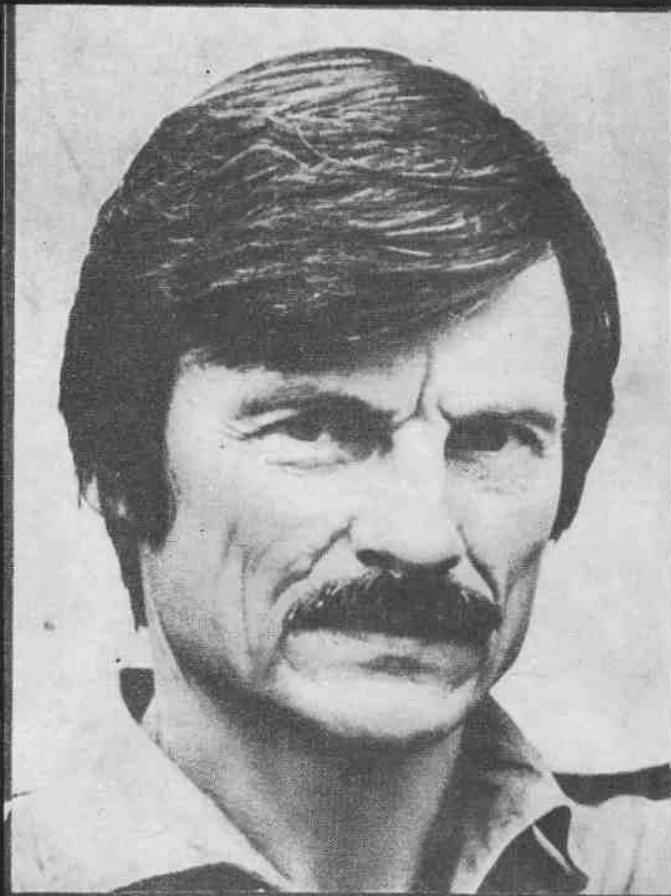


ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ



Андрей
Тарковский

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ СССР ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «СОЮЗИНФОРМКИНО»

Марк Зак

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

Творческий портрет

МОСКВА — 1988

ОГЛАВЛЕНИЕ

Родом из войны

Художник и история

Экранизация памяти

Модели совести

Фильмы, поставленные Андреем Тарковским

Он поставил семь с половиной фильмов. Так сосчитал Вадим Юсов, оператор, много с ним работавший. Половинка — это короткометражка «Каток и скрипка». По общим меркам это немного. Впрочем, В. Шукшин, учившийся с А. Тарковским в одной вгиковской мастерской, в мастерской М. Ромма, поставил ещё меньше — пять фильмов. Но одновременно снимался как актёр, писал рассказы и пьесы. В любом случае объёмы творчества измерить нелегко.

Вот эти фильмы...

«Каток и скрипка», «Иваново детство», «Андрей Рублёв», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение». То, что объединяет их, связано с личностью режиссёра, с его судьбой. Судьба эта была трудной, подчас горькой и трагичной. Он закончил свои дни вдали от родных мест.

«Что же касается моих патриотических чувств, то смотри «Ностальгию» (если тебе её покажут), для того, чтобы согласиться со мной в моих чувствах к своей стране»¹, — писал он из Рима отцу в сентябре 1983 года.

Никаких других свидетельств, кроме экрана, считал он, не нужно. Жизненная позиция, гражданские чувства, личные отношения — всё в фильмах.

Будущие историки кино, возможно, с большей полнотой и знанием подвергнут анализу последний период его творчества после выезда в марте 1982 года в Италию, воздадут должное бюрократической машине и административной критике, которые совокупными усилиями громоздили препятствия на пути его искусства. Но перечень обид всё равно не исчерпает тему жизни большого художника. Не объяснит, почему ему, внуку народовольца-восьмидесятника Александра Карловича, который провёл десять лет в якутской ссылке, и сыну замечательного поэта Арсения Тарковского, почему именно ему выпала такая судьба.

Обратимся к самым достоверным и точным документам, раз он так считал, к поставленным им фильмам.

Споры и дискуссии, которые неизменно завязывались вокруг них, в конечном итоге упирались в главный вопрос: понятны ли эти фильмы всем зрителям или предназначены для части публики, наиболее подготовленной? Когда задают подобные вопросы, то социологи, мыслящие обобщёнными категориями, сводят их к конфликту между «массовым» и «элитарным» искусством. Будем откровенны, этот конфликт нередко отмечали в работах Тарковского и, указывая на него, предъявляли обвинения в адрес режиссёра. Те, кто хотел доказать ограниченность его аудитории, оперировали прокатными данными: и впрямь эти цифры не выглядели внушительными, особенно рядом с другими, что приводились в сводках по фильмам, которые выходили одновременно с его картинами. Те, кто возражал, тоже обращались к прокатным данным, но брали их за гораздо более длительные сроки, доказывая, что фильмы Тарковского постепенно набирают свою аудиторию, годами демонстрируясь на экранах.

Спор этот ещё далеко не окончен, потому что воздействие фильмов А. Тарковского на зрителей и на общие культурные процессы — продолжается.

Прежде чем перейти к этим фильмам, необходимо условиться с читателем. Определить, хотя бы поначалу, свою позицию. Она, эта позиция, сводится к мысли, что в творчестве Тарковского ясно различимы, среди прочих, два основных признака, вытекающих один из другого: он не только ставил фильмы, но и стремился внести свою лепту в развитие кино как искусства, в становление языка кинематографа; и второе — этот поиск нужен был ему, чтобы раскрывать происходящее на экране в виде фрагмента большого исторического процесса, объединяющего прошлое и настоящее, его собственную судьбу и жизнь окружающих людей.

¹ Огонёк. 1987. № 21. С. 27.

Он воспринимал киноискусство в свете вековых культурных традиций как звено в общем духовном процессе. На бумаге эти признаки выглядят хотя и связанными, но всё-таки существующими отдельно. Тогда как в кадрах поставленных им фильмов собственно кинематографический поиск и своеобразный «историзм» режиссёрского мышления слиты воедино.

Итак, условимся... Речь пойдёт о художнике, который брал на себя нелёгкое бремя думать в равной мере о своих фильмах и своём искусстве, о художнике, чьи замыслы по праву претендуют на исторический масштаб, независимо от того, какой материал лежит в их основе.

И то и другое проистекает из простейшего, казалось бы, чисто зрительского ощущения, знакомого всем нам.

«Я очень люблю кино»¹.

Бесхитростная фраза! Помимо неё действительно трудно будет понять и объяснить искусство народного артиста РСФСР Андрея Тарковского.

¹ Сб. Вопросы киноискусства. Вып. 10. М., 1967. С. 102.

РОДОМ ИЗ ВОЙНЫ

Первый полнометражный фильм он поставил о войне, хотя сам не воевал.

Ясно, почему Григорий Чухрай снял «Балладу о солдате». Гвардии капитан, он сделал картину о самом важном, что выпало на долю его поколения. По-своему, на основе фронтового опыта и целостной народной судьбы, рассказал он с экрана о героике и трагизме тех дней, бывших его военной юностью.

Для Ларисы Шепитько картина «Восхождение» явилась итогом её короткого пути, а ведь о партизанах она знала по книгам и фильмам. Тарковский начал с «Иванова детства». Есть сходство, хотя фильмы эти расположены в разных концах творческого пути; сходство не только в том, что Шепитько и Тарковский принадлежат к одной режиссёрской формации, заявившей о себе в 60-х годах: кто раньше, как он, кто позже, как она. То, чего быть не могло по возрасту — непосредственных наблюдений, — восполнялось благодаря коллективной людской памяти. Через рассказы близких. На основе документальной и художественной прозы. С помощью съёмок фронтовых операторов и лирической поэзии.

Самые главные источники назвать легко. Это повести «Сотников» В. Быкова и рассказ «Иван» В. Богомолова, заложенные в основу их фильмов. Вместе с тем кинематографический процесс, который вынес на экраны «Иваново детство» и «Восхождение», оказался эшелонированным, развёрнутым в глубину. Исторический отрезок будто расширился, вобрав в себя и людскую память и опыт искусства, включая давние традиции, вплоть до мифологических мотивов, что явственно просматриваются в «Восхождении»: картина начинается с кадров партизанского лихолетья, похожих на хронику, а завершается кадрами, где Сотников, как колокол, качнулся в петле...

У «Иванова детства» своя родословная. Она слагается из разных звеньев. В том числе биографических.

Будущий режиссёр родился в семье поэта. В фильме «Зеркало» мы слышим голос отца, который за кадром читает свои стихи, и поэзия на глазах вступает в непрямой, ассоциативный союз с тем, что изображено в кадрах.

Сын стихотворца, он занимался живописью, музыкой, восточными языками. Пытал счастья в геологоразведочных партиях. Интересы были разбросанными, пока их не отфокусировал кинематограф, для которого столь необходимы оказались и слово, и краски, и звуки.

Школой не только мастерства, но и школой жизни стала для многих режиссёрская мастерская М. Ромма. Вот мнение Тарковского: «Трудно выучить кого-то «на режиссёра». Трудно выучить «на художника». Но Михаил Ильич учил. И старался научить не только профессии: он стремился воспитать в учениках высокие нравственные качества»¹. Прошли годы. Уроки, полученные в мастерской, не забылись.

Дипломная киноновелла Тарковского «Каток и скрипка» была замечена, получила прессу.

Город отражался в зеркале витрин и в глазах мальчика. Контуры массивной дорожной машины накладывались в кадрах на хрупкий инструмент. Контраст объёмов, контраст красок. Захватывающая игра в возможности кино. В титрах значилось: «оператор В. Юсов». Это уже серьёзная заявка на будущее, приобретение единомышленника, с которым будут сделаны «Иваново детство», «Андрей Рублёв», «Солярис».

Судьба отца и своя тоже отложились в первом полнометражном фильме Тарковского «Иваново детство».

¹ Советский экран. 1971. № 2. С. 5.

«Во время войны мне было почти столько же лет, сколько и герою фильма. Я хорошо помню и бомбёжки, и эвакуацию, и возвращение с фронта отца, потерявшего здоровье...»¹ Прямая стыковка личного опыта и материала искусства. А рядом — имя Ф. М. Достоевского, чей метод строения характеров режиссёр попытался приложить к Ивану.

«Меня больше интересуют характеры внешне статичные, а внутренне напряжённые энергией овладевшей ими страсти... В силу такого рода пристрастий я и люблю Ф. М. Достоевского.

Иван из прочитанного мною рассказа принадлежал к их числу»².

Перебирая звенья родословной фильма, наталкиваешься на военный опыт, на традиции классической литературы и автобиографические мотивы.

В. Богомолов выстроил свой рассказ «Иван» в виде воспоминаний лейтенанта Гальцева о подростке, с которым однажды повстречался на фронте. Появившись осенней ночью в блиндаже лейтенанта, мальчик через несколько суток вновь ушёл к немцам в тыл на разведку.

Гальцев — только свидетель, много повидавший и ко многому привыкший. Без восклицаний и дрожи в голосе, в суховатой манере, будто докладывая, он рассказал о встрече с Иваном. И оттого, что повествование было так объективно, что фоном ему служил жестокий быт войны, одухотворённый недетской ненавистью мальчишка встал со страниц как живой. Рассказ получил широкую известность, издавался за рубежом.

При переводе его в фильм Тарковский решился на слом конструкции литературного произведения. «Иван» превратился в «Иваново детство».

... Летний воздух в летящих паутинках. Мальчик, прикрываясь рукой от солнца, слушает кукушку, следит за бабочкой, бежит к матери — она стоит на тропинке с ведром, — опускает лицо в воду.

След ракеты выхватывает из темноты затянутое ряской болото. Торчат кривые стволы деревьев, он же, только неузнаваемый, с острым, худым лицом бредёт по пояс в ошутимо холодной жиже.

Два ряда кадров будто опровергают друг друга. Они не похожи, как мир и война. Где реальности и где вымысел?

Заспанный Гальцев рассматривает стоящего у порога, недоверчиво выслушивает его требование позвонить «пятьдесят первому». Когда в трубке раздаётся голос начальника разведки дивизии, который оканчивает свои наставления любимым словечком: «Вник?» — лейтенант кладёт перед Иваном лист бумаги, приказывает принести в блиндаж чан и горячую воду. Низкое пламя коптилки выбирает детали, фрагменты изображения, подробности фронтового быта. Это — реальность. Сейчас война, осень и ночь.

А как же — мир, лето и полдень?

Мальчишка заклеивает донесение, моется, измученный засыпает; и «вторая» реальность — реальность его снов — овладевает экраном: в глубоком колодце он видит звезду, всплеск воды мешается с немецкой речью, ударил выстрел, на упавшую мать медленным кружевом опускаются брызги...

Два плана действия составляют композицию фильма. Один из них — фронт. Второй — сколок с сознания, запечатлевшего картины детства, куда вторгаются выстрелы и чужой говор. Контраст между ними так велик, что зритель не всегда бывает готов к переходу: жмурится, когда в глаза ударяет ослепительный свет лета, потом опять привыкает к тусклым краскам осени и коптящему пламени.

¹ Московская кинонеделя. 1961. 26 ноября

² Когда фильм окончен. М., 1964. С. 141.

Тарковский и оператор Юсов работали смело, поверив в свой замысел. Они захотели вернуть Ивану детство, отнятое войной, исправить трагическую несправедливость в судьбе мальчика. И если короткой жизнью разведчика он заслужил это детство, то разве могли режиссёр и оператор поскупились на свет?

Из его снов, где деревья белым контуром впечатаны в мрак (негатив, мелькнувший в плёнке), где лошади мягкими губами трогают рассыпавшиеся на песке яблоки, свет проникает в кадры войны, застывает прифронтной берёзовой рощей, падает хлопьями первого снега, отбеливая изображение.

Начавшийся с крика кукушки фильм завершается громом артналёта. Угол зрения стремительно расширяется. Победа приходит вместе с огненным вихрем залпов «катюш» и песней «Катюша».

Фото Ивана из папки казённых монтируется с кадрами опустевших камер. Но чернота вновь скрадывается светом, — дня, песка, реки, что продолжает посылать в фильм сознание героя, которого уже нет в живых. Мальчик и девочка, бегущие в солнечных брызгах воды, оканчивают эту картину, куда вместились и война, и память о ней.

После выхода «Иванова детства» заговорили о «поэтическом кинематографе» Тарковского. Он сам дал тому повод: «Мы соединили в фильме эпизод с эпизодом, исходя из поэтических ассоциаций»¹. Среди многих откликов выделился голос Константина Симонова: «Богомоллов увидел в своём рассказе войну точным и пристальным взглядом прозаика. Тарковский прочёл его рассказ глазами поэта. И вобрал в себя всё, что он прочёл, написал на экране языком кино стихи — трагическую поэму об изуродованном войной «Ивановом детстве»².

Это не значило, что монтажные фразы, составленные из кадров, напрямую рифмовались на экране. Тогда говорили бы о чисто формальном эксперименте. Поэтическое начало извлекалось из глубины фильма, прежде всего — из замысла. Взять судьбу ребёнка, затерявшегося в миллионных жертвах фашизма, и ею поверить всю войну. От дней безоблачного детства до хроникальных съёмок поверженного рейхстага. В столкновении, в контрасте этих эпизодов, наложенных друг на друга, и заключено то, что Симонов назвал «трагической поэмой».

Замысел реализовался в композиции, включившей в себя на равных образы, рождённые сознанием ребенка, и подлинные картины войны. Композицией управляла не одна авторская воля, но и характеры, воссозданные в фильме. Их надо выделить особо.

Бывает так, что один-два ярких кадра, вроде кружения берёз в «Летят журавли», становятся эмблемой картины, её поэтическим заголовком.

Берёзовая роща есть и в фильме Тарковского, но она другая, исполненная неживой красоты — «выморочная». Это слово появилось в записках режиссёра и оттуда переключалось в статьи критиков, заметивших, что из тех же белых стволов, тронутых чернью, сложены накаты землянок. Охотно вспоминают, как лошади едят яблоки на прибрежном песке. И всё же поэтический ключ к разгадке фильма содержится не только в этих кадрах и фрагментах, наделённых особой пластической красотой.

Всмотритесь в лица людей. В лицо Коли Бурляева, сыгравшего, вернее, прожившего на экране судьбу Ивана. Юный разведчик, он несколько не был похож на уже бывших в кино своих сверстников, кто мальчишески лихо действовал в тылу врага и в приключенческом сюжете. Можно только подивиться: откуда взялась в глазах московского школьника эта мрачноватая глубина, в которой тонут шипящий след ракеты и огонь коптилки? Интонации голоса, легко срывающегося в крик. Общая «нервность», как он сам говорит о себе. Иван

¹ Искусство кино, 1962. № 11. С. 83.

² Известия. 1962. 25 мая

не старше своего возраста. Выпросив у взрослых кинжал, играет в войну. Странная эта игра: перед ним возникают образы матери, лежащей девочки, надпись: «...через час нас поведут убивать»; он подкрадывается к висящей немецкой шинели, замахивается, дрожит и плачет. Игра похожа на «плач Ивана» по убиенным...

Тарковский не показал, что видел Иван за линией фронта. Лишь однажды он говорит: «Ты в лагерях смерти был? В Тростянце?» Увиденное отразилось на лице подростка и вместилось в характер, пересоздав его. Здесь находится поэтический ключ фильма. Это оказалось более близким поэтическому образу, чем кадры, наделённые символикой и аллегорией, вроде могильного креста в столбе света, храма под артобстрелом или мёртвого дерева на белом песке. Симонов заметил: «...символика обрастает назойливыми красотостями»¹. Молодой режиссёр отдал им дань. После выхода фильма он трезво оценит его сильные и слабые стороны, оценит не вообще, а в контексте размышлений о языке кино, о прозе и поэзии в экранном искусстве. Мы ещё к ним подойдём. Что касается Ивана, Тарковский написал о нём так: «Характер, созданный войной и поглощённый ею»².

