходимо знать, сколько ему осталось жить... Врач показывает на затемнение в левом легком и подтверждает, что это злокачественная опухоль. У меня язык не поворачивается перевести эти слова. Андрей говорит, что сам все видит, не надо его щадить, и спрашивает: «Полгода или два-три месяца?» Врач неохотно объявляет, что избегает пророчеств. В следующий визит они продолжат этот разговор: необходимы дополнительные тесты, нужно сделать биопсию на шишке, но сегодня уже поздно. Назначив время на 16 декабря, он спросил, готов ли Тарковский лечь в клинику после Нового года. Специалист надеется, что операция еще возможна, правда, пока судить рано. В понедельник у него будут результаты дополнительных анализов, тогда можно будет думать о лечении.

Так мы и остались доживать до понедельника. Невозможно представить состояние человека, получившего подобный приговор. Первое время до меня не доходил смысл этих страшных слов, сознание защищалось, вытесняло услышанное куда-то на периферию: ведь это бред! Да, Андрей болен, но он выздоровеет! В памяти всплывало беззаботное лето на Готланде, веселый, бодрый Андрей. О чем они говорят? О каких сроках? Этого не может быть!

Андрей взял с меня слово, что я никому не выдам его тайну. «Я хочу тебя о чем-то попросить...» — ветревоженно и как-то непривычно строго произнес он. Его незабываемая манера испытующе смотреть прямо в глаза — взгляд как вызов. «Ты должна мне обещать, что никто не будет знать... особенно там... в Италии...»

Андрей не раз посвящал меня в тайны своей запутанной личной жизни, но сейчас вопрос в буквальном смысле стоял о его жизни. Свое молчание он оправдывал следующим образом: с Берит он расстанется в самое ближайшее время — зачем ее волновать; на работе ни одна душа не должна пронюхать о его болезни, ведь у него, несмотря на уговоры швейцарского финансового адвоката, не было страховки; и ни один продюсер не захочет иметь с ним дело.

После больницы мы пошли покупать ему в дорогу сумку. Потом по доброй русской традиции долго сидели в его уютной кухне. Андрей бледен, взволнован и временно сдержан. От него исходит какое-то тепло, свет. Он угощает меня чаем с малиновым вареньем. В гостиной монотонно тикают старинные часы. Еще вчера казалось естественным, что Андрей уедет из Швеции на рождественские праздники и скоро вернется: на январь, февраль и март у него расписан каждый день, чтобы к 15 апреля выпустить первую копию фильма. Теперь же

мысль о том, что через неделю, как планировалось изначально, он уедет из этой страны навсегда, представлялась безумной, вызывала острую боль. А между тем я пью чай с вареньем, вслушиваясь в неумолимый ритм часов. Андрей пытается меня подбодрить, говорит, что шведам не понять нашу привычку класть варенье в чай и тем самым портить и то и другое. «Все-то мы делаем не так!» — бросает он иронично. Он то начинает что-то оживленно рассказывать, то замолкает, подолгу всматриваясь в темноту за окном, где медленно падает снег.

Дрожащие язычки рождественских свечей в традиционной корзиночке с сухим мхом отражаются, как в зеркале, в темном оконном стекле. Четыре часа, а уже темно. Андрей идет в гостиную и ставит одну из своих любимых симфоний Гайдна — сорок пятую. В его распоряжении не так много пластинок, из дома я принесла ему Баха — «Страсти по Иоанну», «Бранденбургские концерты». Сосредоточенно и неподвижно он смотрит в окно. «Прощальная симфония». За окном летят и исчезают мириады снежинок. О чем он думает? Где его мысли? «Мерцающая желтым язычком, / Свеча все больше оплывает. / Вот так и мы с тобой живем — / Душа горит и тело тает».

«Когда я умру, ты будешь очень жалеть, что не была со мной... — с какой-то странной загадочной улыбкой произносит он, повернувшись от окна. — И давай больше не будем о грустном...» Я киваю. Он тут же продолжает: «Будешь обо мне писать книгу, уж не описывай меня совсем как невозможного режиссера-тирана. Этого я наслышался при жизни: особенно в Москве обо мне ходили такие слухи...» Я вопрошающе смотрю на него: «С чего вы взяли, что я буду о вас писать книгу?» —

«Увидишь сама, что будешь. Вспомнишь меня тогда. После моей смерти кто-нибудь непременно захочет узнать, каково было работать с Тарковским. Вот увидишь...» Тогда я отмахнулась от его пророческих слов, как от неприятной шутки, ведь у него впереди столько планов: «Летучий голландец», «Гамлет», «Гофманиана», «Святой Антоний», «Рудольф Штейнер»... И пока он их не осуществит, рано говорить о смерти. «Но когда-нибудь же я умру...» — испытующе смотрел на меня Андрей. «Ну, когда-нибудь мы все умрем», — отговаривалась я, пытаюсь повернуть разговор в другое русло. «Только не пиши обо мне как о статуе, как о знаменитом мертвце, рано ушедшем из наших рядов... безвременно покинувшем... — не прекращал эту тему Андрей. — Пиши только то, что ты сама чувствовала, что я значил для тебя... Не будь нейтральна. Никогда!» Он снова усмехнулся: «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"».

Вернулась Берит. Она ни о чем не спрашивала, как будто чувствовала беду. Выходные я провела с ними. Андрей попросил принести ему «Анну Каренину». С «Карениной» я захватила и шахматы, и он с удовольствием обыгрывал нас с Берит.

В понедельник, 16 декабря, снова больница. Пробу на биопсию делал пожилой врач-поляк, говоривший по-русски. Он предложил местный наркоз, но Андрей отказался: «Ничего, вытерплю...» Он лежал на кушетке и, пока ему делали надрез на шишке, крепко сжимал мою руку. Я чувствовала, что вот-вот упаду в обморок... «Ну ты даешь, трусиха...» — насмешливо покачал он головой. Как трогательна его забота в эти жуткие минуты.