Теперь скажем о капитане Холине. О нём вспоминают гораздо реже, как и о других персонажах фильма. Образ Ивана словно «поглотил» их. А ведь и Холин — тоже проекция войны на характер человека. Он полностью разделит судьбу главного героя. Когда в финале неожиданно прозвучит его голос, наложенный на кадры разрушенного Берлина, ему ответят: «Погоди, ты ведь убит».

Опытный и умелый дивизионный разведчик, Холин лишён армейской косточки, озорует, насмешничает, дружит с Иваном, и не поймёшь, кто из них старше. В этой актёрской работе талантливого В. Зубкова, едва ли не лучшей в его жизни, угадан по-своему исторический характер, взятый на сломе времени; жестокий фронтовой опыт тщательно упрятан, а на поверхности остались вроде знакомые, вполне штатские, мирные черты не очень дисциплинированного человека. Кадры прогулки Холина в роще с красивой медсестрой Машей и поцелуй, снятый из траншеи, когда девушка зависла на его руках над ямой, — эти кадры запомнились благодаря непривычному ракурсу и лирической ноте, неожиданной в трагической партитуре фильма, тут же оборванной им самим: «Теперь уходи, уходи. Скорей уходи, Маша». Сложен рисунок этой роли, такой, какой она сделана актёром и предусмотрена режиссёром.

Человеческая среда в фильмах Тарковского слагается не совсем привычно. Вот центральные образы, персонажи второго плана, массовка. Люди у него находятся в состоянии «диалога». Не просто разговорного, когда обмениваются репликами, но такого, когда вместе со словом взаимодействуют характеры, облик персонажей, манера поведения, наконец, биографии. Здесь опять виден след традиций, частью зрелищных, живописных, даже картинных, если иметь в виду многофигурные живописные полотна. В «Андрее Рублёве» это скажется ещё более явно, хотя ни «васнецовского», ни «суриковского» там нет; режиссёр заранее, всеми силами старался избежать музейных повторений и подражаний. Речь идёт о другом. Об актёрском психологизме и зрелищной пластике. Воссоединить их в едином образе — задача непростая, решаемая Тарковским с большими затратами творческой энергии. Таков Иван, чей образ поделён на «сны» и «явь», разный там и тут, и всё-таки единый как характер, спроектированный войной. Или Маша: её образ складывался во многом изобразительно, в рассказе она белокура и голубоглаза, а в фильме дан «негатив богомоловской медсестры: брюнетка, карие глаза, мальчишеский торс»³, по словам режиссёра. Увиденная в облике

¹ Известия. 1962. 25

² Искусство кино. 1962. № 11. С. 82.

³ Когда фильм окончен. Искусство. 1964. С. 168.

начинающей актрисы В. Малявиной, незрелой и угловатой, она внесла в кадры тему, необходимую для своего диалога с Холиным: «незащищённость».

Историзм фильма, помимо всего сказанного, выводился на поверхность в кадрах, где Иван перелистывал трофейный альбом и во весь экран впечатывались старинные немецкие гравюры со всадниками в латах. «Смотри, тоже народ топчут», — реплика поясняет, зачем понадобились эти графические листы. И в других своих фильмах Тарковский постоянно будет обращаться к фрескам, живописным полотнам, офортам, снимая их рядом с актёрами, монтируя вместе нарисованные лица и пейзажи с живыми лицами и настоящей натурой. Правда, он больше не воспользуется репликами, которые подсказывают смысл такого монтажа, надеясь на самого зрителя, подведя его к мыслям, заложенным в рублёвской «Троице» или в полотнах голландского мастера Питера Брейгеля Старшего.

Значит ли это, что кино попыталось заговорить на языке изобразительных искусств? Нет, такой монтаж потребовался для того, чтобы внедрить кинематограф в историческую культурную толщу, сделать видимыми связи, объединяющие новейший замысел и вековые образные традиции.

Фигуры войны, эти скачущие всадники в латах, застывшие на листах, через ряд кадров и сцен, ходом режиссёрской мысли стыковались со звуком: в блиндаже крутилась пластинка и пел Шаляпин. Аллегорический смысл этого контрапункта, то есть столкновения и одновременно соподчинения двух тем, как бы прозвучавших в графике и в человеческом голосе, прозрачно ясен и доходчив. Русская культура вступала в поединок с чуждой, зловещей культурой нашествия. Тарковский попытался усложнить аллерию. С пластинки доносится: «Не велят Маше за реченьку ходить...» Медсестру зовут Маша, а за речку готовится идти Иван — в очередной поиск. Кажется, что поэзия русской песни, само её название вторят кадрам, прямолинейно иллюстрируя их. Как и колокол, что подвешен в землянке над патефоном. В «Андрее Рублёве» лучшая новелла будет названа «Колокол». Прежде чем поплывёт с экрана могучий басовый звук, мы увидим чудо его сотворения. Колокол в землянке вывешен в виде прямодушной исторической аллери.

Работа над «Ивановым детством», со всеми своими очевидными достижениями продвинула режиссёра по избранному пути. Это был путь исторически значимого кинематографа, который обязан был опираться на собственные выразительные средства, вступая в сложные отношения с литературой и другими искусствами, но не одалживаясь у них. Как мы видели, Тарковскому не удалось до конца настоять на своей позиции. Но позже, думая о фильме уже не в ходе съёмки, а за бумагой, он приходит к важным для себя выводам.

В 1962 году, рядом с первым фильмом Тарковского, появилась картина «Девять дней одного года», поставленная его учителем. «Я очень завидую М. И. Ромму, — писал молодой режиссёр, — у которого хватило воли и средств заменить в «Девяти днях...» кадр, где Гусев и его жена созерцают захоронение радиоактивной плиты простым проходом Баталова на фоне мосфильмовской стены; тут произошла замена литературно-сценарной символики элементом образной киногении...»¹ Он приводит не часто встречающийся термин — «киногения», имея в виду художественный язык, который целиком обязан своим происхождением самому кадру, без словесных и иных подпорок. В результате «литературное рассказывание» уступило место «кинособытию», — продолжает Тарковский.

Напомним этот кадр. Больной, облучённый Гусев идёт в лабораторию мимо расчерченной сеткой кирпичей светлой стены; идёт примерно в масштабе 1/5 к высоте экрана. Стена-фон. Сплошной и недвижимый, он отражает в зрительный зал скорбь и мужество человека, маленького и неколебимого, упрямо идущего навстречу опасности, если там — цель. Тарковский не зря позавидовал: кадр стал знаменитым. Сам же он не сумел

¹ Искусство кино. 1962. № 11. С. 83.

избежать «литературно-сценарной символики», хотя бы в фигуре сумасшедшего старика, что бродит меж остовов остывших печей с петухом на верёвке, припевая: «И кто его знает, чего он моргает...» Образ сочинён.

Но вот сны Ивана, казалось, тоже сочинённые, на самом деле подлинные, виденные наяву. «Первый сон, например, весь от начала и до конца, вплоть до реплики «Мама, там кукушка!», является одним из первых воспоминаний моего детства... Видены когда-то и мокрая трава, и грузовик, полный яблок, и мокрые от дождя лошади, дымящиеся на солнце. Всё это пришло в кадр непосредственно от жизни, а не как опосредованный смежным изобразительным искусством материал»¹.

Очень существенное признание. Благодаря ему раскрывается «логика сна», по словам режиссёра, логика сознания человека, откуда берутся картины его духовной жизни, его воспоминания, мысли и образы, и переносятся на экран. Такой процесс, который можно назвать — «экранизацией памяти», станет неременной частью его фильмов, особенно «Зеркала».

Иное дело, если спросить себя: всегда ли эта логика... достаточно логична, чтобы быть понятной? Необходимость угадывать, сопоставлять, думать во время сеанса и после, всё то, что породило дискуссии вокруг «Иванова детства» и других фильмов этого направления, получило ещё (скажем так) наименование «интеллектуального кинематографа», что совсем не противоречило другому термину — «поэтическое кино».

Но странная вещь, сколько ни спрашивали критики и зрители у М. Ромма, постановщика «Девяти дней...» — фильма об учёных, необычно разговорного, где по-новому открывались возможности отражения жизни человеческого разума, он неизменно отвечал, что эмоция не менее важна в искусстве, чем мысль, и сопереживание столь же необходимо, как и «сомыслие» (этим непривычным термином М. Ромм пользовался иногда).

Ученик, отвечая на те же вопросы, идёт вслед учителю: «Мне кажутся не имеющими особенной перспективы такие понятия, как интеллектуальное кино, интеллектуальный монтаж... Кино останется эмоциональной областью, и снимать нужно то, что пережил, перечувствовал, выносил, а не то, что сконструировал»².

Запомним эту декларацию. Дальше она может быть сравнима с творческой практикой, с тем, что не только сказано, но и снято.

А тогда, в начале 60-х, на гребне успеха «Иванова детства», приняв из рук международного жюри в Венеции Главный приз фестиваля «Золотого льва Св. Марка», молодой режиссёр уверенно декларирует свои художественные воззрения, даже несколько приободряя самого М. Ромма: «Так держать!»

И вот сделанный им вывод, который призван был объединить обе проблемы — о поэтическом киноязыке, и о содружестве мысли эмоции на экране: «У поэзии нужно учиться передавать немногими средствами, немногими словами большое количество эмоциональной информации»³.

Когда он это писал, может быть, вспомнил строчки из «Ивановой ивы», из стихотворения отца:

«В своей плащ-палатке,
Убитый в бою,
Иван возвратится под иву свою»⁴.

¹ Когда фильм окончен. Искусство. 1964. С. 161 – 164.

² Искусство кино. 1962. № 11. С. 83.

³ Там же.

⁴ Тарковский А. Земле — земное // Советский писатель. 1966. С. 154.

ХУДОЖНИК И ИСТОРИЯ

История кино сохранила для нас немало имён мастеров, кто сначала занимался изобразительными искусствами, был графиком, живописцем, художником театра или скульптором, а потом пришёл к режиссуре. Вот далеко не полный перечень: С. Эйзенштейн, А. Довженко, Т. Козинцев, М. Ромм, С. Урусевский. Какие имена, какие фильмы за ними стоят! Нет ничего удивительного, ведь само изображение — одно из главных выразительных свойств киноискусства.

В квадрат экрана вписываются картины, эстампы, офорты. И не просто вписываются, благодаря движению зрачка камеры полотно раскрывает тайны своего создания, режиссёр и оператор, как опытные экскурсоводы, вводят нас в мир художника, выделяя фрагменты, подчёркивая детали, показывая, как ложатся краски, и вновь объединяя части полотна в законченное целое. В этом движении сказывается монтажная природа кинематографа, то есть возможность разъять любое событие на отдельные кадры и из них составить новую композицию, подчинённую ходу мысли.

Наверное, тысячами, если не больше, исчисляются научно-популярные фильмы, посвящённые архитектуре и музейным собраниям, мастерам иллюстраций и искусству плаката, живописи всех времён и народов. Динамичный объектив аппарата вкупе с монтажным мышлением воспроизвели на экране работы русских зодчих и художников, начиная с белокаменных соборов и древних икон.

Зато игровых фильмов о мастерах изобразительных искусств — единицы. В годы, когда кино особенно увлекалось биографиями, таких фильмов почти не ставили. Выходили «Мусоргский» и «Композитор Глинка». Неужели музыка казалась ближе душе кинематографиста?

Чтобы перевести на плёнку музыкальные образы, надо разбудить творческую фантазию, попытаться представить себе, как развёртывается композиторский замысел от видимых картин жизни к пленяющей нас невидимой гармонии звуков. Предметный мир кино и изобразительных искусств, по сути, един. Парадоксально, но это тождество мешает, препятствует переводу с одного художественного языка на другой. Если, конечно, иметь в виду цели художественные, а не научно-популярные.

«Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом удостаиваться поверхностных похвал, вроде: ах, как почувствована эпоха! ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит убивать кинематограф...»¹ (Тарковский).

Написано во время съёмок «Андрея Рублёва», фильма о великом живописце Древней Руси.

Работа над фильмом заняла немало лет. Только сценарий писался два года и двумя авторами — А. Тарковским и А. Михалковым-Кончаловским. Опубликованный в журнале «Искусство кино», он вызывал живейший интерес историков, искусствоведов, критиков и просто читателей. Сценарий выглядел необычно большим, всеохватным, в него вместились Куликовская битва и татаро-монгольское нашествие, языческие празднества и монастырский быт, пляски скоморохов и междоусобица князей, богословские споры и труд, что всему основа, — на пашне, на гумне, труд камнерезов и литейщиков.

Может сложиться впечатление, что всё это походило на разделы из учебника истории. Ничуть не бывало, драматургия «Рублёва» меньше всего напоминала собрание хрестоматийных сведений, материал прошлого входил в сценарий, авторски преобразённый.

¹ Вопросы киноискусства. Наука, № 10. 1967. С. 99.

Судьба главного героя, чьё имя вынесено в заголовок, также казалась необычной: ни разу на протяжении всех страниц он не брал в руки кисти, не растирал краски, а потом и вовсе давал обет молчания, безъязыковой фигурой уходил на задний план, теснимый размашисто написанными сценами народной жизни.

Такая архитектура биографического фильма могла смутить хоть кого...

Но первый же отзыв, принадлежащий перу доктора исторических наук В. Г. Пашуто, напечатанный в журнале сразу после сценария, открывался торжественной фразой: «Наконец-то вынесен из тесных музеев, монастырей и храмов, очищен от вековой копоти свечей и лампад и передан народу великий Андрей Рублёв»¹.

Сценарий не вместился в двухсерийную картину. Часть его осталась на бумаге. Главное, а именно — замысел, перенести на экран удалось. С самого начала Тарковский не задавался целью обязательно сличить всю летописную хронику XV века с композициями рублёвских икон и фресок. Биография художника, о которой мало что известно, даже нет точных дат рождения и смерти, была выведена за пределы одиночной судьбы. Она, эта биография, сфокусировала в себе основную тему отечественной истории, когда закладывалась русская государственность и идея единства главенствовала в духовном строе жизни.

Пишет известный знаток древнерусского искусства М. Алпатов: «Выстраданное всеми суровыми жизненными испытаниями стремление к дружному согласию и единению в «Троице» Рублёва предстало взору современников в религиозной оболочке. Но именно этот человеческий смысл «Троицы» Рублёва способен покорить и современного зрителя»².

Сравните с тем, как формулирует для себя замысел Тарковский: «Этот фильм должен будет рассказать о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила гениальную рублёвскую «Троицу»³.

Пусть не обманывает нас близость этих высказываний. Сначала мы прочли умозаключение искусствоведа, вывод из проделанной им работы по изучению творчества древнего мастера. Во втором случае речь идёт о плане работы, которую ещё предстоит свершить. Работы огромной по объёму и сложнейшей по своему характеру, раз выбрана такая цель: воссоздать и то и другое как основу, питательную среду искусства Рублёва.

Рассказывая о фильме, надо бы следовать за авторами. Они поделили обширное, двухсерийное экранное полотно на семь частей, на семь фрагментов или новелл, каждой дав название и дату.

«Скоморох. 1400 г.» — «Феофан Грек. 1405 г.» — «Страсти по Андрею. 1406 г.» — «Праздник. 1408 г.» — «Страшный суд. 1408 г.» — «Набег. 1408 г.» — «Колокол. 1423 г.».

Внутри любого из фрагментов вписан свой круг событий, вместе они составляют путь познания, постижения жизни и самого себя, которым проходит художник.

Но можно поступить иначе: идти не вослед событиям, тем более что сюжета в его обычном понимании в фильме нет, а попытаться проследить, как одна за другой решались постановочные задачи. Увидеть, как слой за слоем ложились режиссёрские краски, если воспользоваться аналогией с живописью.

Вот первая цель: «восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал «памятниковой» и музейной экзотики...»⁴ (Тарковский).

В сценарии был написан эпизод — им открывалась вторая часть, где мужик, смастерив крылья, прыгал с колокольни и летел над землёй: «видел реки и поля, белокаменную

¹ Искусство кино. 1964. № 5. С. 159.

² Алпатов М. Андрей Рублёв. М., 1959. С. 24.

³ Когда фильм окончен. Искусство. 1964. С. 170.

⁴ Вопросы киноискусства. Наука, № 10. 1967. С. 99.

церковку на вершине холма, вспыхивающую рябь на солнечной воде, мужиков на сенокосе, бредущих в пёстрой траве по самый пояс баб, убирающих хлеб». Увидев впервые мир с высоты, он стремительно приближался к земле. Упав, оставался недвижим. В фильме эпизод вынесен в самое начало, на место пролога, туда, где была Куликовская битва. Её не сняли, то ли по производственным условиям или ещё каким, но это породило ряд упреков, частью обоснованных. В сценарии Куликовская битва выглядела как заповедь всему действию. В фильме пролог стал другим. Последовала ещё одна замена: крылья за спиной человека сменил шар, нелепый, сшитый из дерюги и шкур, наполненный дымом. Со слов Тарковского, он попытался: «разрушить пластический символ..., разрушить “икарийский” комплекс эпизода»¹. Легенда о гордом Икаре, что приблизился слишком близко к солнцу и упал в море, потому что жаркие лучи растопили воск на его крыльях, — эта легенда была воспринята как опасность, которую надо избежать. Миф столкнулся с реальностью, хотя то была реальность вековой давности, сама похожая на легенду. Роль «летающего мужика» исполнил Н. Глазков, автор поэмы «Юность Рублёва». Эпизод был снят у храма Покрова на Нерли.

В «Ивановом детстве» режиссёр не чурался пластических символов. Теперь точка зрения изменилась. Мысль о творческом начале, заложенном в людях, о дерзновенной мечте взлететь в небо — ведь пафос свойствен ей изначально, как избежать его, да и надо ли?

С эпизода совлечён, снят внешний пафос, а истинный сохранён — в пропорциях знаменитого русского храма, подчёркнутых вертикальными движениями камеры Юсова, в фигурах мужиков, с высоты, что бегут, ругаясь к колокольне, рвут верёвки, на которых держится шар, пытаюсь воспротивиться бесовской затее.

Неспроста эпизод вынесен в Пролог. Дерзновенность и дикость, архитектурная вертикаль, увлекающая за собой взгляд, и антисимвол в виде лохматого шара. Контрасты времени, контрасты красок.