«Знаешь, — морщась от боли, сказал он, — точно такая ситуация уже была в моей жизни. Только тогда я сжимал лапу своей собаки, а она так же беспомощно смотрела на меня... Ты уж потерпи...»

Анализ готов довольно быстро. Доктор снова вызвал нас в свой кабинет, что-то нервно переставлял с места на место, будто хотел оттянуть момент объявления результата, потом сухо сказал, что подозрения подтвердились: дела обстоят очень серьезно. На этой стадии операция бессмысленна. Им предстоит сделать еще один тест, дабы в чем-то окончательно удостовериться: будет ли опухоль поддаваться лечению?.. Но Андрей не желает быть подопытным кроликом и наотрез отказывается от какого-либо лечения. Все, о чем он просит, это выписать ему сильные болеутоляющие таблетки: он чувствует, что скоро не обойдется без них. Ему выписывают рецепт, но рекомендуют этот препарат не принимать, пока действуют обычные лекарства. Какое бремя возложено на врачей, ставящих своими тестами точку на жизни человека! Как ни странно, предположение Андрея подтвердилось — у него обнаружен и туберкулез.

И все же самым мучительным в этой ситуации для Андрея было, как воспримет страшную весть о его болезни Лариса. Его собственные переживания отодвигались в этот момент на второй план. Потом он скупко скажет, что известие она приняла, как и следовало ожидать: с ней случилась истерика. Подробности этих душераздирающих сцен я услышала позже от Яблонского.

Вернувшись домой с забинтованной головой, Андрей попросил объяснить Берит, что ему сделали анализ, но все хорошо. Он вновь повторил: если я хоть слово пророню об истинном положении вещей, он расценит это как предательство.

Нередко мне случалось наблюдать за Андреем, когда он писал дневник. Иногда он зачитывал вслух какую-нибудь понравившуюся ему цитату или интересную мысль. В этот вечер, указывая в сторону открытого дневника, я спросила, до конца ли он откровенен в своих дневниках. После недолгой паузы он ответил, что отчасти да... Он и раньше говорил, что у дневников есть цензор, их читает жена, и он об этом знает. Разумеется, все касающееся его личной жизни — отношения с женщинами, с Берит, Донателлой, его прежние увлечения — «это другая жизнь». Он усмехнулся: «Ты, кстати, тоже другая жизнь...». Сейчас я понимаю, что означала «другая жизнь» — это воспоминания, которые он хотел сохранить для себя, которых не должен касаться его домашний цензор. В дневниках прослеживается любопытная закономерность: чем пышнее любовные излияния жене, тем очевидней наличие «другой жизни» автора.

В «Жертвоприношении» Тарковский выставляет на показ свои истинные семейные отношения: герой знает об измене жены, но любовь к сыну удерживает его в браке. Александер сжигает дом, Андрей расплачивается жизнью.

Андрей не раз пытался уйти от Ларисы, но не сделал этого из-за любви к сыну: ему внушили, что, пойдя он на этот шаг, он никогда его больше не увидит. Это был омут, в который он бросался добровольно. Близким людям Андрея трудно было понять суть этого мезальянса. Многие из потерявших Андрея тяжело переживали разрыв с ним, порой погружаясь в глубочайшую депрессию.

Солженицын писал, что «рак — это рок всех отдающихся жгучему, обиженному, подавленному настроению». «Здесь что-то с совестью», — сказал один из пер-

сонажей «Зеркала» о странной смертельной болезни героя фильма. Читая дневники Тарковского, становится ясно, как часто их автор находился в удрученном, подавленном состоянии, как часто предавался чувствам разочарования, неудовлетворенности собой и другими, сколько в них обид, желчи, душевной накипи! Быть может, феномен Тарковского в его стремительных падениях и взлетах. Не умозрительно, а на своей шкуре он испытал свет прозрения и тьму, зло, потому так убедительно повествует о них.

Из-за экзаменов в университете младшему сыну Тарковского, Александру, не удалось приехать в Лондон на фестиваль, посвященный его отцу, мы говорили с ним по телефону: я на шведском, он на норвежском. Я передала трубку его тете. Марина владеет французским, но не английским. Она повторяла одну-единственную фразу: «I love you...» Я смотрела на ее растерянное лицо и полные слез глаза и думала, как же они похожи с Андреем: та же манера говорить, те же интонации, то же мягкое «ль». Казалось, что устами Марины с Александром говорил Андрей. Самостоятельностью, целеустремленностью его нельзя не восхищаться. Он живет один, мама давно уехала из Норвегии. В жизни он всего добился сам. Тренер Александра по фехтованию Клавдий Ядловский гордится им как самым одаренным учеником. Он уверен, что Александр прославит свою фамилию.

Несмотря на разницу в возрасте, Александр переписывается с моей Леной — она тоже пробует свои силы в фехтовании, даже получила бронзовую медаль. Андрей бы удивился: «Что, действительно наши дети пишут друг другу письма?» В ответ на описание средства их переписки — Интернета — он бы возмутился, но вскоре

бы сам попался в его всемирную паутину. При этом он бы сказал: вот видишь, и наши дети тянутся друг к другу...

Как все странно в этой жизни: встречи, расставания... и объединяют их простые слова: «I love you...»

Последнюю неделю перед отъездом Андрей все чаще проводил в постели: читал, писал, слушал музыку, думал. Шведы из-за метража картины по-прежнему отказывались выплачивать ему последнюю часть гонорара, что воспринималось Андреем как самый настоящий шантаж. Он обижался, что я не провожу его во Флоренцию, а уеду отдыхать: «Ведь мы, может, никогда больше не увидимся...» Конечно, мне нужно было отложить отпуск, остаться в Стокгольме и побыть с ним, но как часто собственные чувства делают нас бесчувственными к другим.

Восемнадцатого декабря ожидалось вынесение окончательного приговора. Андрей взял с меня слово, что я не утаю от него ничего: «Ты же понимаешь — мне нужно знать...» Приземлившись в Лондоне, я позвонила в Каролинскую клинику, мне сказали, что профессора сейчас нет, но всю информацию можно получить от лечащего врача. Звоню. Ничего утешительного: без «агрессивного» лечения шансов нет. Вопрос жизни и смерти, и исчисляется он несколькими месяцами. Нужно немедленно ложиться в клинику в Стокгольме, правда, у пациента есть выбор — это его право. О каком выборе идет речь? Неуместная западная демагогия! Я продолжала что-то выпрашивать, пытаюсь оттянуть, задерживать время... Как можно все это передать Андрею, а ведь он ждет! «Что ж, вам лучше знать, — прозвучало в трубке, — но в Швеции говорят правду». «А у нас шадят», — огрызнулась я. «Скажите, что без лечения

шансов никаких. Это вы обязаны сказать. А как вы скажете, решайте сами...» Я поняла одно — медлить нельзя и набрала номер Андрея. Было плохо слышно: оживленный шум аэропорта, объявления взлетов и посадок и подавленный близкий голос на другом конце... Главное, в эту минуту не расплакаться... Вцепившись ногтями в руку — физическая боль, пусть ничтожная, приводит в чувства, — я передала, что нужно немедленно лечь в клинику. Раз они советуют, значит, так надо. О сроках он не спрашивал — пощадил меня. Пугающе спокойным голосом он сказал: «Ты же знаешь — это невозможно... я улетаю во Флоренцию...» — «Но возможно отложить поездку или лечь в больницу по приезду в Италию». — «А зачем?.. Подвергать себя лишним пыткам?.. Зачем?..»

Отвратительная жалость к себе: почему именно мне выпало сообщить Андрею это страшное известие?! С тех пор я ненавижу переводить. Мне хотелось улететь обратно в Стокгольм. Стивен твердил, что я ничего не могу сделать, ничего изменить, — завидное оксфордское самообладание. Да, я ничего не могла сделать, ничего изменить, но в тот момент нужно было быть рядом. Потому что только я знала, что с Андреем происходит; для всех продолжалась история затянувшегося бронхита, а ведь он находился в постоянном страхе, как воспримет известие жена, в страхе за сына, за его будущее... «Ты хоть звони...» — на прощание сказал Андрей.

Лондон и остров Гомера проплыли как в тумане. Вечером 23 декабря на Гомере лил дождь, гроза проходила где-то в горах, телефонная связь рвалась. Последний день Андрея в Стокгольме — какие страшные слова. Наконец мне удалось дозвониться. Андрей обрадовался, сказал, что они пируют, пьют красное

вино, — надо ведь «соответствовать» по случаю грядущего праздника; жалеет, что меня нет рядом: «Ты ж меня бросила...»; что выписанные болеутоляющие уже не помогают; что вещи собраны; спросил, можно ли взять с собой «Анну Каренину», так как не успел дочитать. Я представила, как красиво Берит убрала комнату, какой накрыла стол, ведь Рождество у скандинавов — особенный праздник. Связь прервалась. Я снова попросила связать меня со шведским номером, но слышала только обрывки фраз и гудки...

Рано утром в аэропорт Андрея отвез Михал Лещиловский. Вечером я позвонила Берит, она едва могла говорить: с отъездом Андрея мир для нее перевернулся. Так закончилось наше славное, а теперь такое скорбное время с Андреем на улице Сивиллы, дом № 77. Вскоре Берит уехала в Норвегию. С ней мы увиделись после рождения Александра, в сентябре.

Андрей собирался обо всем рассказать жене по приезде, но каждый день откладывал, боясь причинить ей боль. После Нового года он сообщил, что жена все знает: Андрюша Яблонский проболтался, вернее, она попыталась у него. Случилось то, чего он больше всего боялся: сначала Лариса была в шоке, потом на много часов потеряла сознание, и итальянские врачи с трудом смогли привести ее в чувство. А вот русские врачи нашатырным спиртом приводят в чувство мгновенно, ведь потерять сознание на много часов — значит впасть в кому. Яблонский дополнил эту картину: целые сутки Лариса билась в истерике, металась по квартире и почему-то пряталась в шкафах. Болезнь Андрея, его страдания отодвинулись на задний план.

В одном разговоре у Андрея промелькнула жуткая мысль, что его болезнь — месть жены, в этом ему виде-

лась какая-то сверхъестественная потусторонняя ее сила. Я убеждена в одном: «понапрасну ни зло, ни добро» не проходит, все возвращается к тем, кто их творит.

В начале января 1986 года Андрей прибыл в Париж на лечение к лучшему онкологу Франции — Леону Шварценбергу, мужу Марины Влади. Несколько дней они провели в квартире Криштофа Занусси, затем переехали к Марине Влади, после чего перебрались на квартиру по адресу: улица Клод-Террасе, 42/71. 19 января из Москвы прилетели Андрюша с бабушкой.

Утром в пятницу, 24 января, мы приехали к Андрею со Свенем Нюквистом, Анной-Леной Вибом и Михалом Лещиловским с первым вариантом «Жертвоприношения». Наше свидание запечатлел Крис Маркер. Андрей познакомил нас с сыном Андрюшей — застенчивым мальчиком, льнувшим к отцу во время просмотра картины. Лариса долго не выходила, несмотря на призывы Андрея. Появившись, она при всех воскликнула, что в мою честь ее муж преобразился: впервые встал с постели и даже принял ванну! А причиной «преобразования» послужила работа: он снова оказался в своей стихии. Как только закрылись шторы, закрутилась видеокассета и на экране телевизора замелькало изображение, он мгновенно оживился и из прикованного к постели больного превратился в знакомого неукротимого Тарковского, дающего по ходу фильма указания, поручения, наставления. Его нельзя было узнать — он радовался как ребенок! Мы подбадривали его, хотя находились от всего увиденного в подавленном настроении.