У «летающего мужика» в нашем кино был предтеча — фильм «Крылья холопа», поставленный Ю. Таричем в 1927 году. В судьбе его героя, холопа Никишки, смастерившего крылья и казнённого за содружество с нечистой силой, с неожиданной стороны раскрывалась эпоха XV века обращая зрителя к истории чёрного люда. Запомнился царь Иван в исполнении мхатовского актёра Л. Леонидова. «Нужно подходить к истории с точки зрения экономики, а не с точки зрения приключения цариц», — писал тогда один из авторов сценария В. Шкловский. Но рядом с крыльями, заморской экономики диковиной — часами, льнотрепальным колесом на экране появлялись столь же древние приметы костюмной постановки — дворцовая интрига, тень Грозного, нависшая над ложем преступной царицы, и надпись будто выхваченная из глубин дореволюционного кино: «Какие тайны хранила эта ночь, и для кого она была последней». Борьба новых социальных и художественных веяний с испытанным антуражем кинобоевиков ещё только начиналась.

Тарковский подошел к истории с точки зрения художника. Его собственная постановочная цель — увидеть Древнюю Русь глазами современника, совместились со взглядом Рублёва, что созерцает мир. В этом эффекте «двойного зрения» следует искать начала стиля фильма.

Ошалевший от бражки мужик гоняется со слегой за другим и падает, скользя в липкой грязи. Частит в пляске и прибаутке маленький скоморох, входят стражники, берут его под руки, бьют лбом о дерево и забрасывают тело на лошадь.

Кадры покрыты сеткой дождя, но она не похожа на патину времени, на сеть трещин, что покрывают старые полотна. Мир жив, близок. Струи смывают пот с лысины скомороха. Когда его берут под руки, то Р. Быков, исполнитель роли, жмётся, как делают это люди, боясь

¹ Там же. С. 101.

щекотки. Потом дождь пройдёт, и откроется чистая даль за озером с цепочкой конников. Их живописные силуэты завершат композицию.

Исторический быт, реальный и жестокий, придвинут вплотную, а затем, отразившись в широко расставленных глазах человека в рясе, утратит резкость очертаний, и кадр приобретёт плавные пейзажные линии.

По выходе фильма раздались упрёки тех, кто нашёл позицию заглавного героя излишне созерцательной. Рублёв, действительно, как и в этой сцене со скоморохом, иногда просто присутствует на экране. Однако не остаётся ни бездейственным, ни безучастным. Его присутствие, взгляд накладывают отпечаток на любой фрагмент картины.

Камера следит за переплётом древесных корней, муравьи снуют по белым старческим ногам, в ручье скользнул ужик. К чему в историческом полотне эти подробности, занимающие время и место? От укусов пчёл смешно вспухла физиономия инока. Между тем кадры не безмолвны, внутри них идёт спор Феофана Грека и Рублёва о человеческом предназначении. Звучат фразы, давно отделившиеся от канонических текстов, вошедшие не только в церковный, но и в бытовой обиход. Внезапно летняя натура сменяется зимней, на экране возникает скорбная процессия с крестом, плывущим впереди, и крупно: Христос ест снег. Это похоже на съёмку театрализованной мистерии.

Сначала было наблюдение, природа увидена так, словно на неё навели увеличительное стекло. И тут же, ответом на слова Феофана о тщете земной юдоли и напрасной жертве человека-бога, врывается в фильм зимняя Голгофа, воскрешённая рублёвским «неистовым воображением», как сказано в сценарии. Взгляд переведён в духовный взор. Такова смена внутри одной сцены двух художественных точек зрения.

Натура, природа и «неистовое воображение», ставшее видимым в кадрах крестного хода, резко столкнувшись, нарушили логику обычного киноповествования. Это усложнило восприятие фильма.

Во многом здесь корень вопроса. О соотношении исторического материала, его художественного изложения и зрительского восприятия. Материал далеко не прост: речь идёт о творческом сознании, что пропускает сквозь себя время, со всеми его особенностями и приметам. После работы над «Рублёвым» Тарковский придёт к выводу: «кинематограф — это время, существующее в форме факта»¹. Теоретическая мысль рождена съёмочной практикой, необходимостью улавливать в конкретном, фактическом изображении ход истории. Отсюда проистекает режиссёрский поиск, чьи результаты не всегда так просты и доходчивы, как хотелось бы зрителю. Ему предлагается «сомыслие», о котором писал М. Ромм. Сфера эмоционального не то чтобы обужена, но изменена. Судьба героя не даёт богатого материала для переживаний, он сам занимает позицию, близкую к нашей — зрительской. Вместе с Рублёвым, часто его глазами воспринимаем мы картины жизни и размышляем над ними.

Так определяется новая постановочная задача, связанная с фигурами героев. Среди множества персонажей, заполнивших экранное полотно, на первый план выдвинуты Андрей Рублёв, Феофан Грек и Кирилл. Они находятся в знакомом нам состоянии тройственного «Диалога». В чём его смысл? Он извлечён не из биографических фактов, которых почти нет, а из того, что сохранилось — из иконописи.

В сценарии был эпизод, где Рублёв прослеживал, как создавалась одна из икон Феофана Грека, мысленно снимая с неё краски, пока не обнажалась доска. Он пытался понять, что водило кистью художника, написавшего «суровый лик изверившегося в людях, всезнающего Спаса». Эпизод остался на бумаге, но смысл его перешёл в спор, что ведут между собой два великих иконописца. История подвела итог этого спора. «Суровые лики» глядят с

¹ Советские художники театра и кино. Советский художник. 1977. С. 181.

феофановских досок. «Своеобразная эмоциональная созерцательность в изображении людей в высокой степени свойственна произведениям Рублёва»¹ — отмечает известный знаток древнерусской культуры, академик Д. С. Лихачёв. Гуманистическое начало, что наполняет собой канонические религиозные сюжеты, «рублёвская задумчивость», по определению того же Д. С. Лихачёва, стали источником диалога между одним художником и другим, кто писал своих грозных, «изверившихся в людях» святых. По существу, это философский спор о вере. Не только в бога, но и в человека.

У третьего участника спора — Кирилла — своя тема, свой голос. Обличитель зла людского, речисто карающий вероотступников, побивающий их текстами из священных писаний, он тешит свою гордыню и терзается завистью, ибо бездарен в деле иконописи.

Вот такие три фигуры взяты укрупнённо, а за ними уходят в историческую перспективу фильма поименованные и безымянные персонажи.

Спор — это прежде всего слово. Его роль в «Рублёве» велика. Язык не стилизован под церковно-славянский, вполне современен, понятен. Однако в тексте ролей сюжетные функции выражены слабо, то есть слова не всегда прямо связаны с поступками, зачастую они наложены как бы поверх изображения, подобно сцене, где руки Рублёва касаются узора корней, а Феофан лечит суставы, сунув ноги в муравьиную кучу; истинное же содержание кадра заключено в яростном диспуте: «Тёмен народ иль не тёмен?» Мотивы добра и зла, любви и ненависти, идущие от века, сплетаются в словесной ткани сцены.

В иных случаях на фонограмме записано книжное слово, что подобно орнаменту, текст воспринимается как рисунок на камне, сразу, общим звучанием, говором. Однажды такой текст повис в воздухе, лишённый основы в виде мысленной картины, что привиделась Андрею: «падали в пыль тёмные косы под кривой саблей... взмокнувший палач рубил волосы женщинам...» Сцена выкупа женскими косами осталась в замысле, а предусмотренный для неё книжный текст о жене, что «постыжает свою голову», не покрыв её, вошёл в фильм, лишившись видимой опоры. Это одно из тех противоречий, что не удалось преодолеть на пути от сценария к фильму.

Но чаще слово обогащено актёрской интонацией, благодаря ей заземлены отвлечённые, абстрактные понятия. Феофана Грека играет Н. Сергеев, актёр с немалым опытом бытовых ролей. Тарковский помещает артиста в мизансцены не совсем обычные, как та, где мы впервые видим Феофана лежащим, развёрнутым головой к нам, зрителям, затылок его упирается в нижнюю рамку экрана, тело же по диагонали пересекает кадр. Последний раз он является в фильме — именно «является», после смерти, восстав из небытия, чтобы увидеть разграбленный татарами Владимир. В любой из мизансцен, обычных или необычных, сохранены бытовые интонации его голоса. В них нет философской возвышенности, напротив, скорее слышна стариковская раздражительность вроде бы домашнего свойства, как, например, эта — «уши надеру», хотя осерчал Феофан не на своего подмастерья, что забывает вовремя разогреть клей, а на мир и род людской. Из контраста между средствами режиссёрскими и актёрскими возникает объём, появляется земная достоверность этой фигуры, извлечённой из легендарного русского прошлого.

Рублёв — первая большая роль А. Солоницына в кино. Режиссёр намеренно представил зрителям незнакомого артиста, за которым не тянулись какие-либо экранные ассоциации. Положение А. Солоницына в фильме нелёгкое. Поступков нет, кроме одного, что происходит там, за верхним обрезом кадра, куда по лестнице скользнул Андрей с топором, увидев, как воин поволок блаженную, дурочку, а затем свалился оттуда с разрубленным лицом. Проповедь гуманизма в эпоху татарского нашествия обернулась убийством. Реальное

¹ Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого/АН СССР. М. — Л., 1962. С. 80.

противоречие времени вошло в образ, как и многое другое, что видит, воспринимает Рублёв и что отзывается, отлагается в его духовном облике. Добавьте сюда ещё одно противоречие художественного свойства: актёру надо играть роль, почти выключенную из сюжетного действия.

Когда мы говорим, что взгляд Рублёва порой словно формирует экранное пространство, то имеем в виду не только средства режиссуры. А. Солоницын оправдал и восполнил этот замысел. Какие у него руки, трепетные; они касаются стены, выбеленной, ждущей красок, и кажется, что мы сами ощущаем зернистую, известковую поверхность. Чисто пластический жест, со скрытым в нём духовным движением. А затем прозвучало слово о «страшном суде», который должен быть изображён на этой стене, слово отрицания: «Народ не хочу распугивать, пойми...»

Нет ли тут модернизации, попытки осовременить сознание человека XV века? Ответ дают рублёвские иконы и фрески, взывающие к покойному раздумью, а не к страху. Ответ заключён в игре А. Солоницына, в его способности превратить слово в поступок, обнаружить в жесте духовную энергию.

Диалог Рублёва с Феофаном Греком о любви к богу ли, к человеку продолжен: из реплик он переходит в характеры, затем в событие, в мощную народную сцену языческого праздника, где торжествует земная, чувственная любовь, далёкая от догм христианской морали. Не бывший в кино исторический слой открывается за этой сценой.

Ещё в сценарии увидены: «сильные молодые тела парней и девушек, бегущих по колону в пылающей лунным светом воде... взмахи белых, как мел, рук в ночном воздухе... молодая баба с распущенными волосами, которая стоит за кустом у самой воды, обнажённая, не пугаясь и с удивлением смотрит на Андрея». В литературе о фильме она получила название «мордовской Мадонны». Настолько выразительным было её лицо с высокими скулами и прямым взглядом узковатых глаз.

Гармония человеческого тела, природы достигнута благодаря своеобразной киноживописи, где лес выглядит ожившим, заполненным огнями, соловьиными трелями, скользящими силуэтами, с обволакивающей прозрачностью лунного света и бликами костров на лицах. Мысль о красоте растворена в этих кадрах; лишённые этнографизма, они открывают перед зрителем не обрядовость, но поэзию народного праздника, стихийного и свободного. Сцена по сюжету не связана с эпизодом, где прозвучало феофановское: «Тёмен народ иль не тёмен?» Не связана и вместе с тем является продолжением этого спора. Недаром Андрей входит в кадры, и созерцая, и участвуя. Начиная с огненных язычков, что кинулись на подол его рясы, с поцелуя «мордовской Мадонны» и с крестовины, на которой мужики повязали Рублёва, чернеца, чтоб не смотрел...

Ночь оканчивается трезвым, холодным утром, храпом спящих, скрипом люльки, петушиным криком. Набором прозаических деталей режиссёр освобождает, как и в случае с «летающим мужиком», кадры от явной патетики, чтобы приблизить их к натуре. Но самый последний план вдруг, наново отделяется от прозаического фона — взмахами рук уплывающей женщины: «... всё дальше и дальше, и туман, поднимающийся с воды, прячет её от преследователей». Читаем в сценарии и видим на экране.

Перепады, условно говоря, между поэзией и прозой придают кадрам свою динамику, столь необходимую для фильма с ослабленными сюжетными связями. А главное — это то, что гуманистический мотив, ранее прозвучавший в слове, развёрнут в народное действие, сквозь которое проходит Андрей, минуя ещё одну ступень познания.

Внешне не меняясь, зрительно слившись с обликом актёра, герой движется от сцены к сцене в поисках — «нравственного идеального варианта поведения», со слов Тарковского. Такое строение образа присуще не одному Рублёву. «Всех моих героев, — говорит режиссёр, — объединяет одна страсть — к преодолению... Чтобы осознать в себе и в окружающих

лучшее, то, что составляет красоту и внутреннюю правду нашего существования, нашего бытия (а не только бытования!), для того, чтоб остаться верными самим себе, своему долгу перед людьми и перед собой, — все мои герои проходят, должны пройти через напряжённую сферу размышлений, исканий и постижений»¹.

Внутри этой формулы как бы существуют люди, подобные Кириллу. По сравнению с Феофаном Греком и Рублёвым ему доверены немалые преимущества. Гордыня, зависть, злоба — весь этот клубок страстей имеет давние, разработанные в искусстве традиции. Актёр И. Лапиков в полную силу воспользовался ими, чтобы подключиться к диалогу основных персонажей, особенно в финале, где его герой испытывает горечь смутного прозрения.

Ход времени больше всего сказался на нём. В одной из первых сцен Кирилл обличает, уходя из монастыря; в другой раз, стариком, молит настоятеля о прощении: между сценами проходит двадцать лет. Согнулась спина, обезображено морщинами лицо, охрип голос. Резкое изменение внешнего облика дало актёру дополнительный материал для пластической лепки образа. Так ставится точка в диалоге: нечистые страсти, отложившись морщинами, приводят к нравственному краху, а над Рублёвым время не властно. Тарковский не отказывается от символики, переводя её в актёрский план.

Новая режиссёрская задача обусловлена ещё одним художественным пластом фильма, может быть, наиболее сложным, противоречивым, затрагивающим социальные основы бытия.

Ибо сказано было: «У князей вместо борьбы с погаными междоусобия, брат стал брату говорить: “Это моё и то моё тоже”...»

Строка из русского литературного памятника развёрнута в кадрах людской вражды. Они необходимы, эти кадры, в плане историческом, потому что такова была реальность времени. Они оправданы в плане творческом, потому что образуют трагический слой, сквозь который проходит Рублёв на пути к истине.

Метод контрастного наложения красок, использованный режиссёром, вероятно, дал наиболее ощутимый эффект именно в этих кадрах, что открываются лебяжьим белым пухом, нежной белизной камней, из которых возведены княжеские хоромы; балуется девочка, брызгает молоком в лицо Андрею, смеются оба: «Хорошо ли, княжна?» Редкая в фильме эмоция — чистая, незамутнённая, рождённая детством.

... В «Рублёве» врезался в память кадр: сапогом к седлу прижата человеческая голова, и всадник склонился к ней с ножом. Кадр из той же серии, где смеялась девочка. Конец сцены страшен: окровавленные, чёрные глазницы глядят с экрана...

В этом злодействе, учинённом князем, не захотевшим, чтобы и брату его мастера выложили белокаменные стены, просматривается не только история. Когда Г. Козинцев поставит «Короля Лира», то в фигуре шута — с обритой головой на тощем теле — режиссёру, а значит, и зрителю, привидится узник концлагеря. Художественное сознание вбирает в себя трагические свидетельства давних времён и недавних, накладывая их друг на друга. Хронологические границы не размыты, в кадрах отпечатались седая старина, но жестокость свершённого, почти нестерпимая, берedit память, что исчисляется не веками, но десятилетиями. «Ты в лагере смерти был? В Тростянце?» — вопрос Ивана не остался без ответа в «Рублёве».

Г. Козинцев писал в письме, делясь впечатлениями о фильме Тарковского: «Советская кинематография, с самого её начала, не боялась снимать всё, что способно вызвать гнев, если предмет этого гнева гнусен, враждебен народу. Вспомним черви в мясе (крупным планом) и выбитый глаз женщины в “Потёмкине”»².

¹ Искусство кино. 1977. № 11. С. 98.

² Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 147.

Жаль, что это не было напечатано в дни выхода фильма. Письмо классика кино, очевидно, могло поколебать убеждённость тех, кто предъявил режиссёру обвинение в эстетизации жестокости. Были и такие суждения...

Проблема, в самом деле, непроста. Достоверность экрана, похожесть на жизнь столь велики, что трудно бывает обуздать свои впечатления: мол, это же съёмка, актёр потом встанет, а кровь из тюбика. Так-то оно так, но ведь человека истязают: всё протестует, восстаёт в нас!

В этом случае эмоции сильнее рассудка, и выход лишь в одном: направить их в нужное русло, вызвать не биологический ужас, а то, что древние называли «катарсисом» — очищением через трагическое.

Конечно, жестокость на экране бывает самодовлеющей. Таких кадров немало. Если же они преследуют социальные цели, «если предмет этого гнева гнусен, враждебен народу», если кадры подчиняются эстетическим законам, художник вправе не отказываться от изображения трагических сторон истории, равно как и современности.

В книжке легко сделать подобное отступление, прежде чем перейти к новелле фильма, озаглавленной «Набег». Во время просмотра зритель впрямую, без отступлений и объяснений, сталкивается с образом татаро-монгольского нашествия. Подчёркивая, с «образом», в котором сконцентрировано и художественно обобщено то, что творилось на Руси триста лет подряд.

Белый цвет открывал сцену дикой расправы Великого князя над зодчими. На белом аргамаче въезжает в реку князь Малый, встречая чёрного татарского всадника, чтобы указать его войску путь на Владимир, вотчину брата. В чёрно-белой картине цвет кажущийся, но тона разведены так резко, что будто видишь его. Изображение впитывает в себя, как сырая штукатурка, контрасты века.