Французскому режиссеру удалось запечатлеть удивительное преображение, когда любовь к своему делу, одержимость творчеством побеждают, на глазах превращая смертельно больного человека в полного сил, опти-

мизма, вдохновения и даже лихачества творца. Глаза у Андрея горели! На голове повязана пестрая косынка: «Я в ней как пират!» — шутит он. Пират в поисках острова сокровищ. Сокровищем для него был фильм. На радость Анне-Лене, Андрей сократил первый монолог Александера на одну минуту и сорок секунд и монолог Отто о Монтене на сорок секунд. Андрюша сидел рядом с отцом на краю кровати. Он видел фильм впервые. Странно и больно было смотреть на них, в темноте сидящих вдвоем в чужом доме, в чужой стране. Сын, замерев, как птица, сосредоточенно следил за экраном, вслушиваясь в чужую речь. Чувствовалось, как они волновались, да и мы тоже — мы знали, чего стоила эта встреча. Сколько счастья и гордости светилось в глазах Андрея. Трогательная сцена: отец, создатель картины, дарил духовное детище своему сыну.

Работали весь день. Вечером к Андрею пришел лечащий врач Леон Шварценберг с хорошими результатами анализов и чрезмерно обрадовался, увидев своего пациента за работой, среди коллег, в хорошем настроении. Совершенно неожиданно он отвел меня в сторону и сказал, что в доме постоянно до поздней ночи люди, застоля, водка, шум, базар. (Из кухни в самом деле доносились чьи-то приподнятые, оживленные голоса.) Заметив мое смущение, ведь я посторонний человек, он с нескрываемой галльской горячностью сказал: «Андрею нужен покой, а здесь его нет! Пожалуйста, увезите Андрея отсюда!» Андрей с постели грустно подтвердил: «Увези меня отсюда...» Я спросила, почему он сам не настаивает на том, чтобы жена Андрея создала тишину и покой и прекратила базар, ведь он же врач, на что он только махнул рукой: пробовал!

Как ни странно, экстрасенсы из России передавали через Софию Сёдерхольм примерно те же слова: если

Андрея увезти на природу в теплые края, где будет создана благоприятная атмосфера, он может поправиться. София по их совету передала для Андрея березовую чагу — народное средство против рака.

Когда совсем стемнело, мы распрощались. Хотелось посидеть, поговорить с ним, как прежде, но это было невозможно.

Восемнадцатого и девятнадцатого марта Анатолий Доман устраивал просмотр «Жертвоприношения» по адресу: авеню де Ош, 15. В первый день после просмотра, хоть Андрей и остался недоволен печатью копии и некоторыми перезаписями шумов, мы отважились на небольшую прогулку по цветущим бульварам Парижа. Когда мы встретились в зале, то не узнали его: он выглядел посвежевшим, подтянутым, по обыкновению шутил, вспоминал Готланд, нашу съёмочную группу, передавал всем теплые приветы. Он хотел показать Андрюше этот «магический» остров, а еще посетить Эльсинор — родину Гамлета.

Мы с Андреем шли впереди, казалось, наши спутники понимали, что нам нужно поговорить. Как ценишь в таких ситуациях деликатность других! Андрей держал меня под руку — «на всякий случай»: накануне он погулял несколько часов, но после длительного постельного режима ему стало плохо.

Андрей уже знал о существовании не родившегося еще Александра. Находясь на процедурах химиотерапии в клинике, он довольно часто звонил; к тому же Яблонский по долгу службы навещался в Стокгольм и встречался с нами. Поначалу он страшно растерялся. Несомненно, надежда, что ребенок сблизит их, теплилась у Берит, но решение ее было принято осознанно. Она человек благородный, не способный на шантаж и вымо-

гательство, чего больше всего боялся Андрей. «Ты же понимаешь, я ничего не могу ей дать...» — несколько успокоившись, говорил Андрей. «А ей ничего и не нужно!» — ответила я. В другой момент я бы резко возразила ему, но сейчас...

Удостоверившись, что в отсутствие Андрея работа над фильмом продолжается успешно, Анна-Лена стала убеждать его послать картину на предстоящий Каннский кинофестиваль. Хотя изначально он категорически отрицал ее предложение, постепенно начал склоняться к участию сначала вне конкурса, а потом и в конкурсе. «Жертвоприношение» он считал самой важной из всех своих картин; в нее он вложил все свои мысли, все переживания за этот хрупкий мир и собственную судьбу. Он волновался, что картину не успеют завершить, ведь вся работа над перезаписью — а трудились ребята без сна и отдыха круглосуточно — проходила без него. Это был еще один геройский поступок шведской команды: монтажера Михала Лещиловского, звукооператоров Ове Свенсона и Боссе Перссона и других, участвовавших в завершении картины.

Вот некоторые заметки, сделанные мной во время просмотра картины Андреем в Париже, показывающие, с каким вниманием относился Тарковский к каждому звуку: длинные, низкие, далекие гудки парохода — в паузе, чтобы не легли на реплики, а раскаты грома — тоже далекие — могут быть на репликах, точно выбрать по тексту, где будет гудок; звуки камней, которые укладывает Малыш, должны быть красивыми; велосипед Отто должен как-то по-особенному похрустывать, чтобы звуки имели свой характер, свой звуковой портрет, похожий на владельца, выделить его ясней; сильный гром»

пустить в конце кадра, но не на репликах, в паузах — это закон, уж лучше не иметь звука вообще, чем на репликах; птицы — чайки, крик отдельной птицы подчеркнет затишье, тишина перед грозой, на телеграмме услышать звук бумажки, веревка должна прозвучать как струна, вообще — чистые звуки, конкретные, их надо слышать, но немного; должен быть контраст между, звучанием из глубины и тех, что на первом плане, но все реплики чистые; Александр издали громко говорит: «Ты слышишь, сынок? Сначала было Слово, а ты у меня немой как рыба... как семга...» (Усмехнувшись, Андрей добавил по-шведски: «Lax, gravad lax» — любимое блюдо Андрея.); убрать лай собаки из сцены обморока, собака только у Марии; сделать за кадром реплику в разговоре с мальчиком, когда едет машина, а Александр зовет сына и сагает его на плечи; в сарае Александр должен задеть металлическую банку, что-то должно загреметь на переднем плане; в прыжке Малыша не слышно кряхтения мальчика, это нужно выделить; второй далекий раскат грома сделать громче, чем первый, усилить с падением Эрланда на землю, затем перейти на пустынную улицу; голос пастушки должен быть на грани слышимости, как галлюцинация; когда взлетает птица, она задевает листья, звук сделать не сильным; первая реплика Аделаиды должна быть не злой, у нее раздражение, слезы в голосе, отчаяние — короче, облагородить ее; Отто стучит в окно монетой, чтобы разбудить Александра; основное правило: переход с одного монтажного объекта на другой делать мягко, не резко — мягко вводить и уводить звук; в конце первой части убрать реплику Отто: «Скоро увидимся»; смягчить мычание мальчика, а потом издали громкая реплика отца: «Что ты там пишешь?»; на реплике: «Ты знаешь, что вначале было Слово...» — кончается первая часть.

Казалось, к названию фильма Андрей привык, но вдруг он сказал: «А может, лучше назвать картину "Мартиролог" или "Стигмата"?» После просмотра Андрей отправился домой; мы понимали, что он устал и ему следует отдохнуть. Вечером в Париж ко мне прилетел Стивен, и мы допоздна гуляли с ним, радуясь, что Андрею лучше, что он в прекрасном расположении духа, что у него появились желание бороться, вера, что болезнь может отступить.

На следующее утро с Анной-Леной и Стивеном мы отправились к Андрею. Анна-Лена хотела обсудить подробности его приезда на фестиваль. Стояла чудесная погода, но Андрей лежал в постели. Мы находились в комнате одни, я по обыкновению переводила и записывала его поручения и пожелания. Внезапно в комнату с потоками брани ворвалась Лариса. Андрей просил ее прекратить сцену, но она даже не взглянула в его сторону. Что он мог теперь ей сделать?! Стало ясно, что продолжать работу невозможно: я встала и хотела уйти. Стивен поднялся со мной, но Лариса преградила мне путь, отесняя в сторону. Ее неожиданно резко отстранила Анна-Лена, крикнув: «Баста!» Лариса мгновенно отступила и демонстративно вышла из комнаты. Доведенная поведением жены великого режиссера до предела, Анна-Лена решительно последовала за ней с требованием прекратить кошмарные выходки: в конце концов, мы не развлекаться сюда приехали, а работать, чтобы у нее были деньги кормить семью. Андрею стало плохо, он побледнел еще больше. Тихим голосом извинялся, сжимая мою руку. Я поцеловала его, обняла, просила простить, что все так вышло.

У каждого народа есть свои приметы. В России говорят, что прощаться через порог не к добру, но так случилось. Андрей поднялся проводить меня, и мы про-

стилились с ним через порог. Понимающе взглянув друг на друга, мы улыбнулись и даже пошутили: «Мы прямо как бабки... но мы не суеверные... еще увидимся... в следующий раз...» Я подхватила: «Конечно, увидимся!» — хотя на душе было ужасно грустно. Дальше порога спальни Андрей не пошел, вернулся и лег в постель. Что у него было на душе, представить себе трудно. Я помахала на прощание рукой, и мы вышли в коридор. Мрачная как туча вышла из кухни Анна-Лена, за ней как ни в чем не бывало выпорхнула Лариса. Анна-Лена торопливо открыла дверь и, пропустив нас вперед, крикнула: «Чао, Андрей!» Дверь захлопнулась. Нас всех трясло. Мы зашли в близлежащее кафе чего-нибудь выпить и прийти в себя.

Анна-Лена, зная о многих похождениях Андрея, относилась к его жене с пониманием, но после увиденного жалела только Андрея. «Зловредная бабенка! — сказала Анна-Лена. — Она разыграла комедию, чтобы дать нам понять, кто теперь хозяин. А главное — показать это ему... Бедный-бедный Андрей!»

Она поведала Стивену, как в течение всего съемочного периода служила буфером между мной и Ларисой, расписывая ей, что у меня есть молодой человек, что она может быть спокойна на мой счет. Лариса звонила ей и директору киноинститута с требованиями заменить переводчика, но Андрей и слышать об этом не хотел.

Мы выговорились, на душе стало немного легче, но мысль о том, как там Андрей, не давала покоя. «Что без страданий жизнь поэта?» — сказал поэт. Хотел ли Андрей «жить ценою муки»? Очевидно одно — он не проводил черты между жизнью и страданием.

Девятого июля 1991 года на приеме в Институте современного искусства (ИСА) в Лондоне, посвященном

первой публикации дневников Тарковского, мы, впервые после похорон, встретились с Ларисой. Декольтированная вдова в окружении услужливых молодых итальянцев, брящая многочисленными цепями и браслетами, щебетала своей свите о лондонских друзьях, кивая в нашу со Стивеном сторону. Посмотрев «Время путешествий», мы ушли, хотя она уговаривала нас остаться на ужин. Стивен ничего не мог понять: какие мы ей друзья, какие «амичи». Да и стоило ли разбираться...

А вот с дневниковым наследием Тарковского необходимо разобраться и провести серьезные исследования в этой области, пока еще живы люди, могущие предоставить объективные комментарии.

В 2000 году в Штутгарте, во время ретроспективы фильмов Тарковского, Эббо Демант, заслуженный немецкий режиссер, автор фильма о Тарковском «В поисках утраченного времени», публично рассказал, как на глазах у него Лариса вырывала из дневников неугодные ей страницы и что-то вписывала в тетради.