Невольно возникает мысль о фреске. Не подобно ли ей экранное полотно? Кадры выглядят как живописные фрагменты, нанесённые на плоскость. Внизу — многоголовая татарская конница, идущая под стены на приступ. По бокам — мучения церковного ключаря, которого ордынцы пытаются горячей смолой. И смерть молодого русского воина от братоубийственного сабельного удара. Вверху — фигура Феофана Грека, что оттуда, из-за последней черты взирает на поруганную землю. В центре — молящиеся во храме, в напрасном ожидании чуда.

Как ни странно, в этой нарисованной застывшей композиции не нашлось места Рублёву. Что не случайно: он движется внутри неё, своим движением монтируя в единое целое кадры и фрагменты, детали и подробности картины.

«Если рассматривать огромную фреску, вплотную подойдя к ней, — замечает Тарковский, — то многие детали её по вполне понятным причинам могут даже раздражать. Но в общей композиции деталь не существует как самодовлеющая... Фреска рассчитана на то, чтобы на неё смотрели издали»¹.

Изображение в кино рассматривается вплотную. С фреской его можно лишь сравнить, не больше. У него другие законы и другие координаты, развёрнутые не только в пространстве, но и во времени. Постановщик «Рублёва» вводит в действие ещё одну движущуюся фигуру — князя Малого, который бродит меж ордынцев по пожарищу, вспоминая свой приезд к Великому князю и «иудин поцелуй», когда по велению митрополита братья приложились друг к другу в жаркой от лампад и свечей церкви.

Этот прорыв, в иное время, как сквозь экранную плоскость, углубляет кадры набега вплоть до социальной основы («...вместо борьбы с погаными междоусобия»). Есть здесь и свойственный русскому искусству мотив лютой, карающей совести. Тарковский выбирает на

¹ Луис Бунюэль. Искусство, 1979. С. 13.

роли двух князей одного актера Ю. Назарова. Вражда, предательство — воистину «на одно лицо». Аллегорический смысл этой метафоры раскрыт внутри достоверного, жизнеподобного зрелища.

Правда, не все кадры таковы, в некоторых достоверность нарушена, когда замедленно, снятые рапидом, плывут, колышутся в воздухе золотые листы, ободранные татарами с куполов, когда виден полёт стрелы, вонзившейся в спину, и за погружившимся в воду телом тянется, вьётся прихотливый тёмный след... Наверное, именно эти кадры могли дать повод для упрёка в эстетизации жестокости. Может быть, пластическая красота и завершённость вредят заключенному в них трагическому смыслу?

Но вернёмся к «Набегу» как к целому. В сцене народного бедствия и кровавых злодеяний не прекращён духовный поиск, продолжен диалог, спор о человеке: «Не люди ведь это, а? Правду ты тогда говорил. Правду». Слова Андрея, обращённые к Феофану Греку, чьё лицо белеет на фоне выгоревшего иконостаса, падают в тишину разграбленного храма. Сквозь проломленный купол идёт снег. Лошадь заходит, цокая копытами по плитам.

Гул пожара и услышанное слово, планы набега с лавиной фигур и лица со следами крови и копоти — они вмонтированы в звуко-зрительную композицию. Если и можно сравнить её с фреской, то с такой, что увидена издали и вблизи. Как историческая картина, отозвавшаяся болью в душе современника.

Сцена снята в других традициях, чем те, что могли быть рождены «рублёвской задумчивостью». Скорее в ней видны следы резких ударов феофановской кисти, грозные ритмы его «Страшного суда». Впрочем, эти сравнения живописных традиций и киноизображения не всегда точны. Вспомним предостережение Тарковского по поводу «ожившей живописи». Предостережение, адресованное, в том числе, самому себе. Из сценария не вошла в фильм сцена, где Рублёв находил в реальной жизни прообраз своей «Троицы».

Вот эта сцена: «Андрей смотрит, потрясённый неожиданно обрушившимся на него замыслом... Сидят трое в покойной беседе — неразделимые, уравнивающие друг друга, замершие в мудром созерцании, и яркое солнце запуталось в растрёпанных вихрах мальчишки золотым нимбом».

Трудно предсказать, как этот кадр, прямым выходивший на композицию «Троицы», смотрелся бы на экране. В любом случае он не способен был заменить собой весь путь развития образной мысли, что объединила на просторах фильма судьбу живописца и судьбы людские. Как сказано в том же письме Г. Козинцева: «сильнее грязи, угнетения, жестокости — подвиг народного труда, вера в святость призвания человека, выражающего в искусстве идеалы народного самосознания»¹.

По существу, это и есть определение главного замысла. Г. Козинцев связывает его с новеллой «Колокол». Это так и не так. Замысел о творческом начале, что коренится в народе, пророс сквозь всю картину. Открылся прологом с «летающим мужиком», отозвался в дерзкой скоморошьей прибаутке о «барыне и боярине», растворился в языческой красоте народного праздника, оставил свой след на белом камне в линиях причудливых фигур, воплотился в «Колоколе».

Удивительная новелла. В ней тщательно, и последовательно раскрыта технология литейного дела. Сначала ищут глину. Копают огромную яму. Лепят форму. Плавят металл. Заливают и дают остыть. Освобождают колокол от глиняной формовки. Подымают на стропилах, навешивают язык. И первый, низкий по тону звук возвещает об окончании работ.

Новелла не схожа с научно-популярным очерком, как в старину лили колокола. Нет в ней и навыков современного производственного фильма.

¹ Вопросы литературы», 1980. № 3. С. 197.

«Когда раздаётся первый тяжкий гул меди, мне вспомнились строки Лермонтова:

И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных»¹.

Мысль Г. Козинцева выводит нас не к производственной тематике, но к поэзии...

Технология литейного дела выглядит как форма, которая вместила в себя поэтические традиции русского искусства и весь художественный материал, образные мотивы, собранные за время съёмок. Дело не в одних сюжетных развязках, хотя некоторым отведено место в финальной новелле. Вновь появляется скоморох, на миру кается предавший его в руки стражников Кирилл. В глубине кадра проходит исцелившаяся дурочка, ведя в поводу коня, покрыв белым склонённую голову, — мимолётный и чистый образ женственности.

Новелла удивительна благодаря естественности: красота человеческого труда входит в кадры, лишённая патетики и выпренности.

Роль главного колокольного мастера была отдана Николаю Бурляеву; тот, хотя и вытянулся со времён «Иванова детства», всё же остался подростком, худым и нервным. В «Рублёве» его назвали Бориской и нашли в опустевшем посаде мастеровых, вымершем от мора. Тяжкая ноша, взваленная на детские плечи, — этот мотив звучит всё настойчивей. Из первой картины Тарковского мотив перешёл во вторую, продолжится в «Зеркале». Что в нём заложено? Зеркально ясное, не искажённое примесями возраста отражение, в котором можно увидеть жизнь, оценить её тяжесть и неизбежность.

Не одни сюжетные линии протянуты в финальную новеллу, но краски и образы, что накапливались из кадра в кадр. Дождь, некогда остудивший тело скомороха, разгорячённое пляской, пошёл вновь, гораздо сильнее, размывая почву, обнажая глину, которую ищет Бориска. Зимняя Голгофа угадывается в сохранившихся языках снега и в белёных холстах, разостланных на жухлой траве. Движение камеры от корней к высокой древесной кроне повторяет вертикали храмов. Гул огня в литейных печах как память о пожаре Владимира. Мужики, нанизанные на канаты, поднимающие колокол, придают кадрам ощущение «соборности», иначе говоря, коллективности людских действий и помыслов, что составляет суть народных сцен.

Андрей проходит через эти кадры, созерцая и тем участвуя. От последней тлеющей в костре головешки экран загорается цветом. Скользят, чередуются, наплывают земные фигуры святых, и «Троица» венчает собой монтаж живописных фрагментов, венчает цветом своих неумиравших красок как главная образная развязка фильма, как вывод и итог всего, что увидели Рублёв и зрители.

«Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадёжность, — дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды»². Это написал режиссёр, пояснив основную мысль картины. Она, эта мысль, вряд ли может считаться исчерпанной в одном, пусть даже значительном произведении. Надлежит воспринять заложенный в ней гуманистический смысл в масштабах всего творческого пути Андрея Тарковского.

¹ Там же. С. 196.

² «Кинопанорама». «Искусство». 1977. С. 157.

ЭКРАНИЗАЦИЯ ПАМЯТИ

После «Рублёва» он поставил «Солярис», но мы отнесём его в другой раздел, к «Сталкеру». В основу этих фильмов положены литературные произведения, написанные в жанре фантастики, и тем они близки друг другу.

Сейчас — «Зеркало».

Самая спорная и непривычная картина Тарковского, как тогда считали. В её оценках не было середины, они простирались от восторгов до полного отрицания. Некоторые называли картину — «исповедью», иные — «ребусом». Точки зрения непримиримо сталкивались. Тем интереснее попытаться сейчас разобраться, что же всё-таки это такое — «Зеркало»?

В самом общем виде, не вдаваясь в подробности, скажем, что картина выстроена в виде воспоминаний героя о своём детстве, о матери. В списке действующих лиц он обозначен как «автор». Многие из собственной биографии доверил ему Тарковский. Воспоминания располагаются на экране не в хронологическом порядке, как привычно было бы ожидать, — от 30-х годов, через войну, в сегодня. Нет, они идут вперемешку. Повествование подчиняется прихотям памяти.

Это похоже на переложенную в картину судьбу режиссёра. Хотя, конечно, не следует думать, что все события и факты строго документированы, что на плёнке отпечаталась хроника его жизни. Кроме того, в картину вставлена настоящая хроника: от гражданской войны в Испании до провокаций на Даманском.

Поэтическая формула — «о времени и о себе» — взята в качестве образца для создания кинематографического произведения. Чтобы осуществить такой замысел, Тарковский использовал метод «внутреннего монолога». Не только бывшее в действительности, но и воображаемое, то, что происходит в сознании, переносятся на экран. Этот метод в своих истоках восходит к классической литературе; с особой силой сказался он в произведениях писателей, кто с великим искусством воспроизводил духовный строй жизни своих героев, подобно Л. Н. Толстому и Ф. М. Достоевскому.

Литературные традиции, поэтического и прозаического толка, переkreщиваются в замысле картины. Не меньшую роль сыграли традиции собственно кинематографические.

В дебрях дореволюционного кинематографа зародился и дошёл до нас поток воспоминаний, снов, видений, которые осуществлялись с помощью нехитрых трюков. Один пример, связанный с литературой, запомнился: в фильме «Анна Каренина» 1914 года, когда надо было показать, как Анна рассказывает Вронскому свой дурной сон, режиссёр В. Гардин впечатал этот сон — мужик стучит по колёсам вагона — поверх головы актрисы в тот же кадр. Получилось похоже на журнальную картинку, где из наколки горничной выросла рисуночек её мечты.

Призрак старухи, наплывавший на безумное лицо актёра Мозжухина в фильме «Пиковая дама», был словно размножен, в различных вариантах он замелькал на экранах в картинах так называемой «сатанинской» серии. Все эти видения и призраки на самом деле являлись сколком не с человеческого сознания, а с бульварных изданий тех лет, которые изображали потусторонний мир.

Кино играло в воображение, пока революция не заставила его обратиться к реальности.

Художники видели, как социальная новь перепахивала сознание людей. Широта и массовость этого процесса ставили перед мастерами сложнейшие задачи. Одна из них решалась в фильме «Обломок империи» необычным способом: сценаристка К. Виноградская и режиссёр Ф. Эрмлер выбрали в качестве героя человека, контуженного в первую империалистическую войну, потерявшего память. А затем, благодаря неожиданно вернувшейся памяти, он заново открывал для себя мир на десятом году революции. Так были

сняты кадры, предвосхищавшие внутренний монолог в кино. Снимая их, режиссёр и актёр Ф. Никитин, исполнитель главной роли, сделали ассоциацию той нитью, что сшивала отдельные фрагменты сознания: герой остервенело крутил ручку швейной машины, и всё убыстряющийся ритм его движений переходил в ритм коротко нарезанных кадров стреляющего пулемета; катящаяся по полу катушка наплывом превращалась в оружие; свесившийся с шеи крест — в могильные кресты. Ожившая память разворачивала на экране картины братоубийственной войны, исполненные символов и аллегорий: в луче прожектора сходились русский и немецкий солдаты, у них было одно лицо — героя фильма.

«Обломок империи» воспроизводил не клиническую картину распада сознания, напротив, пафос фильма заключался в показе человека, возрождающегося к жизни после ужасов империалистической бойни.

Опыты по экранизации памяти или, если говорить условно, попытка воспроизвести в кадрах будто бы саму мысль привлекали внимание крупнейших деятелей культуры. Примечателен отрывок из статьи А. В. Луначарского, написанной ещё в 1926 году: «Говорят, что есть одна сторона, которая делает кино более бедным, чем поэзия, и заставляет его прибегать то к помощи слова путём надписи, то к помощи музыки путём аккомпанемента. Говорят, что кино бессильно в деле изображения внутреннего мира. Поэзия может рассказать, что думал или чувствовал человек, так, как, если бы писатель переселил нас внутрь этого человека. Кино же может только извне показать, как изменилось его лицо или как он жестикулирует. Однако это возражение далеко не важно. Большая часть наших мыслей и переживаний проходит в форме едва намеченных, выявленных образов. В сущности говоря, когда мы мыслим, грезим, радуемся, вспоминаем, надеемся, сомневаемся, перед нами внутри проходит своеобразная, бледная кинофильма с целой массой едва намеченных образов, то воспроизводящих то, что мы когда-то видели, то комбинирующих виденное в самых причудливых формах. Кино не только может достигнуть своего богатства этой внутренней жизни, того, что происходит перед нашим внутренним оком, но и может, если захочет, добиться почти такой же беглости. Сон, воспоминания, фантазия, неожиданная находка или внезапно сверкнувшее подозрение — всё это может даваться кино с такой необычной живостью, на какую, наоборот, не способно никакое другое искусство, не исключая и поэзии»¹.

Этот отрывок есть свидетельство прозорливости теоретической мысли, что нащупывала, открывала ещё скрытые тогда возможности кинематографа.

С приходом звука человеческая речь стала главным проводником духовной жизни по пути её на экран. Казалось, отпала необходимость в попытках словно бы экранизировать память и сознание. Именно в это время режиссёр С. Эйзенштейн ближе всех подходит к открытию «внутреннего монолога» в кино.

Работая над сценарием «Американской трагедии» по Т. Драйзеру, он понял, что чисто внешнее действие не объяснит того, что происходит в душе героя Клайда в момент убийства им Роберты в сцене на озере. В сценарии читаем: «Лодка скользит всё дальше по тёмному озеру, и Клайд соскальзывает всё глубже во тьму своих мыслей. Два голоса спорят в нём: один — отзвук его зловещего решения... Другой — голос его слабости и страха... В последующих сценах эти противоборствующие голоса слышатся в плеске поднятых вёслами волн о борт лодки; шепчут в такт стуку сердца Клайда; вторят проносающимся в мозгу воспоминаниям и противоречивым душевным порывам...»

Фильм не был поставлен. Но открытие состоялось. С. Эйзенштейн потом осмыслил его в статье, когда писал: «И аппарат скользнул “во внутрь” Клайда, тонально-зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли, перемежающийся с внешним действием, с лодкой, с

¹ Луначарский о кино. Искусство. 1965. С. 70.

девушкой, сидящей напротив, с собственными поступками. Зарождалась форма “внутреннего монолога”»¹.

Вступая в новую для себя область, кино выбирает исключительные ситуации: толчками разворачивающаяся память в «Обломке империи», момент убийства в «Американской трагедии». Кино увлечено возможностью остановить мгновение, растянуть, разложить на кадры быстротечную мысль. Благодаря этой мысли, точнее её пластической форме, много лет спустя, в фильме «Баллада о солдате», было передано ощущение человека, за которым гонится танк: изображение вдруг опрокидывается, и тупоносая машина нависает над бегущей фигуркой; кадр превращается в «кадр-мысль», в клеточку охваченного ужасом сознания, попавшего на плёнку, будто минуя кинообъектив.

В середине 60-х годов был поставлен фильм, где не отдельные кадры или эпизоды, а целостная его композиция наследовала принципы «внутреннего монолога» в кино.

«Я взглянула туда, и вся жизнь моя вдруг распростёрлась передо мной. И с невыносимой стремительностью, которую не в силах обрести слово, катились сквозь душу картины всей моей жизни и жизни моей родины и воспоминания о том, что свершилось ещё до «моей памяти».

Этот фрагмент из «Дневных звёзд» О. Берггольц мог бы послужить заявкой к одноимённому фильму, потому что он объяснил его структуру. История и современность, прежде чем попасть на экран, были пропущены сквозь поэтическое сознание. Убийство царевича Димитрия и ленинградская блокада монтировались рядом. Эпизоды следовали не вдоль обычной хронологии, но как бы по течению мысли, способной враз объединить века и события. Режиссёр И. Таланкин решился на съёмку совсем не обычного кадра, где по асфальту Невского среди машин и прохожих двинулись в ссылку смерды эпохи Годунова, волоча за собой опальный, звавший к бунту колокол. Кадр был увиден глазами героини фильма, поэтессы, которую сыграла А. Демидова. «Видеть то, что временем закрыто», — эта поэтическая метафора непосредственно перешла в изображение.

Если раньше опыт внутреннего монолога кино заимствовало из литературы, то в «Ивановом детстве» произошёл обратный процесс: экран обогатил рассказ «Иван» второй реальностью, воплощением снов мальчика. Он тоже видел днём в глубоком колодце звезду. Переключки с названием фильма О. Берггольц и И. Таланкина не была чисто внешней. В ней по-своему отразился художественный поиск, попытки извлечь из глубин памяти образы и картины, принявшие затем конкретную кинематографическую форму.