В своей замечательной книге «Не утоливший жажды» Александр Гордон, сокурсник Тарковского и муж сестры Андрея Марины, пишет: «Очень жаль, что дневники печатаются не полностью, что встречаются досадные ошибки в подписях под иллюстрациями, в комментариях, в родословной... Публикаторами допущено немало небрежностей — рядом с измененным текстом на иностранном языке приводится факсимильная, русская страница без сокращений, с неискаженным текстом».

Больше месяца (с июля до середины августа) Андрей провел в антропософской клинике в Эшельбронне, неподалеку от Баден-Бадена, а затем приехал в Италию на побережье Тосканы — в Анседонию, где находился до

конца октября. В Париж вернулся для продолжения лечения. Находясь в Германии, Андрей приглашал меня приехать навестить его — там он был один. Но тут же просил согласовать мой приезд с женой, хотя мы оба понимали, что это дело бесполезное. Из Германии он часто звонил Берит. Если бы он знал, какую радость доставляли ей эти звонки!

В Штутгарте после показа «Жертвоприношения» ко мне подошел человек, представившийся главным врачом антропософской клиники, где лечился Андрей. Ганс Вернер рассказал о незабываемом впечатлении, произведенном на него русским пациентом. Из-за отсутствия языка они не могли общаться, но по тому, какую музыку слушал его замкнутый, отчужденный пациент (Бах), по книгам (Библия), по иконам он понимал, что перед ним человек высокой духовной культуры, верующий. Весь персонал полюбил Андрея, и ему всячески старались помочь. Жена его не навещала. Он часами слушал музыку, читал, гулял, писал.

В конце июля к нему приехал Михал Лещиловский. Он описывает размышления Андрея о прочитанных страницах из Экклезиаста, о ежедневных послеобеденных прогулках, о судьбе фильма «Жертвоприношение», который когда-то он думал назвать «Время разбрасывать камни и время собирать...».

Из Италии Андрей звонил редко. Иногда это были ночные звонки. Стивен брал трубку и будил меня. Андрей говорил тихо, боялся, что его услышат. Какие теплые слова произносил шепотом о том, как нежно он меня любит, как дорожит моим вниманием и преданностью. Я понимала, что в эти минуты ему необходимо излить свою собственную доброту, тепло, свою любовь, побыть

таким, какой он есть, — открытым, нежным, незащищенным. Ему хотелось, чтобы его просто кто-то пожалел, ведь на русском «пожалеть» — значит полюбить, понять и простить. Андрей благодарил меня за то, что ему со мной было легко, что я никогда ничего не просила, не требовала. Ведь физическая любовь требовательна и эгоистична, а где эгоизм, там проявление воли. Я не идеализировала Андрея, наверное, и это импонировало ему. Когда очень плохо, обращаешься к тому, кто примет тебя любого...

В пятницу, 9 мая, в шесть часов вечера в Стокгольме в кинотеатре «Астория» состоялась мировая премьера «Жертвоприношения». Собралась вся съемочная группа. Говорили о выздоровлении Андрея, что произошло чудо; грустили, что в этот день его нет с нами! Зал был полон. Множество восторженных рецензий, столько же непонимания, что вполне закономерно. Самое ужасное, что Шведский киноинститут забыл поздравить Андрея с премьерой, больно задев его своим невниманием. Как всегда, один чиновник перекладывал выполнение этого элементарного знака вежливости на другого, а в результате задание осталось невыполненным. Мы со Свеном поздравили Андрея. Внимание руководства было приковано к Каннскому фестивалю: от него ждали «Золотую пальмовую ветвь». Все говорили о пророческом послании картины Тарковского: 26 апреля на Чернобыльской атомной электростанции случилась катастрофа.

На Каннском фестивале «Жертвоприношение» получило Grand Prix, международный приз критики FIPRESSI и приз Экуменического жюри. Свен Нюквист был награжден премией за выдающийся вклад в кинематографию. (Позже в Лондоне фильм получил приз Бри-

танской киноакадемии за лучший иностранный фильм. В Стокгольме — премию Шведской киноакадемии «Золотой жук» в номинациях «Лучший фильм» и «Лучший актер» (Эрланд Юсефсон.)

Главный приз — «Золотая пальмовая ветвь» — достался американской картине «Миссия», что вызвало бурное возмущение прессы и зрителей. Андрей в Канны не поехал, приз за него получил Андрюша. На фестивале присутствовали Анна-Лена Вибом, Свен Нюксист, Эрланд Юсефсон, Сьюзан Флитвуд, Валери Мересс. Вернувшись в Стокгольм, Эрланд попросил меня перевести письмо для Андрея: «Андрей, я только что вернулся из Каннов. Ты знаешь, какой фантастический успех имел там твой фильм. Я хочу сказать тебе, что это было большое и значительное событие. Фильм заставил людей заговорить: они рассказывают о себе, о своем страхе, о радостях, отчаянии и надежде. Старые циники — "фестивальные львы", которых я встречал много лет по всему миру и привык к их скучным комментариям, вдруг начали плакать. Журналисты перестали интересоваться только тем, кто на ком женат, и стали задавать дельные вопросы: что ты, я и другие думаем о будущем планеты. За два дня я дал сорок интервью. Наконец-то я услышал серьезные, осмысленные и простые вопросы, такие, какие должны быть заданы, хотя на них и нет ответа. Ты не представляешь, как всем нам тебя не хватало и как все по тебе скучали, но ты все равно присутствовал — в фильме. Каким-то странным образом, как часто случается с большими художниками, твое здоровье и здоровье мира совпали. Разлитое молоко, люди, бегущие в панике на том месте, где был застрелен Пальме, катастрофа на атомной станции и признаки террора — не символы, не дидактические примеры, а контакт с действительностью, с собственными чувствами страха и смятения. Это

образы и формы, выражающие то, чему трудно найти определение, но люди чувствовали, что ты говоришь за них, для нас.