Большую роль в разработке принципов экранного внутреннего монолога сыграли фильмы зарубежных режиссёров, такие, как «Земляничная поляна» шведа И. Бергмана и «8 1/2» итальянца Ф. Феллини. Последний фильм особенно интересен тем, что героем его является кинорежиссёр и в кадрах фиксируются не только внешние обстоятельства жизни, но и духовный поиск, связанный с воспоминаниями детства, которые он стремится перенести на экран. Получается своеобразный «фильм в фильме». Один из них — реален, второй — воображаем.

Вот на таком обширном фоне, сложенном из литературных и кинематографических традиций, мог родиться замысел «Зеркала». Эта работа Тарковского не какая-то случайность, не выверт, неизвестно как возникший. Картина по-своему наследует достаточно протяжённый во времени и разнообразный художественный опыт. Если же фон резко сузить, ограничить пределами одной творческой судьбы, интересующей нас в первую очередь, то и тогда всплывают определённые закономерности.

После выхода «Иванова детства» в сборнике «Когда фильм окончен» Тарковский напечатал статью, в которой изложил замысел, реализованный спустя десять лет в «Зеркале».

¹ Эйзенштейн С. Собр. соч. Т. 2. Искусство. 1964. С. 77.

«Самые прекрасные воспоминания — это воспоминания детства. Правда, память требует определённой обработки, прежде чем она станет основой художественного восстановления прошлого... Я уверен, что на такого рода свойствах памяти можно разработать весьма своеобразный принцип, который послужил бы основой для создания в высшей степени интересного фильма. Логика событий, поступков и поведения героя в нём будет внешне нарушена. Это будет рассказ о мыслях героя, его воспоминаниях, мечтах. И тогда, даже не показывая его самого, вернее, не показывая его так, как это принято в фильмах с традиционной драматургией, можно достигнуть выражения огромного смысла, изображения своеобразного характера и раскрытия внутреннего мира героя. Где-то такой способ перекликается с воплощением в литературе, да и в поэзии, образа лирического героя — сам он отсутствует, но то, как и о чём он думает, создает о нём яркое и определённое представление»¹.

В 1970 году в журнале «Искусство кино» Тарковский публикует новеллу «Белый день», которая спустя четыре года превратится в один из главных эпизодов «Зеркала»: мать и сын, находясь в эвакуации, заходят в один полужнакомый дом, чтобы поменять серёжки на продукты, но из этого ничего не получилось. Кстати, сценарий фильма, именно всего фильма, а не фрагмента, написанный А. Тарковским вместе с А. Мишариным, тоже назывался «Белый день».

Этот спорный и непривычный фильм, прежде чем появиться на свет, тянулся через года в виде замысла.

Что же, в конце концов, оказалось на экране? Если фильм размонтировать и выложить его кадры в хронологическом порядке, то мы увидели бы следующее...

1935 год. Лето на хуторе, где живёт мать и двое детей. Они ждут отца, но он не приехал с вечерним поездом и не приедет: ушёл из семьи. На хуторе загорается сарай с сеном, яркое пламя стоит в безветренном воздухе.

Улицы испанских городов под бомбами, детей сажают на пароходы и отправляют в Советский Союз. В Москве встречают героев-лётчиков.

Мать работает в типографии корректором, однажды ей показалось, что в очень важном издании она допустила грубую ошибку. К счастью, ей это только показалось.

Приходит война. По болотистому дну Сиваша передвигаются солдаты, они на себе несут боеприпасы.

Семья в эвакуации. Сын в четвёртом классе. Детей обучает стрельбе в тире контуженный военрук. Среди одноклассников мальчик из Ленинграда, у которого родители умерли в блокаду. Мать и сын пытаются добыть еду в обмен на вещи.

Война окончилась. Победный салют и атомный гриб.

Сын вырос, женился, родился ребёнок, но как некогда отец, он оставляет семью. В их доме гостят испанцы, они поют, вспоминают родину. У матери и жены похожи не только судьбы, они и внешне похожи. Героя беспокоит сын, он плохо учится, замкнут, разлад в семье сказывается на его характере.

На площади в Пекине беснуются с цитатниками Мао в руках юноши и девушки.

Герой заболевает. Его мать с детьми проходит возле хутора, что пришёл в запустение. Деревья, растущие тесно, с темнотой меж стволов, заполняют экран и завершают картину.

Отец режиссёра, Арсений Тарковский, за кадром читает свои стихи.

Таков внешний событийный ряд.

Размонтированное, развинченное на части «Зеркало», вероятно, стало теперь более понятным, но жизнь из него ушла. Так бывает, когда произведение пересказывают, вольно или невольно оглушая его. Даже с добрыми намерениями.

¹ Когда фильм окончен. Искусство. 1964. С. 161 – 162.

Поэтому вернёмся к самому фильму, чтобы попытаться понять ход авторской мысли, следуя за ней, а не выпрямляя её путь.

«Зеркало» начинается с пролога. Вспомним, что и «Рублёв» открывался сценой с «летающим мужиком», которая сюжетно никак не была связана с основным действием. Режиссёру важно задать нужный тон, настроить зрителей на волну картины. Идёт прямая телевизионная передача сеанса гипноза, что проводит врач с юношей-заикой. На протяжении 100 метров плёнки, почти с одной точки, мы наблюдаем мучительный процесс высвобождения слова из гортани. А. Солоницын в «Рублёве», когда начинал говорить после обета молчания, туго перевязывал себе горло шарфом, чтобы затруднить речь. Нечто подобное происходит сейчас на экране. «Ты будешь говорить, не боясь своего голоса...» — убеждает женщина-врач пациента. Сеанс кончается, когда юноша слитно произносит: «Я могу говорить».

В чём смысл этой телевизионной съёмки, ставшей прологом к фильму?

Первый знак вопроса из тех, что можно расставить по периметру «Зеркала». В одном из вариантов сценария действие время от времени прерывалось серией вопросов, как в телеинтервью на сцене в Останкино:

- Что вы называете гражданским долгом?
- Расскажите, пожалуйста, самый невероятный случай из Вашей жизни.
- Как Вы думаете, опыт Вашей жизни был бы полезен для Ваших детей?
- Смогли бы вы простить многое талантливому человеку?

Впрямую ни эти, ни другие вопросы в картину не вошли. Но при желании ответы можно услышать с экрана. Естественно, не в готовом виде, а как выводы, которые зритель должен сделать сам в ходе сеанса.

Смысл первой телесъёмки аллегоричен: обретение человеком своего голоса, потерянного не только из-за болезни, ведь бывает и духовная немота. Прямой документальный репортаж и внутри него поэтическая аллегория. Пролог в самом деле задаёт тон фильму.

«Зеркало» снято оператором Г. Рербергом в цвете, с особым ощущением предметности, вещественности мира, окружает человека. Некоторые кадры похожи на живые натюрморты. Даже в ребячьих сновидениях, снятых рапидом, где движения замедленны и люди летают (как во сне...), изображение остаётся реальным, предмет — предметом, вещь — вещью, подобно занавеске, что выгибается внутрь комнаты, или буханке хорошо пропечённого хлеба, что от ветра катится по столу.

Задолго до съёмок «Зеркала» Тарковский спрашивал себя, как быть: «с миром внутренних представлений человека, как воспроизводить то, что человек видит внутри себя?» И отвечал: «это вполне возможно... “сновидения” на экране должны складываться из тех же, чётких, точно видимых, натуральных форм самой жизни»¹.

Подчас самые что ни на есть «натуральные формы», замкнутые в причудливой цепочке кадров, могут выглядеть как ребус, требовать расшифровки. И в этом фильме есть подобные монтажные фразы.

Отметим пока намерение режиссёра и оператора быть верными натуре, не исключая тех случаев, когда она, натура, становится материалом для лепки образов, явно вызывающих к символическому или аллегорическому истолкованию.

Наивным было бы полагать, что Тарковский специально освобождает себя от обязательств перед зрителем. Он идёт ему навстречу, во всяком случае, хочет идти. Для этого в первую очередь служит слово. Автор, который невидим, из-за кадра разговаривает с нами или с матерью по телефону, частенько объясняя то, что происходит на экране. Чисто звуковая роль, исполненная И. Смоктуновским. Он объясняет, например, почему женщина стоит на

¹ Вопросы киноискусства. Наука. № 10. 1967. С. 90.

краю поля: отсюда видна дорога на станцию. Появляется неизвестный (в сценарии его зовут Прохожий), завязывается необязательный разговор, затем он уходит. Стриженные дети за поздним ужином. Ягоды в молоке. Мальчик посыпает кошку сахаром. Мать моет волосы — это уже из сна. Вся комната мокрая, по стенам струится вода. «Ты знаешь, как странно, я тебя только что во сне видел. Как будто я ещё ребёнок... — слышен голос автора в телефонной трубке. — А помнишь, как сеновал сгорел на хуторе?» Слово готово пояснить, подсказать. И поверх кадров накладывается голос поэта:

На свете всё преобразилось,
Даже простые вещи — таз, кувшин,
Когда — стояла между нами,
Как на страже,
Слоистая и твёрдая вода.

Связь этого голоса с изображением уже иная. Не пояснить, но преобразить: словесный образ в зрительный. Задача немалой трудности, её решение зависит во многом от зрителя, от его способности к так называемому «ассоциативному мышлению», когда достаточно первотолчка, чтобы вызвать цепную реакцию воображения. Далек не каждый способен к подобному восприятию. Значит, для него в этом месте фильма возникнет глухая зона.

Попробуем сложить просмотренные кадры: хутор, поле, женщина, дети, мокрая комната, пожар, и, сложив, озвучить их авторским и поэтическим голосами. Сами кадры не немые. Прохожий спрашивает дорогу, ведёт себя несколько развязно, садится рядом на жердь, та обламывается. Оказавшись на земле, он вдруг замечает: «Корни... Кусты... Орешник вот этот». Кого она ждёт, мужа? «А где обручальное кольцо? Да нет у вас никакого мужа...» Между тем неизвестно от чего, но напряжение в кадрах ощутимо растёт. То ли виноват фон: широкий, спокойный пейзаж и мелкий пошловатый разговор, впрочем, мужчина осознаёт: «Пошлости говорим». То ли благодаря актёрскому диалогу Маргариты Тереховой и Анатолия Солоницына, диалогу нервному с, казалось, необязательной тратой душевной энергии, когда случайная встреча готова стать событием.

И событие происходит: «отец не придёт никогда». Слово объяснило. Но подготовило его изображение. Оттуда, из глубины поля, внезапный ветер погнал по траве волну. С ней вместе донеслось почти физическое ощущение тревоги. Над сараем вспыхнуло пламя, и женщина устало сказала детям: «Пожар. Только не орите».

А зачем комната во сне и мать со слитком мокрых волос? Наверное, так вспоминают счастье — «слоистая и твёрдая вода» — особенно когда оно ушло. С монтажной фразы спрос как с поэтической строки.

Наш комментарий вовсе не обязателен и в достаточной мере субъективен. Тем более что вполне уместен вопрос: допустим, в семье автора произошло это давнишнее событие, чем оно для зрителей важно в настоящий момент, почему нас беспокоят?

Подходим к сути фильма и разговора о нём. К общественному смыслу личной авторской судьбы.

Тарковский заметил однажды в интервью, что мы «испытываем чувство вины по отношению к нашим матерям»¹. Кто не подпишется под этим? В образе матери сошлись искусства разных эпох и стилей.

В сценарии была такая сцена: «Она стояла на мостиках и лила воду в эмалированный таз. Потом она позвала мальчишку, а он не слушал, и мать не сердилась на него за это. Я старался увидеть её глаза, и когда она повернулась, в её взгляде, каким она посмотрела на ребят, была такая неистребимая готовность защитить и спасти, что я невольно опустил голову».

¹ Советский экран. 1974. № 3. С. 8.

Не ради ли этого взгляда поставлен фильм?

Такого кадра в нём нет, но подобный взгляд — авторский — присутствует, хотя и лишённый открытого пафоса и патетики, с которыми режиссёр, по склонности своего характера, ведет тщательно продуманную борьбу.

В авторском взгляде есть историческая дистанция. Когда по улицам Мадрида побегут матери, укрывая собой детей, в этих хроникальных кадрах прозвучит всё тот же отклик на главную тему фильма.

Документальные вставки в игровые ленты сейчас распространены, стали модным приёмом. Пользуясь им, режиссёры не всегда учитывают, что монтаж впритык кинодокументов и актёрских лиц чреват ошибками и требует оправданий. Иначе может получиться, как в ныне забытом фильме «Инженер Графтио»: о строителях первой ГЭС, Волховской. Приклеенные к финалу кадры хроники с такой силой передали атмосферу и нелёгкий быт стройки, что начисто опровергли бутафорский стиль фильма, где в массовых сценах явно угадывались статисты, переодетые в мужиков. Произошла реакция отторжения.

Хроникальные вставки в «Зеркале» играют другую роль. Во-первых, они неоднозначны. Кадры боя быков отыгрываются в соседней сцене, где испанец в комнате повторяет выпад матадора на арене. Хроника подключена к действию через пантомиму. Дети Испании прощаются с матерями перед посадкой на корабли. Эти кадры расширяют поле зрения, на своём материале они воспроизводят основной мотив картины, который можно озаглавить словами, что звучат в минуты катастроф: «Женщины и дети вперёд!» Катастрофа нависла над миром, бомбы взрываются на улицах, старуха в чёрном бежит, прижимая к себе большое разбитое зеркало.

Кадры отобраны и смонтированы с таким расчётом, чтобы хроника перекликалась с игровыми эпизодами на разных уровнях. Через жест, в звучании основного социального мотива, на возможной мимолётной ассоциации с названием картины.

В другой раз берутся наиболее известные документальные планы, которые читаются с экрана как эмблема времени: снежной бурей листовок Москва встречает героев-лётчиков.

Неоднородность хроникальных вставок порой сбивает ритм, усложняет и без того непростые связи между героями, между сценами, погружёнными в разные временные слои. В лучших из них происходит то, что задумал режиссёр: преобразование хроники. Внутри неё найдено и выделено художественное начало, причём без нарушения документальной основы.

Оболочка стратостата, не до конца заполненная газом, уходит в вышину готическими складками, а рядом, вверх и вниз на маленьких воздушных шарах снуют люди, проверяя ткань оболочки и сетку, на которой укреплен гондола. Чисто технологический момент, некогда зафиксированный репортёрской камерой и не вошедший в официальный выпуск «Новости дня», увиден заново. Трогательная суэта мелких шаров вокруг одного большого примешивает к документу лирическое чувство. Парящие шарики словно танцуют в воздухе. Событие, извлечённое из хроники 30-х годов, не просто обозначает время, но и передаёт его нам в форме уникального зрелищного аттракциона. Факт превращается в образ.

К этим кадрам вполне приложима мысль Тарковского: «...образ будет правдивым, если в нём постигаются связи, с одной стороны, делающим его похожим на жизнь, а с другой, казалось бы, наоборот — уникальным и неповторимым»¹.

Та же мысль, вернее, её творческая реализация, чётко просматривается в новелле-эпизоде, который в рабочем порядке был назван «Типография». Он отнесён к довоенному времени. Его роднит с хроникой, что он чёрно-белый в цветной картине. Что делает его похожим на жизнь? И что уникальным?

¹ Искусство кино. 1979. № 3. С. 83.

Женщина выскакивает из автобуса, пересекает улицу под начавшимся дождём, минует проходную, двор, входит в здание, а там внутри — коридоры, комнаты, цеха. Реальное пространство вытянуто в длину, похоже на путь, который надо преодолеть. Женщина торопится, почти бежит. Тогда рапид, то есть специальный вид съёмки, слегка притормаживает бег, чуть-чуть, незаметно её придерживает. Актрисе Маргарите Тереховой это на руку. Её героиня работает корректором, она спешит, боясь не успеть, но ещё больше боясь увидеть то, что толкнуло и пробудило ночью: типографскую ошибку. «Такое издание...» — реплика брошена на ходу, рядом с Марией бежит по коридорам подруга, Лиза, и какая-то девушка с лицом, сразу взмокшим от рыданий. Хватают гранки, роются в шкафах, голоса тонут в шуме печатных машин, и вдруг напряжение обрывается тишиной, нервическим смехом, слезами. Начальник цеха Иван Гаврилович (Н. Гринько) тактично взбалтывает на донышке спирт: для снятия стресса, как бы мы сейчас сказали. Ошибка привиделась.

Кадров, уложенных в новеллу-эпизод, гораздо больше, чем мы перечислили. Там есть портрет Сталина, который висел тогда в домах и учреждениях. Есть обращение Ивана Гавриловича: «Маша...» Из душа внезапно перестаёт идти вода, и женщина, запрокинув голову, улыбается. Лиза держит монолог, упрекая Марию за то, что от неё ушёл муж, сравнивая её с какой-то «Марией Тимофеевной... женой Ставрогина», которую написал «Фёдор Михайлович»; у той тоже «видимость независимости... бессмысленное, эмансипированное состояние». Монолог книжный, рядовому зрителю ничего не говорящий, как и само сравнение с персонажами из «Бесов» Ф. М. Достоевского.

Исполнительница роли Лизы, актриса Алла Демидова, в своей книге «Вторая реальность» не относит эту роль к числу удавшихся ей, она признаётся, что в памяти больше остались впечатления от встречи с Тарковским, чем работа над предложенным образом.

С этим можно спорить или согласиться.

Но дело не в перечислении кадров, реплик, удачных или менее удачных актёрских работ. Эпизод-новелла «Типография» вобрал в себя часть того времени, отпечатал эту часть на плёнке и в сознании человека, который испытывал подобные стрессы. Трагический ответ событий, связанных с культом личности, лежит на чёрно-белом изображении. Режиссёр не претендует на то, чтобы кадры исчерпали атмосферу 30-х годов; рядом монтируется хроника встречи героев-лётчиков, танец воздушных шаров. Да и почему только хроника? Внутри эпизода, в поведении людей, в игре Маргариты Тереховой есть сплав того, что рождено страхом, и того, что возвышает человека, сумевшего его преодолеть.

Опять полыхнувшее пламя пожара вернуло картину к цвету и к детским воспоминаниям, которые оживают во сне: «Я жду и не могу дождаться этого сна, в котором я опять увижу себя ребёнком и снова почувствую себя счастливым. Оттого, что всё ещё впереди, всё ещё возможно...» Авторский голос передает интонацию этих кадров-ретроспекций.

Сопряжение героев и времени является в «Зеркале» процессом, исполненным конфликтов. Часть из них носит социальный характер, извлечена из действительности, иные возникли в ходе реализации замысла. Историзм, присущий работам Тарковского, погружённый в образы, в документальные вставки, порой всплывает на поверхность. Например, в сценарий была перенесена из «Рублёва» Куликовская битва: вот как далеко увели исторические параллели. В готовом фильме на это место встала сцена, где сын героя читает письмо Пушкина к Чаадаеву. Женщина, ни разу не виденная нами, одетая в зелёное бархатное платье, оказавшись в квартире, просит Игната снять с полки том. Мальчик читает по закладке: «Это Россия, это её необъятные пространства поглотили монгольское нашествие... Христианская цивилизация была спасена». И дальше: «Ни на что на свете я не хотел бы поменять своё Отечество и иметь другую историю, чем та, что досталась нам от

наших предков». Цитата скреплена датой: «19 октября 1836 года». Оглянувшись, Игнат видит, что женщины нет, а с поверхности стола медленно исчезает след от горячей чашки.

Перед сценой, уходя, мать наставляла сына: «... перестань фантазировать». Реплика предлагает объяснение того, как появилась женщина в зелёном. Можно принять объяснение или не принимать, в любом случае пушкинская мысль, историческая в своём существе, пришла на экран в виде разыгранной цитаты, сверху наложенной на современность.

Это не единственный пример, когда исторические или культурные параллели вводятся в фильм, преследуя особые режиссёрские цели, причём зритель не всегда достигает их вместе с постановщиком.

В сцене приезда отца-офицера на побывку Игнат рассматривает книгу с репродукциями Леонардо да Винчи (Иван тоже листал трофейный альбом с немецкими гравюрами), его позвали, брошенная книга раскрылась на «Портрете молодой женщины с можжевельником».

Предоставим слово Тарковскому: «Немного рыхловатое лицо, чересчур широко расставленные глаза... В нём есть даже что-то дегенеративное и... прекрасное. В “Зеркале” этот портрет нам понадобился для того, чтобы сопоставить его с героиней, подчеркнув как в ней, так и в актрисе М. Тереховой, исполняющей главную роль, ту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно»¹.

Трудно сказать, насколько параллель удалась Тарковскому, хотя сходство между портретом и актрисой несомненно есть.

Извлечём же из цитаты мысль о характере, который обозначен знаками и плюс и минус. На самом деле, характеров два: Мария, мать героя, и Наталья, его жена. Обеих играет М. Терехова. Уже был случай, когда Тарковский поручил две роли одному исполнителю. В «Рублёве» актер Ю. Назаров по существу создавал единый образ, поделённый на князя Великого и князя Малого, чтобы типажно, самим актёрским обликом выявить раздирающую братьев вражду. Здесь похожесть женских судеб, мотив загадочной преемственности от матери к жене. Вероятно, в этой загадке скрыты черты и свойства их характеров. Режиссёр не собирается лакировать заложенную в них конфликтную природу, хотя «чувство вины по отношению к нашим матерям» вроде бы должно было настроить его на другой лад.

М. Тереховой предложен диалог персонажей, хотя играет она одна. Комбинированных съёмок не понадобилось. Мария и Наталья разведены по разным кадрам, но это не облегчило актёрскую задачу. Режиссёр готов усложнить её с помощью излюбленных ассоциаций.

Наталья раздражённо отсылает сына погулять, чтобы поговорить с отцом. Игнат приносит двойки, она обеспокоена. И. Смоктуновский (отец) из-за кадра подаёт ответные реплики. М. Терехова подходит к отцу. На дворе сын из осенних сучьев зажёл костёр. На кадр ложатся слова: «Ангел в виде горящего куста явился Моисею». Библейская цитата внутри семейного диалога. Надо актёрски это оправдать, не быть искусственной, сыграть и за режиссёра, который предложил данную ассоциацию, и за мужа, что ни разу на протяжении всей картины так и не вошёл в кадр.

Тарковский упорно добивается своего, его отношения с актрисой на грани деспотизма, он опять прибегает к рапиду, на этот раз явному, чтобы достичь «леонардовского» эффекта: в одной из сцен крупный план М. Тереховой с петухом, озарённый красноватыми отблесками, с искусственно замедленной мимикой лица (рапид!), выглядит едва ли не зловещей маской. Справедливости ради надо сказать, что режиссёр потом жалел, что не вырезал из картины этот план: «Мы деформируем лицо актрисы, как бы действуя вместо неё»².

¹ Искусство кино. 1979. № 3. С. 85.

² Там же. С. 86.

А. Демидова заметила в своей книжке: «У Тарковского в “Зеркале”, как мне кажется, все актёры должны были в той или иной степени играть его самого, потому что это очень личный фильм»¹.

Когда же режиссёр на основе собственных воспоминаний выходит к материалу, где возникает острая потребность обнаружить связи между биографией и временем, тогда-то фильм набирает новое дыхание, рождается искомый художественный сплав. Экранная жизнь становится похожей на саму жизнь, и вместе с тем уникальной, неповторимой.

Зима. Эвакуация. Тир. Эти обозначения времени и места действия вводят зрителей в эпизод-новеллу о «Военруке и рыжей девчонке». Такого заголовка в картине нет. Его роль выполняет всё тот же голос автора, в очередном телефонном разговоре он вспоминает этот эпизод из военной поры. Рыжая действительно мелькает в двух-трёх кадрах, трогая пальцем треснувшую на морозе губу. Мальчишкам, с их жестокой наблюдательностью, почему-то казалось, что контуженый военрук заглядывается на неё. Но не это главное, новелла выстроена с участием другого персонажа — мальчика, вывезенного из Ленинграда. Он плохо слушается, не выполняет команды.

Новелла снята жёстко, с деталями, которые надо было видеть, вроде «чаплашки», плексиглазовой шапочки, что прикрывает на голове военрука затянувшуюся рану. Увиденное, застрявшее в памяти возведено на новый уровень. Столкнулись не просто два характера, мальчишки и взрослого, не два возраста, но разный жизненный опыт: блокадный и фронтовой.

Парень необычен, как необычным был герой «Иванова детства». Не по годам развитое чувство сопротивляемости, что помогло ему выжить, продолжает руководить им, хотя обстоятельства изменились. Всё, что другими делается легко и привычно — повернуться кругом, лечь на маты, прицелиться, выстрелить в мишень, — Асафьеву (такая у него фамилия) даётся с видимым усилием, через не хочу. В его поведении явственны процессы торможения. Откуда взялся такой характер, пусть эпизодический? Из блокадного времени. Ему не хочется играть в войну. Полностью руководимый режиссёром, мальчишка сумел остаться живым: маленьким в больших валенках, со злинкой в вежливом голосе, с импульсивными поступками вроде того, когда он бросает гранату, выдернув чеку, и, прыгая, она катится по дощатому полу, пока военрук, кинувшись с криком «Ложись!!», не накрывает её своим телом. Слетевшая «чаплашка» обнажает на черепе участок с тонкой, нежно пульсирующей кожей. Граната была учебная, военрука бросил на пол фронтовой рефлекс.

Эпизод разработан и снят натурально, даже натуралистично. «Изображение в кино должно быть натуралистично»² — подсказывает Тарковский. Нашлись зрители, коих он покоробил. Привычные представления о том, как надо изображать войну и военных, оказались нарушены. Подобно Асафьеву, в Тарковском сработала его сопротивляемость внешней патетике.

Но ведь контуженый, в чём-то нелепый и смешной человек, накрыл телом гранату, спасая детей! Режиссёром и актёром Ю. Назаровым в новелле сыграна основная тема фильма, хотя сыграна непривычно: военное время, блокадный и фронтовой опыт отложились в подсознании людей, почти рефлекторно определяя их поведение.

Затем настал черёд хроники, впервые попавшей на экран, где война снята без выстрелов и взрывов. Идут солдаты по илистому дну Сиваша, вытаскивая голые ноги из чавкающей грязи, засунув полы шинелей за пояс. На шее у каждого связка мин. Идут подносчики боеприпасов. Увидено и снято тоже натурально. Очевидно, это-то и помогло смонтировать без швов, на скрытом пафосе, игровые и документальные кадры. «Я каждый день минувшего,

¹ Вторая реальность. Искусство. 1980. С. 148.

² Экран 1970 – 71. Искусство. 1971. С. 163.

как крепью, ключицами своими подпирал...» Во всём фрагменте достигнут образный синтез. Режиссёрской мысли, актёрского поведения, характера съёмок и поэтического слова.

Поторопимся сделать этот вывод, так как рядом, вплотную подмонтированы кадры, способные опровергнуть его. Маленький Асафьев подымается на холм, под ним пейзаж, похожий на картинный, взятый с высокой точки, обобщённый в своих формах, скорее даже не реальный пейзаж, а вычерченный ландшафт. Мальчик стоит на вершине неподвижно и ему на голову садится птичка. Не берусь толковать этот план, как и другой, где вновь появляется птичка, сначала в виде трупика, потом, ожив в руке героя, она улетает (или отлетает вместе с душой?), сам он лежит, и долгое, худое, обнажённое тело рождает смутные воспоминания о когда-то виденных живописных полотнах.

Среди тех, кто критиковал «Зеркало», порой справедливо усматривая вычурность и даже срывы вкуса в иных кадрах, можно отыскать... автора фильма. Вот, что он писал задолго до его выхода: «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегии и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу»¹.

Суждение представляется излишне категоричным, тем более что оно не вполне согласуется с практикой режиссёра.

«Сны» Ивана и «явь» его жизни — аллегория мира и войны. «Троица», чьё изображение наплывает в финале «Рублёва» — символ единения Руси. Парящая в воздухе над кроватью женщина (есть и такой кадр в «Зеркале») — метафора любви: «Что с тобой, Мария? — Не удивляйся, это так понятно, я люблю тебя».

Цепь аллегорий, символов, метафор не прерывается в творчестве Тарковского. Они нужны ему как другая мера обобщения, более ёмкая, предназначенная для того, чтобы вместить исторический в своём размахе материал. Дело не в «поэтическом кино» (как обойтись без стихотворного ряда в «Зеркале?»), а в художественном качестве «фигур этого рода», в их направленности и смысловой необходимости.

Впрочем, Тарковский всё это понимал не хуже нас; продолжая свою мысль, он пишет: «Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии...»²

Если вернуться к «Зеркалу», то в нём одновременно есть нечто от «поэтического кино», отрицаемого режиссёром, и от «кинематографической поэзии», им принимаемой. Лучше всего получалось, когда память очерчивала общий контур эпизода, подсказывала точные детали и подробности из наблюденного, а затем всё это по-новому просматривалось художником и возводилось в образную систему. Путь авторской мысли тогда становится видимым, особенно в тех случаях, когда имелась предварительная литературная запись, например, тот самый отрывок из сценария «Белый день», напечатанный в журнале. Он стал одним из последних эпизодов и словно подытожил найденное.

Те, кто был в эвакуации, помнят полуголодный быт, тесноту, жизнь в ожидании возвращения домой. Новелла передаёт эти ощущения с необыкновенной точностью. Сначала в литературной записи, потом в экранном изложении. Визит матери и сына в благополучный дом, сын остаётся в прихожей, мать уходит вместе с хозяйкой, одетой в голубой халат, в комнаты. Эпизод снят с точки зрения мальчика в прихожей, чья гордость уязвлена положением просителя, неестественным оживлением матери, добротностью окружающей обстановки. Игнат Данильцев, исполнитель роли, остаётся наедине со зрителем, в длинных, мучительно протяжённых кадрах он переживает и то, что у него босые ноги в цыпках, и то, что хочется есть, и то, каким он видит себя в зеркале. Режиссёр и оператор доигрывают за

¹ Вопросы киноискусства. Наука. № 10. 1967. С. 85.

² Там же. С. 86.

юного актёра, усиливая в кадрах блеск чисто вымытого пола, чужой свет начищенной лампы, пугающую глубину зеркального отражения. Предметный мир, снятый вполне натурально и жизнеподобно, готов к переходу в новое, почти фантастическое состояние. И переход этот происходит...

«В углах комнаты клубилась темнота. Прямо посреди, у левой стены, между голубыми окнами и дверью, откуда мы смотрели, стояла не то кровать, не то что-то ещё из красного полированного дерева, с потолка падали каскады чего-то похожего на лёгкий голубой дым, а под шёлковым, тоже голубым одеялом, весь в кружевах, спал розовый курчавый ребёнок, положив на щёки длинные вздрагивающие ресницы»¹.

Картинность подсмотренного переведена из сценария в кадр. Живописные ассоциации здесь не лишни и не загадочны, потому что зритель уже освоился со взглядом мальчика из прихожей, которому ребёнок мог показаться именно таким — младенцем, олицетворяющим невиданное благополучие в столь неблагоприятное время.

А внутри сцены заложен тот самый кадр с петухом (хозяйка предлагает его Марии вместе с топором; зарубив, можно взять в обмен на серёжки); кадр, сдвинутый рапидом и освещением в маску, вплоть до деформации лица актрисы. Какое наглядное совмещение меры, соблюденной в планах с младенцем, и меры, превышенной в кадрах с петухом! Преображение натуры в аллегорический образ и едва ли не её искажение. Такова неоднозначная художественная структура «Зеркала».

Напрасно стали бы мы считать число удачных и неудачных эпизодов, сцен и кадров, чтобы оценить фильм в целом. Важнее было попытаться проследить путь авторского замысла. Путь, достаточно причудливый, неординарный, но не лежащий в стороне от основных кинематографических дорог.

Мало сказать, что картина вызвала противоречивые отклики. Не будем касаться авторов, которые соблазнились испытанным сравнением с «кривым зеркалом». Приведём два отзыва из газет, вышедших в разных концах страны.

Пишет рецензент «Молодого Дальневосточника» (Хабаровск, 1976, 27 марта): «Я ощущаю её необычность, неповторимость, уникальность. Многим знакомо это чувство, оно остаётся надолго в нас после рассказов Шукшина». Имя однокашника по режиссёрской мастерской поставлено рядом, хотя их фильмы не похожи.

Второй отзыв напечатан в «Калининградской правде» (1978, 18 апреля): «Повествование строится на сугубо личном семейном автобиографическом материале, где даже кадры гражданской войны в Испании, Отечественной войны не выходят за пределы субъективных авторских ассоциаций».

Приведем ещё одну оценку, но не в качестве возможной альтернативы, примиряющей одних и других, а как суждение режиссёра, давно и плодотворно работавшего в кино, познавшего на собственном опыте его возможности и свойства. Отвечая на реплику журналистки Аллы Гербер: «Я думаю, что нет по-настоящему значительного произведения в литературе (да и в кино), где бы художник не был терзаем муками самопознания», Сергей Аполлинариевич Герасимов сказал: «Пожалуй, хотя и чересчур категорично. В нашем кино наиболее своеобразно и сильно в этом направлении выступил Андрей Тарковский в “Зеркале”. Наряду с мучительней трудностью языка, может быть, местами чрезмерной, в картине есть сцены, открывающие весь масштаб дарования этого режиссёра. Речь, естественно, может идти не о самом направлении — возможно оно или нет. Конечно, возможно, неизбежно даже. Всё дело в том, насколько глубока и содержательна сама натура художника, его нравственный опыт, широта его представлений. Эта поисковая черта профессии необыкновенно существенна и привлекательна в Андрее Тарковском. Я за этот

¹ Искусство кино. 1970. № 6. С. 113.

фильм и за такого режиссёра, но при этом, в поисках своих он может ещё надолго остаться вне поля зрения широкого зрителя»¹.

Вывод о «поле зрения» свидетельствует, что и это мнение не бесспорно. «Зеркало», как и другие картины Тарковского, постоянно находится в действующем фонде кинопроката, набирает свою аудиторию.

Что касается зрителей, то режиссёр был полон надежд: «В “Зеркале” мы рассказали как бы сугубо личную историю, да такая она и есть на самом деле, ведь речь шла о глубоко изначальных, непреходящих человеческих чувствах. Но мы надеялись — зритель не должен остаться к ней равнодушным, потому что она пронизана воздухом своего времени»².

Пожалуй, лучшая рецензия на фильм содержится внутри него и предлагает нам разгадку того, что происходит на экране: «разгадку поэзией».

Звучит за кадром голос отца режиссёра:

Живите в доме —
и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него
И дом построю в нём.

Мысль о доме как о родном очаге, частице родины. Свободное вхождение героя в своё детство, войну, современность — в «любое из столетий». Разве нет здесь переключки, общности между содержанием поэтической строки и «Зеркалом»?

¹ Гербер А. Беседы в мастерской/БПСК. 1981. С. 8.

² Культура и жизнь. 1979. № 10. С. 22.

МОДЕЛИ СОВЕСТИ

«Солярис» и «Сталкер». Непривычные для нашего уха названия. Они взяты из фантастического лексикона. Можно по-разному рассматривать обращение Тарковского к этому виду фильмов. Самое простое объяснение заключено в обострённом чувстве времени, что свойственно дарованию режиссёра. Он снял картины о далёком прошлом и о войне. Увлекаемый потоком событий, разогнанных на большой исторической дистанции, вырвался в будущее: обычно туда относят произведения фантастического жанра.

Объяснение, хотя и престижное, но не совсем точное.

Что говорить, проблема времени волнует Тарковского с первых шагов в искусстве. Возможности кино он оценивает именно с этой точки зрения: «Человек получил матрицу реального времени»¹. Сходные мысли рассыпаны по его статьям и интервью. Вот одно из них: «... по вздрагиванию камыша можно определить характер течения в реке, его напор. Точно так же о движении времени нам сообщают сам жизненный процесс, характер его текучести, воспроизведенные в кадре»².

Теоретические выкладки связаны с режиссёрской практикой. Она свидетельствует, что Тарковский наш современник. Это звучит не менее престижно, если быть им по-настоящему. В плане творчества, а не только дат. Жизненный материал, извлечённый из разных временных пластов, выводится на позиции, где скапливаются проблемы, социальные и нравственные, имеющие прямое отношение к сегодняшнему дню.