Я никогда не видел фильма с более сильным воздействием, конечно, это касается тех, кто способен к восприятию; и мне жаль тех, кто этого не чувствует. Фильм затрагивает очень сложные проблемы. Тебе было трудно, но все же те дни были днями радости; сознание, что я тоже принимал участие в создании фильма, насыщенного таким проникновением в человеческую сущность, в его чувства, переполняет меня. Лучшего актер желать не может. Ты понимаешь, как я тебе благодарен. Я сейчас совсем заросший. Надеюсь, что скоро у тебя появится возможность пригласить мои лохмы. Твой Эрланд».

Однажды ночью я услышала взволнованный голос Яблонского, у меня упало сердце — что-то с Андреем, но он успокоил меня, сказав, чтобы я немедленно приехала: Андрей в беспамятстве зовет меня по имени. Я ответила, что давно бы приехала, если бы знала, что мой приезд не навредит ему. У Андрея высокая температура, он бредит, зачем же поднимать панику. Вся эта история показалась мне подозрительной. Грубку выхватила Лариса и стала выкрикивать, что теперь, когда ее муж во всем «признался», бессмысленно отпираться. Напрасно я убеждала ее, что Андрей никогда не бросит семью, что он любит сына больше жизни; говорить с такими людьми бесполезно. Лариса требовала, чтобы я приехала во всем разобраться. Наутро Яблонский извинялся и умолял не приезжать, не то Лариса сживет Андрея со свету.

София Сёдерхольм хотела навестить Андрея, но Лариса уверила ее, что в этом нет нужды, что у Андрея все

хорошо. Андрею становилось все хуже, но никто из нас об этом не знал. Как верно заметил Юрий Любимов, она его полностью изолировала...

В последний раз я говорила с Андреем за неделю до его смерти. Рано утром позвонил Яблонский, сообщил номер телефона и сказал, что Андрей сейчас находится в клинике Артманн в пригороде Парижа Нейи-сюр-Сен. Один и просит меня позвонить. На звонок ответила медсестра; сначала она отказывалась подняться к Тарковскому, но потом все-таки сходила в палату и соединила меня с Андреем. Ее имени я не знаю, но всегда буду ей признательна. Это был самый трагичный, нелепый и грустный разговор... и очень личный, когда словами — все не о том, а сердцем, душой — о самом важном... Над всем парило безмерное чувство благодарности Господу, что Он переплел наши жизни, сблизил нас...

Его знакомый, всегда чуть насмешливый голос едва можно было узнать, только манера говорить осталась прежней. Он сказал, что ему очень трудно сосредоточиться, что он теряет связь, что все как во сне... Мне хотелось выразить что-то хорошее, особенное, но слова казались бессмысленными, неуместными. Я рассказала, что поздравила Берит с днем рождения и подарила от него розы, что у него растет сын красавец-богатырь. Андрей слушал молча и к этой теме не возвращался. Он сказал, что ему очень худо. Хотелось как-то отвлечь его, и я спросила, помнит ли он, как на Готланде мы набрали на земляничную поляну и как он обедал ягоды прямо с куста. «Может, ту же самую, что и Бергман... ты спроси у него...» Он говорил очень медленно, наверное, от сильных обезболивающих лекарств. Потом он спросил: «А ты камни хранишь?» «Конечно...» — ответила я. Чувствовалось, что он улыбался прошедшему беззаботному лету. Ему трудно было говорить, он замолкал, глубоко

дышал... я собралась прощаться... Словно опередив мои мысли, он сказал: «Приезжай... а то так и не увидимся... только у Ларисы спроси... теперь она не откажет...» Я спросила, а может, лучше действовать через Яблонского — он организует встречу, когда никого в палате не будет. «Нет, нет, — тихо запротестовал Андрей. — Спроси у Ларисы... упроси ее... она не может отказать...» «Приеду, — обещала я, — непременно приеду... до скорого...» — «Приезжай...»

Лариса смогла. И отказала.

Рождество мы отмечали со Стивеном в отдаленном местечке на западном побережье Шотландии, куда каждое утро на громадные камни приплывали погреться тюлени. В канун Нового, 1987 года позвонил Яблонский: Андрей умер 29 декабря, в ночь с воскресенья на понедельник (родился — в понедельник 4 апреля 1932 года). Рядом с ним никого не было. Я сказала, что приеду на похороны. Теперь Андрею уже ничто не угрожает.

Рано утром я позвонила в Париж. Ответил незнакомый женский голос. Я представилась. На другом конце было тихо. Слышно было, как повторили мое имя. Тут раздались рыдания, трубку взяла Лариса. Передав соблезнования, я спросила, когда похороны, и хотела повесить трубку, но она стала уверять, что нуждается во мне, что друзья Андрея — ее друзья. Я сказала, что приеду со Стивеном, и простилась.

Похороны, отпевание и гражданская панихида состоялись в понедельник, 5 января 1987 года, в храме Святого Александра Невского на улице Дарю. В Париж прилетели с первым самолетом. Морозный, серый, неприветливый день. Сразу поехали в храм, но нам сказали, что сейчас прощается семья, так что нужно подождать. Мы отправились на поиски цветов. Прошли одну

улицу, другую — ни одного цветочного киоска. Вернулись. В голове у меня пульсировала одна мысль: я приехала проститься с Андреем, даже если не впускают в церковь, посижу на ступеньках — подожду. У закрытых дверей я встретила лондонского знакомого, музыковеда Виктора Боровского. (Виктор работал с Тарковским в Ковент-Гардене на опере «Борис Годунов» консультантом по вокалу.) К тому времени семья уже ушла, и церковь закрыли. Попросить впустить меня — не поднимался язык. Я осталась стоять у закрытых дверей. И тогда, словно прочитав мои мысли, Виктор подошел к старушке, копавшейся с ключами, и сказал: «Впустите ее, ей надо, она прилетела из Лондона...» Старушка что-то проворчала, но впустила меня, сказав, что закроет храм на замок...