Фантастика не исключение. Писатель. С. Лем, автор «Соляриса», дал точную, почти научную формулу: «В сущности, говоря о будущем, о жизни на далёких планетах, я говорю о современных проблемах и своих современниках, лишь облачённых в галактические одежды»³.

Положенный в основу фильма «Солярис» роман удалён от наших дней и от земной действительности. Действие в нём происходит в будущем, на планете Солярис, где обитает Океан — мыслящая субстанция. Социальная и нравственная проблематика романа возвращает читателя к сегодняшнему дню и к земным тревогам. Тарковский в фильме продолжает это движение. Но в отличие от романа он начинает с Земли, которая противостоит Планете. Формально фильм не принадлежит к числу произведений о наших днях. Однако здесь важен мотив нравственности, созвучной современности. Расположение материала, тяготеющего к двум главным образам: их масштабность заставляет именовать эти образы с заглавной буквы. Всё это вводит «Солярис» в круг основной проблематики творчества режиссёра.

С первого своего фильма «Иваново детство» Тарковский обращался к памяти, которая способна была развернуть границы фильма и удлинить жизнь персонажа. Прошлое, что возникает в «снах» юного разведчика, удлиняет его судьбу, оборванную войной. Само строение картины, где эти «сны» из детства перемежаются с фронтовой реальностью, вторят гуманистической теме, как бы вдвигают мир в войну. В следующей своей работе, фильме «Андрей Рублёв», режиссёр ведёт повествование о великом живописце, совмещая его судьбу с картинами русской истории: сознание, память художника запечатлевают эти картины, чтобы затем преобразить их в чудо «Троицы».

В «Солярисе» тема памяти становится центральной. Она оформлена сюжетно: мыслящий Океан извлекает из памяти обитателей космической станции образы близких, умерших и

¹ Вопросы киноискусства. Наука. № 10. 1967. С. 82.

² Искусство кино. 1979. № 3. С. 91.

³ Лем. С. Избранное. Прогресс. М., 1976. С. 6.

живых, наделяет их реальной плотью и они поселяются рядом с теми, кто носит их в подсознании. Так рядом с героем, Крисом, возникает его бывшая жена, Хари, покончившая счёты с жизнью десять лет назад после разрыва с мужем.

Сюжетный замысел принадлежит С. Лему. Средствами литературной пластики он стремился вызвать в воображении читателя фигуры «гостей», как их называют на космической станции, чтобы с помощью этого фантастического допущения заострить проблему ответственности человека перед собой и другими, перед временем, которое не делится на вчера и сегодня, а может вот так, во плоти, предстать перед глазами, бередя совесть. Как ни фантастичен сюжет, его предпосылка реальна: человек не в силах изменить своё прошлое, исправить содеянное, переписаться набело.

Литературный замысел, войдя в орбиту кинематографа, сохранился в основном, но не остался в прежнем виде. Чтобы пояснить направление этих изменений, приведём одно замечание французского теоретика и критика А. Базена, сделанное им задолго до «Соляриса» и всё же имеющее к нему прямое отношение: «Кинематографическая фантастика нравится зрителям именно своим реализмом. Я хочу сказать — тем противоречием, которое возникает между неоспоримой объективностью фотографического изображения, и невероятностью происходящего»¹.

Фантастика готова обернуться на экране реальностью. Именно в этом направлении концентрировал свои усилия постановщик «Соляриса». Он стремился, по его словам, «достигнуть максимальной непосредственности, видимой произвольности изображения, то есть, условно говоря, безусловной реалистичности повествования»².

Невольное столкновение в одной фразе двух противоположных понятий — «условности» и «безусловности» — показательно. Структура картины настолько условна, что вмещает в себя образы Земли и Соляриса, прошлое и настоящее, память и реальность, и настолько безусловна, что способна придать всему этому разнородному материалу экранное единство, воплотив его в «формах самой жизни».

Прежде чем герой, улетая на другую планету, наполнит землёй металлическую коробку, в какой кипятят шприцы, мы увидим, как ветви касаются текучей воды, прыгает в траве собака, дождь заливает окно, смазывая краски пейзажа. Зато неподвижен и ярк натюрморт из яблок, слив и глиняного кувшина на столе. Обычные приметы осенней природы увидены в последний раз. Они укладываются в сознании человека, покидавшего Землю, столь же плотно, как земная порода в металлической коробке.

Игру Д. Баниониса, исполнителя роли Криса, дополняет камера оператора В. Юсова: она задерживается, чтобы разглядеть кору дерева, лицо отца, переплёт книги, руку женщины. Взгляд уравнивает живую и неживую природу, телесную и вещественную красоту, потому что они суть единого земного образа.

Другое, что как бы завершает и округляет образ Земли — это длительность кадров. «В гараже стоит красавица-лошадь». Фраза из сценария читается дольше, чем сам кадр существует на экране. В его краткости возникает мотив видения, мимолётного и прекрасного. Сухая, точёная голова лошади изъята из ряда земных обыденностей, это случайно сохранившаяся редкость. Кадр без усилий, как бы намёком приоткрывает перед зрителем будущее.

Но вот прямо противоположный метод — однородные планы необычной длины. Машина ныряет из туннеля в туннель, бегут по бокам полосы света, снова туннель и ещё один, и так сто двадцать метров снятой пленки, пока в конце пробега машина не вырвется на эстакаду, по которой в пляске рекламных огней несётся лакированный транспортный поток.

¹ Проблемы современного кино. Искусство. 1976. С. 43.

² Искусство кино. 1971. № 11. С. 27.

Необходимый в «Солярисе» урбанистический пейзаж рождается благодаря повторяющимся удлинённым планам; они растягивают экранное время, одним изображением передают величину замкнутого под землёй в бетонных сводах пространства.

Два приёма, как будто контрастируя, стремятся к одной цели: вызвать в нас ощущение цельности земного мира, показанного лишь в частностях. Словно взятый с картин художника Сомова пруд в гладком овале берегов, и снятые в Японии туннели, накладываясь друг на друга, монтируются в образ Земли, показанной зрителю так, «чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии», по словам режиссёра.

Чисто кинематографическими средствами одухотворён предметный мир и проставлены его координаты.

Отметим, что «Солярис» как зрелище выигрывает по сравнению с тем, что зритель слышит с экрана. Жанр философских дискуссий, разыгранный актёрами, не вполне удался. Текст иногда зависает, хотя заострённость и парадоксальность самих суждений должны были бы усилить эффект слова. Один из главных мотивов — необходимость особо трепетной человечности в космосе, где «всё чересчур хрупко», как говорит отец героя, — прозвучал сильнее в пластике актёрской игры и в изобразительности кадров.

Мысль Криса о том, что пребывание на Солярисе дало ему возможность «впервые ощутить людей как повод для любви», олицетворена в облике Хари. Поначалу это движущийся слепок его умершей жены. Затем она утрачивает свойства живой матрицы и всё больше приближается к человеку, что и служит причиной её гибели. Необходимость вдохнуть жизнь в человеческое подобие — эта задача из области научной фантастики переведена в плоскость эстетическую.

Смена планов от крупных к средним и общим (рядовая возможность кинематографа) использована с первозданной радостью открытия. Рамкой кадра перечёркнуто сверху вниз лицо только что «родившейся» Хари: оно похоже на муляж с односторонним рельефом щеки, глаза, уха, половинки лба. Статуарные позы и замедленные движения актрисы Н. Бондарчук выявляют этот замысел. Хари снята близко, так как лишь в непосредственной близости к Крису она может существовать: сюжетный мотив и композиционный совпадают. Превращение её в человека обозначено и в тексте роли, и поведением актрисы, смягчающей рисунок движений, и сменой планов, когда она отдаляется в пространство кадра.

Режиссёр воздействует на зрительское восприятие с разных сторон. В простейшей, казалось бы, смене планов возникают контуры общей нравственной темы о земном, раздвигающем свои границы в космос. Философская абстракция превращена в достоверность, которую можно снять на плёнку.

Второй полюс фильма — станция и планета Солярис. Они далеки от декорационного великолепия американской картины «Космическая Одиссея». Пустующая и захламлённая станция нарочито выведена из фантастического ряда, снижена в быт валяющимся барахлом, оборванной проводкой, чернотой окалины в шлюзах. На этом фоне продолжает развёртываться главная мысль фильма о неизменности нравственных законов для любой среды, где обитают люди.

В торжественной медлительности двух плавающих тел, Криса и Хари, возникают кадры, как бы снятые в невесомости. Их сопровождают зелёная с золотом цветовая гамма и хоральная музыка. Внезапно наступивший миг невесомости, поднявший героев в воздух, настигает их в сцене, происходящей в библиотеке, в привычной тщательно выполненной декорации. Но сама пластическая красота кадров одухотворена и возвышена памятью о земной любви. Съёмка рапидом, — чтобы получить эффект невесомости, — по существу трюк не просто осмысленный, он раскрывает основную гуманистическую тему фильма.

В «Солярисе» связующие звенья между двумя мирами — Землёй и Планетой — становятся видимыми... Крис решает остаться на станции. Как это сделано в фильме?

Знаменитое полотно Брейгеля «Зима», висящее в библиотеке, перестаёт быть лишь деталью обстановки. Живописное полотно кадрируется, отдельные части, фрагменты, внезапно врезаются в действие, причём без каких-либо мотивировок. Как запечатлённая в красках память о земном. Рядом с веселящимися в крепкий мороз мужичками Брейгеля возникает покойная белизна кадров из детства Криса, где он видит себя ребёнком на снегу. То, что не до конца получилось в кадре с блокадным мальчиком из «Зеркала», здесь продолжено. Режиссёра привлёк необычный для живописи ракурс, увиденная Брейгелем сверху, будто с вертолётта, обширная часть земного пространства с холмами и крышами домов. Заснеженные пейзажи и «вертолётная» точка зрения по-своему объединяют духовный мир, связанный с культурными традициями, и мир предметный, реальный.

Последний кадр «Соляриса» представляет собой это зримое единство. Стоящий на коленях перед отцом Крис, в позе «блудного сына», рождает отчётливую ассоциацию, земную по своему характеру, а в это время камера отлетает на вертолётте и коленопреклонённого героя окружают бесконечные морщины фантастического Океана.

Материал фильма предоставил его постановщику простор в выборе художественных средств. Благодаря им действие выводится за пределы фантастики в реальность. Нравственная проблематика фильма достаточно многогранна. Понятие «совести» приобретает особое мировоззренческое значение. В сложной монтажной структуре видимое или наоборот, только создаваемое, получают одинаково достоверный облик. Память хранит в себе образы близких, воспоминания детства, а рядом возникает мотив исторической памяти, что отлагается красками на живописном полотне. Во всём, что мы восприняли с экрана, не исключая длины туннельных съёмок и высоты вертолётных, собираются приметы современности.

В 1972 году на международном кинофестивале в Канне «Солярис» получил Большую специальную премию жюри: «За оригинальное воплощение гуманистических идеалов человечества».

Оценивая свою работу над фантастическим фильмом, Тарковский размышлял о «связи нравственной проблемы с законами движения человеческого разума». Но тут же он низводил эту возвышенную проблематику на вполне конкретную почву, намереваясь «снять прилунение, как трамвайную остановку в современном фильме»¹. Вот такой, характерный для него, способ мышления...

Трудно вычленивать авторское начало в условном жанре кинофантастики, ведь там нет явных связей между опытом собственной жизни и судьбами героев. Сложные декорации и костюмы заполняют площадь кадров. «Дизайн» нередко вытесняет замысел. «Реальность фантастического мира», как назвал свою книгу кинокритик Ю. Ханютин, достигается лишь в немногих фильмах. Между тем сегодняшнее время и окружающая реальность, освобождённые от обыденности и мелькающих примет, могут считаться объектами съёмки и в фильмах этого рода.

Тарковский продолжил свою работу в жанре фантастики. Он поставил «Сталкера». Интересно, что в период постановки фильма в одном из интервью он сравнил кадр с поэтической формой японского стиха — «хокку», исполненной в виде необыкновенно точной жизненной зарисовки.

«Такой образ, — говорит режиссёр, — возникает только в состоянии непосредственного прямого жизненного наблюдения»². Перенос этой образности из строки в кадр кажется ему необходимым. Причём не в документальном кино, а в фантастическом фильме. Не новая для кинематографистов мысль о прямом жизненном наблюдении заново адресована. Она

¹ Экран 70 – 71, Искусство. 1971. С. 165.

² Искусство кино. 1977, № 7. С. 17.

настолько захватывает режиссёра, что он готов подвергнуть сомнению сложное полифоническое строение «Зеркала». Но при этом, конечно, не отказывается от авторства: «образ в кино строится на умении выдать за наблюдение своё ощущение объекта»¹.

Постановка «Сталкера» сопровождалась рядом декларативных отказов. От «Зеркала»: «хочу... чтобы между монтажными склейками не было временного разрыва»². От первого своего фантастического «Соляриса» по С. Лему: «не смог преодолеть технологичность, надуманность сюжета»³. От опыта мировой кинофантастики, включая «Космическую Одиссею». Этот фильм непочтительно сравнивается с «комиксами». Наконец, отрицание распространилось на литературный источник фильма — повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине». Сценарий «Сталкера», хотя и написанный авторами повести, оказался разительно не похож на то, что было напечатано в четырёх номерах журнала «Аврора» за 1972 год.

Повесть выглядела так, словно заранее была ориентирована на возможности экрана. Съёмки могли вестись с крыш небоскрёбов, что выросли вокруг Зоны, где побывали пришельцы. Опасности точно обозначались. На жаргоне сталкеров (от слова stalk — подкрадываться) одна из них называлась «комариные плешки» (места повышенной гравитации). Сталкеры таскали из Зоны на продажу всякие чудесные вещицы, рассчитанные на комбинированные кадры, вроде «пустышек» (два диска, между ними ничего, а они держатся). Была и шпионская интрига: толстячок-коммерсант оказывался резидентом, вылавливающим сталкеров. И уж совсем как в фильмах о чудовище Франкенштейне бродили по Зоне ожившие муляжи, реконструированные из скелетов.

Предметный мир повести завершался «золотым шаром», который, по идее, должен был исполнять желания тех, кто до него добирался. Весь этот антураж, воспроизводимый на страницах едва ли не с нарочитым «кинематографическим» блеском, был заземлён благодаря герою, Рэду Шухарту, от лица которого ведётся рассказ. Машинерия снижалась в быт не одним жаргоном: она была очеловечена характером. Внутренний мир, переданный лаконично, но достаточно выразительно, пропускал сквозь себя фантастику, наделяя её духовной реальностью.

Замысел фильма не миновал этого свойства литературного источника, но решительным образом переакцентировал его.

«Зона не спрашивает, плохой ты или хороший» — такова реплика одного из персонажей повести.

«Всё, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас...» — реплика взята из диалога, услышанного с экрана.

Тарковский сохранил принцип «зеркала». Строй мыслей и духовный облик человека отражаются в реальности. Всё равно, исторического ли она свойства, как в «Зеркале», или фантастического, как в «Сталкере». Декларируемые отказы на проверку включали в себя мотив преемственности.

Герой «Соляриса» подвергался испытанию, находясь под всевидящим оком Океана, когда каждое движение души не могло укрыться от него. И от наших зрительских взглядов. В «Зеркале» человек выведен на орбиту истории, внутренний мир открыт социальным ветрам, «я» персонажа, отражаясь во времени, испытывается на масштабность.

Сближая эти картины Тарковского, замечаешь, как по-разному осуществляется в них единый конструктивный принцип «зеркала». Как отражаются друг в друге и

¹ Кино. Рига. 1979. № 11. С. 21.

² Искусство кино. 1979. № 3. С. 83.

³ Там же. С. 84.

взаимодействуют образы Земли и Космоса, история и, авторское «я», фантастическая зона и реальный человек.

Сходство можно уловить также в отдельных художественных примерах. Например, в прямом жизненном наблюдении.

Известный театральный режиссёр А. Эфрос в своей книге «Профессия: режиссёр» попытался зафиксировать впечатление, которое он получил от начальной сцены из «Зеркала», где внешнего действия, как мы видели, почти не было: женщина сидит на изгороди, ожидая приезда мужа, появляется прохожий, разговор, и он уходит, ветер вдруг погнал по траве волну. Кадры, снятые в виде кинематографического наблюдения, дали толчок зрительской памяти. «Это было что-то совершенно личное, касающееся... той женщины, но это было и моё, хотя со мной такого никогда не происходило буквально»,¹ — пишет А. Эфрос.

Подобное впечатление связано и с первыми кадрами «Сталкера». На кровати мужчина, женщина, ребёнок. Он смотрит на спящую дочь. Встаёт, одевается, выходит на кухню. 130 метров делятся эти три кадра, озвученные внезапным грохотом поезда за окном. Один из кадров снят вертикально сверху, другие — посредством чрезвычайно медленного, осторожного наезда камеры, которая по сантиметру скрадывает изображение, мало-помалу укрупняя планы. Графитовая тональность экрана тронута в разных местах белилами света.

Технология съёмок на самом деле, очевидно, была гораздо сложнее, но важно отметить использованный здесь приём пристального кинонаблюдения, с помощью которого рождается образный смысл. В чём этот смысл? Он всецело погружён в экранное пространство, зритель в своём существе, хотя слова проставить легко: семья, отцовская любовь, неустроенность, тревога. Можно прочесть в кадрах и нечто другое, кого-то будет раздражать слишком медленная смена планов. Но так или иначе, они воздействуют, вовлекают в мир фильма, похожий на реальность, узнаваемый и вместе с тем находящийся за пределами обыденности.

Тарковский прибегает к точному определению: «псевдообыденное течение»² жизни.

Затем, когда на кухне загорится газ и в двери встанет жена, вспыхнет семейная ссора, и женщина забьётся в истерике, снятая сверху, будто распятая съёмочной вертикалью, изображение вновь уйдёт за границы быта и главное слово («Зона») прозвучит в этой по видимости кухонной сцене отголоском неземного.