За мной гулко закрылась дверь. Я оказалась одна с Андреем. Подошла к гробу у алтарных дверей. Крышка гроба была закрыта. На ней икона — рублевская «Троица», слева — кинокамеры. Я обошла три раза гроб, повторяя как мантру: «Андрей... Андрей... Андрей...» Присутствие его было очевидным. «Вот мы и встретились... — прозвучал в голове его знакомый уставший голос. — Что же ты раньше не приехала?» Казалось, его вопрос не удивил меня. Я не стала объяснять — теперь это неважно. Он свободен. С недоумением я косилась на камеры. «Какое кощунство!» — промелькнуло в голове. И снова услышала его усмехающийся голос: «Это она тут режиссирует... только плохо все это...» Я гладила крышку гроба и говорила ему спасибо за то, что он был, есть и будет. Слезы капали, а он, казалось, стоял рядом и корил меня: «Ну, ты-то хоть не реви...»

В глубине послышался скрип двери. Торопливо зашел Виктор и сказал, что какие-то телевизионщики ле-

зут в церковь настраивать камеры. Сначала он подумал, что это шутка, но, заметив камеры, еле сдержался, чтоб не послать их куда подальше. Он вытащил меня на воздух. Мы молча посидели на ступеньках. Он пожимал плечами и глубоко вздыхал.

В церковь стали входить люди, и вскоре народ уже стоял за пределами храма, во дворе. В толпе я увидела Свена Нюквиста, Михала Лещиловского. Из родных сразу узнала сестру Андрея Марину — она еле держалась на ногах. Узнала я и первого сына Андрея — Арсения. Отпевали Андрея на французском и русском. В руках у всех горели свечи в память о его душе. После гражданской панихиды гроб вынесли во двор. Мстислав Ростропович играл «Сарабанду» Баха. Нас пригласили в небольшой автобус, следовавший за катафалком. Ко мне подсел Яблонский и разрыдался. Он признался, что не сдержался и перед похоронами сказал Ларисе, что у Андрея родился сын. Разразился скандал, угрозы, проклятья. После похорон Лариса выпытала у Яблонского телефон Берит и стала регулярно звонить ей с угрозами и нецензурной бранью. К счастью, на Западе можно изменить или засекретить свой номер.

Уже смеркалось, когда похоронная процессия приехала на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа. Могила была вырыта — на месте могилы есаула белой гвардии Владимира Григорьева. Кем был этот человек, лежавший под белым каменным крестом? Почему Андрею было суждено лежать с ним в одной могиле? Поверх имени и даты рождения есаула Григорьева была прибитая маленькая табличка с ошибочным годом смерти Тарковского — 1987-м. Впоследствии Андрея перезахоронили в отдельную могилу. На этом кладбище он будет вечно почивать недалеко от своего любимого Бунина.

Во всем чувствовалась спешка. У могильщиков кончался рабочий день. Из России привезли землю — священник и родные бросали ее в могилу. Мы — мерзлую французскую. Вместе с горстью земли я бросила белую розу. Мне хотелось подойти к Марине, но я не посмела, она была убита горем; слова незнакомого человека могли причинить ей ненужную боль. Мы уходили со Стивеном одни из последних. У открытой могилы остались Марина, Александр Гордон, Арсений и еще несколько человек. (Позже я узнала, что в списке лиц, переданном вдовой в советское посольство для получения виз, не значились имена отца Андрея, его сестры, ее мужа.)

Прибегали с напоминанием, что надо поторапливаться, иначе автобусы уедут. Я передала Андрюше кассеты с записью выступлений его отца. Как хотелось по доброй русской традиции посидеть, помянуть Андрея. Увы...

Ранним утром мы пролетали над Парижем. Светило яркое солнце, я прощалась с Андреем в облаках. Вспомнила, как когда-то на пути в Лондон мы пили с ним шампанское. «Давай выпьем шампанского, а то разобьемся...» — заговорщицки сказал он тогда. В его честь выпили маленькую бутылку шампанского.

Незадолго до смерти Андрей видел фотографии своего новорожденного сына с отпечатком ручки и ступни. В три года Александр вместе с мамой, тетей Мариной, дядей Сашей и кузиной Катей приехал на кладбище: он поливал из лейки цветы на могиле отца.

«Не будь нейтральна! Никогда! Не бойся местимения "я"... — призывал меня Андрей. — Пиши только то, что ты сама чувствовала, что я значил для тебя...»

В каждой строчке моих воспоминаний я ощущала присутствие Андрея. Он как будто все время подгонял меня. Время поставить точку, хотя с Тарковским — это всегда многоточие...

Всю жизнь его мучил вопрос: что такое искусство? От Бога оно или от дьявола? От силы человеческой или от слабости? Над этим вопросом будет биться не один художник, не одно поколение, если мы не уничтожим себя и свою планету. И все же Тарковский приходил к выводу, что искусство — это «признание... нечто вроде объяснения в любви...», то, что отражает «смысл жизни — любовь и жертву».

Эта книга — признание... признание в любви и в вечной благодарности прекрасному и сложному человеку, великому творцу — Андрею Тарковскому...

ОГЛАВЛЕНИЕ

Встречи	13
Начало	57
Апрельский сон	157
Стокгольмские сны	240
Готландские сны	368
Бессонница	466

Литературно-художественное издание

Лейла Александер-Гарретт
АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ:
СОБИРАТЕЛЬ СНОВ

Редактор *Е.Д. Шубина*
Младший редактор *М.А. Горелова*
Технический редактор *Т.П. Тимошина*
Корректоры *Т.П. Поленова, В.К. Матвеева*
Компьютерная верстка *Э.А. Сандановой*

ООО «Издательство Астрель»
129085, г. Москва, проезд Ольминского, д. За

ООО «Издательство АСТ»
141100, Московская обл., г. Щелково, ул. Заречная,
д. 96

Наши электронные адреса: www.ast.ru
E-mail: astpub@aha.ru

Отпечатано в ОАО «Нижполиграф»
603006, Нижний Новгород, ул. Варварская, 32.