В «Сталкере» ведётся наблюдение за людьми, попавшими в фантастическую ситуацию. Люди и ситуация связаны не просто сюжетно. Меняется их художественный строй. Персонажи, например, лишены имён собственных. Их предназначение — воплощать вечное.

Бескомпромиссную преданность идее, очищенную духовность (Сталкер).

Болезненные скепсис, безверие, таящие под собой скрытую надежду (Писатель).

Тревогу разума за судьбу себе подобных (Учёный).

Характеры персонажей фантастичны в том смысле, что они сконструированы из мыслительного и исторического материала, накопленного с библейских времён. Однако эти людские фигуры не сродни муляжам из повести, которых Зона воспроизвела по кладбищенским костям. Режиссёрский замысел предусматривал обязательную их реальность. Снятые приёмом кинонаблюдения, в согласии с личностью актёров, они с трудом, но всё же преодолевают расстояния между объявленной идеей и живым характером. Идеальная несущая конструкция и земная, актёрская плоть не везде плотно прилегают друг к другу. Эти издержки невольно отчёркивают замысел. Он по-своему историчен. Возможны аналогии с литературными и сценическими образами, с теми, кого называли «рупором идей». Их легко найти в античных трагедиях и в пьесах Бертольта Брехта. Традиции осовременены.

¹ Профессия: режиссёр. Искусство. 1979. С. 273.

² Искусство кино. 1977. № 7. С. 117.

В первую очередь, с традиций и с самих фигур удалена патетика. Профессор скорее похож на грибника-пенсионера, отправившегося с рюкзаком в пригородную зону. В рюкзаке покоится бомба, которая должна уничтожить Комнату (так в фильме изменился «золотой шар»), чтобы ею не воспользовались те, кто опасен разуму: «пока эта язва открыта для всякой сволочи...»

В подчёркнуто бытовой оболочке, свойственной персонажу, заложена взрывоопасная, фантастическая идея. Исполнитель роли Н. Гринько воспользовался своим умением оправдывать эксцентрическое начало в образах.

Следует учесть, что треугольник героев не равновелик. Речь в большей своей части доверена А. Солоницыну (вознаграждая его за обет молчания, наложенный на Андрея Рублёва и на актёра в одноимённой картине). Монолог Писателя, которого он играет, растянут на все семнадцать частей фильма. Это голос больной совести, что звучит из кадра в кадр, обволакивая их словесной тканью. Она изготовлена из обрывков философских воззрений, газетных статей, моральных сентенций, сдобренных иронией. По ходу фильма монолог выливается в проповедь всеобщего животного прагматизма, давно лишившего мир каких-либо покровов тайны, будь то душа человека или Бермудский треугольник. Характер Писателя изложен в этой мысли. Едва уловимая динамика актёрского рисунка, выполненного А. Солоницыным, постепенно разрушает этот словесный стереотип. Вера в духовные ценности (для Писателя она не менее фантастична, чем Комната) зарождается в его сознании.

Сталкер занимает главенствующее место в «троице» персонажей. Это прекраснодушный Дон-Кихот с лицом сурового кондотьера. Режиссёр уходит от внешней занимательности в сторону философской драмы. Но чем-то надо компенсировать зрителя? В ход идёт своеобразная микро-драматургия актёрских рисунков. А. Кайдановский, скорее предназначенный для ролей, где требуются мужская воля и сила, играет существо, названное «блаженным», «юродивым». Уничижительные клички, как и скульптурный профиль, на контрастах доигрывают роль Сталкера. Это «воплощение антипрагматизма», по мысли Тарковского.

Не случайно режиссёр пользуется определением, в котором персонаж уподоблен идее. Интеллектуальное зерно образов, по замыслу, должно прорасти.

На исходе ночи, растушёванные зыбкой темнотой, люди появляются в кадрах, напоминая силуэтные, движущиеся рисунки. Они отодвинуты в глубь декораций. Загорожены хламом нежилых улиц, складских помещений. Заслонены сюжетной целью (пробраться в Зону).

Остались позади решётки, прожекторы, каски охраны, разлетающиеся от выстрелов фарфоровые изоляторы. Вся эта кинематографическая машинерия, не без умысла эффектно использованная постановщиком. Тогда-то и рождается цвет: не ударом, постепенно наливаясь из тумана. В такт постукиванию дрезины один за другим проявляются на экране отчётливые в утреннем свете, объёмные кадры-портреты, снятые оператором А. Княжинским с той мерой длительности, что рассчитана на наблюдение, вглядывание.

Кстати, дрезина заменила парившую над землёй «галошу» (турбоплатформу), как и многое другое из фантастического набора повести, опущенного в кадрах за ненужностью или специально приземлённого.

Режиссёрские решения оказываются в «Сталкере» точнее в случаях, когда они используют вроде бы привычную кинематографическую технологию. Кадры, где пол устлан песчаными холмиками, над которыми пролетает беркут, а сзади маячат обнявшиеся скелеты, выглядят взятыми напрокат из фильмов-ужасов. Между тем, казалось бы, обыденная смена точек зрения даёт чисто фантастический эффект. Сначала все смотрят в спину Писателя, направляющегося к зданию, затем камера встречает идущего в лицо, и этот «взгляд» из здания обдаёт холодком... Так может смотреть Зона. Реальна натура. Кусты, трава,

заброшенное строение. Реально поведение человека: бравада Писателя, решившего идти напрямиком. Складываясь, они вызывают отчётливое представление о внеземном.

Простота решения обманчива. И съёмка чуть замедлена, и ветер сорвался с кустов, и пелена притушила цвет, и звучит непонятно чей возглас: «Стойте! Не двигайтесь!» Режиссёр и оператор суммируют приёмы, чтобы достичь реальности фантастического мира.

Образ Зоны, как некогда образ Земли в «Солярисе», строится из натурального материала. Из пейзажей, окаймлённых кучами деревьев и волнистой линией прибрежных кустов. Они сняты так, что их хочется назвать «кущами». Библейское начало можно усмотреть в текучести вод, что обрушиваются потоком или зеркально окружают поросшие мхом островки, на которых умещаются люди. Опущенная в воду кисть руки, лежащие на дне стерилизатор, шприц, перекидной календарь образуют натюрморт, чья символика возвращает зрителя в современность. Приём «кадров-натюрмортов» повторён Тарковским в декорации Комнаты, где на кафельном полу, залитом водой, меж спящих рыб лежат развинченные останки бомбы. Символика этих планов доходчива. Они напоминают, что на экране течёт жизнь внешне натурная и всё же «псевдообыденная».

Мера условности увеличена Тарковским к финалу, когда чуда не происходит. Возникает сомнение в предложенной ситуации с Комнатой, чей порог никто не переступил.

А. Фрейндлих (Жена) обращается с монологом в зрительный зал: «Вы знаете, мама была очень против, вы ведь, наверное, уже поняли...» Простота слов семейного свойства и этот редкий случай прямого выхода на зрителя. Конфликтую, они вновь повышают напряжение. Снятая с одной точки, А. Фрейндлих свободно преодолевает экранную рампу, на этот раз сама, без участия камеры, меняя точку зрения на происходящее.

Мера необычного в изображении и в слове нарастает. Дочка-мутант взглядом толкнёт стакан на край стола, в её сознании прозвучит тютчевская строка: «Угрюмый, тусклый огонь желанья...» Но раньше, ещё перед этими жутковатыми кадрами, Тарковский вставляет обыденный план, записанный в монтажном листе так: «Сталкер с дочерью на плечах и Жена с костылями и сумкой спускаются по откосу вниз и идут берегом огромной грязной лужи... Вдали дымят фабричные трубы». Сначала девочка взята под обрез кадра, и кажется, что она пошла (внезапная мысль о чуде словно вмонтирована в съёмочный план!). Затем план становится более общим, семья входит в разрушенный пейзаж, и мысль о чуде обретает реальный смысл.

«В “Сталкере” всё должно быть договорено до конца — человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадёжности мира»¹ (Тарковский).

Гуманистическая тема, сыгранная в фильме, извлечена из накопленного человечеством нравственного опыта. В этом смысле она исторична, хотя заброшена в будущее, где происходит действие «Сталкера». Разные по материалу и стилевым признакам, работы Тарковского объединены мыслью о времени и человеке. Объединены режиссёрской заботой о том, чтобы связи между ними стали видимы на экране.

Тарковский работал много. «Процесс кристаллизации замысла требует от режиссёра огромного напряжения воли»², — признавался он, не рассчитывая на лавры любимца муз, который с «моцартианской» лёгкостью творит на съёмочной площадке. Те, кто его видел там, говорят об обратном: о напряжённом, нервном, подчас мучительном процессе, с большой тратой душевных и физических сил.

Перейдя от процесса к результатам, скажем, что среди его фильмов не было проходных или случайных. Далек не каждый режиссёр способен выдержать такой качественный

¹ Искусство кино. 1977. № 7. С. 118.

² Искусство кино. 1977. № 4. С. 51.

уровень, не давая себе послабления и роздыха. Тарковский занимал здесь принципиальную позицию.

Что касается существа его фильмов, круга затронутых в них проблем, то режиссёр был историчен в своих обращениях к любому жизненному материалу, не исключая фантастического, находя в нём истоки материальной и духовной культуры народа, включая опыт мировой художественной мысли. С помощью языка киноискусства, подчас весьма сложного, он стремился этот глубинный поиск вывести на поверхность, включить в контекст дней.

«В историческом аспекте фильм хочется сделать так, как если бы мы рассказывали о нашем современнике»¹. Эта мысль, высказанная им в период подготовки «Андрея Рублёва», может служить и более широким определением, справедливым для других его работ.

Начиная с «Иванова детства», масштаб дарования Тарковского не подвергался сомнению ни критиками, ни внимательными зрителями. Что, однако, не упростило взаимоотношений режиссёра с теми и другими. Суждения пристрастные, иногда даже слишком, нередко высказанные в тоне, не оставлявшем надежды на апелляцию, значительно увеличивали его творческие и не только творческие перегрузки.

Зрители по прошествии лет заново осваивали снятые им картины, пересматривали их и нередко заменяли былой скептицизм — пониманием.

Фильмы Тарковского знакомы и зарубежному зрителю. В традициях советского киноискусства принимать участие в большом международном кинофоруме, имея в виду экраны фестивалей и рядовые кинозалы. В 1980 году в Риме режиссёру был вручен «Давид Донателло» — важнейший приз в области мирового кинематографа. Спустя два года он вновь приехал в Италию для работы над своей предпоследней картиной. Она получила название «Ностальгия». Вот, как он сам объяснил и название, и смысл картины: «Ностальгия по-русски — это смертельная болезнь. И я хотел показать её типично русские, в духе Достоевского, психологические черты...» В этом термине, продолжал он, есть «страстное отождествление себя с другим человеком... Впервые в моей практике я почувствовал, до какой степени фильм может быть выражением психического состояния автора»².

Это состояние наполняет собой не только кадры «Ностальгии», но и документальный фильм о Тарковском, который снял писатель и сценарист Т. Гуэрра, путешествуя вместе с режиссёром по стране в поисках природы. Они избегали прославленных красотой мест, отмеченных в туристских справочниках. «Путешествие внутри себя» — так, в беседах между собой, определяли они цель этих странствий. Тарковский выбирает для съёмок достаточно угрюмое место, каменистое, с печатью запустения, где маленькая гостиница стоит над водоёмом с испарениями, куда стекают термальные воды. Люди погружаются в воды, кажущиеся плотными, надеясь исцелиться. Последний акт трагического сюжета, положенного в основу картины, произойдёт именно здесь: герой (его сыграл Олег Янковский) окажется на дне осушённого водоёма, среди обнажившихся камней и останков некогда брошенных сюда предметов, в руках его горящая свеча, которую задувает ветер. Всё, что происходило раньше, вроде бы бесцельные метания по дорогам, короткие остановки в маленьких городках, необязательные встречи, привычное одиночество, — всё это сошлось в малом пламени свечи и в упорном стремлении человека донести огонь, не загасив, от одного края бассейна до другого. Когда, в третий раз, ему это удаётся, он умирает.

Трагическая развязка несёт в себе аллегория. Она по-своему проста и доходчива, если помнить о вечном, духовном, что связаны в представлениях людей с этим трепетным

¹ Когда фильм окончен. Искусство. 1964. С. 170.

² Из интервью газете «Монд». Перепечатано в жур. «Кино». Рига, 1987. № 7. С. 14.

огоньком. Вместе с тем, как всегда у Тарковского, аллегория словно бы материализована, носит предметный, осязаемый характер.

Эта материализация начинается с сюжета: герой картины, поэт, приезжает в Италию в поисках следов человека, некогда прибывшего сюда из России, чью жизнь он пытается восстановить. Сюжет чётко не прописан, скорее походит на слабо прочерченный контур, хотя в нём есть свои звенья — и письмо того самого человека, и общество «Италия — СССР», которое помогает в поисках. Затем, как бы на «втором этапе» картины, авторский замысел реализуется в пластике изображения. Кадры обладают свойством, изначально присущим творческому видению Тарковского: они говорящи, их смысл постигается не только из диалогов участников сцен, а со всей площади экрана, как мы раньше отмечали, — из вещественной плоти того, что попало на плёнку.

О чём же они говорят?

Прежде чем ладонь прикроет огонёк и начнётся финальный поединок героя с судьбой на дне высохшего водоёма, зритель увидит сотни горящих свечей и жар их словно обольёт девушку с золотыми волосами; съёмочные планы, «венетские» по колориту, расскажут о торжестве жизни, полной красок. Отсюда, от этих кадров, начнётся духовное путешествие героя внутрь себя и видимые всем скитания по дорогам страны.

Встречи с разными людьми предусмотрены не столько сюжетом, сколько развитием того чувства, которое чем дальше, тем больше погружает человека, заброшенного на чужбину, в состояние, названное им «ностальгией». Когда один из встречных предлагает ему хлеб и вино, то в самой традиционности этой трапезы возникает на миг прорыв в отчуждённости, что сопровождает героя из кадра в кадр.

Наконец, ещё один пласт в изобразительном строе картины. Память о прошлом, о родных местах материализуется в кадрах, будто извлечённых из глубин сознания, где в сумеречном свете видны избы и неподвижные, как на офортах, людские фигуры и белая лошадь. В финале этот пейзаж оказывается помещённым во внутрь огромного разрушенного собора, покрытого небом, с лежащей на переднем плане фигурой героя, что смотрит на нас...

Можно, конечно, и дальше вычитывать из кадров тот или иной смысл, но важнее, как мне кажется, сохранить непосредственность и цельность процесса восприятия картины, ощутить себя зрителем и соучастником главного — духовного процесса, окрашенного в трагические тона, что запечатлён в съёмочных планах «Ностальгии».

Зарубежная критика предложила немало сложных разгадок, изошрённых толкований, пытаясь объяснить замысел Тарковского. А сам он испытывал всё большую потребность как можно проще и лаконичнее изложить то, что хотел донести с экрана. Ещё раньше, на встрече со студентами МВТУ им. Баумана во время обсуждения «Зеркала», он услышал мнение зрительницы, которое восхитило его. Это была уборщица, она ждала, когда встреча окончится, чтобы начать убирать. Потом решила вступить в разговор: «Ну что говорить? Наделал человек гадостей за свою жизнь всем тем, кто его любил, и перед смертью понял, что ему надо извиниться, оправдаться как-то, человек мучается, а не знает, что делать, выхода не видит...»¹ Тарковский заключил: «Она сказала замечательно!»

Не это ли в конце концов привело его к жанру фильма-притчи? Он избирает древнейшую форму искусства, чтобы воссоединить её с центральной проблемой современности, имея в виду ядерную угрозу, нависшую над землёй. Глубоко личная интонация господствует в его последних работах. «Ностальгию» он посвящает матери, «Жертвоприношение» — сыну. С кадра, где отец и сын поливают засохшее дерево, начинается эта картина. В финальных планах возле дерева останется мальчик; выполняя завет отца, он приносит воду, надеясь, что

¹ Студенческий меридиан. 1981. № 8.

дерево расцветёт. В кольцевой композиции, в ритуальном действии героев скрыт мотив притчи.

Возвышенная гражданская цель, желание обратиться к людям с экрана, как с кафедры, не делают из Тарковского проповедника и не увеличивают внешние масштабы «Жертвоприношения». Напротив, он строго придерживается единства времени и места. Действие укладывается в 24 часа, и герои не покидают уединённого дома вблизи моря. Северные, строгие по краскам пейзажи Швеции с их обобщёнными формами как нельзя лучше выполняют роль живописного фона, рождая мысль не о конкретных географических координатах, но скорее о Земле.

Вселенский адрес кино-притчи не ослабляет внимания режиссёра к конкретному, осязаемому, предметному миру, что заполняет собой кадры. Дом на экране обжит, населён людьми и вещами, пожалуй, его можно назвать «семейным гнездом». До тех пор, пока ветер, что свободно гуляет по комнатам, вздувая занавеси и скатерти, да раскрытые окна и двери, где видны куски пейзажа, вдруг рождают отчётливое ощущение незамкнутого пространства и непрочности бытия: строение, оказывается, сквозит, возникает невольная ассоциация с «карточным домиком».

Сама декорация и то, как она снята, наглядно раскрывают режиссёрский метод Тарковского. Вещественный мир неожиданно сдвигается в другую зону восприятия, где появляется новый — аллегорический смысл того, что видит зритель на экране.

Этот же метод легко различим в образе героя картины. Его зовут Александр и сыгран он Эрландом Йозефсоном, казалось бы, в традициях психологической школы. Александр живёт в согласии со своей биографией, а в прошлом у него — актёрская профессия; ныне он учитель, интеллектуальное начало прослушивается в тексте роли. Недаром повторяет он реплику Гамлета: «Слова, слова, слова...»

Между тем, помимо слов и как бы поверх них, в характере героя начинают проявляться черты, которые выводят его из психологического ряда и переносят в другое — духовное пространство, где властвует не быт, но бытие. Сложные отношения с женой, которая лечится от истерии, с доктором, со служанкой по имени Мария дополняются иными связями. Их нелегко обозначить, ряд критиков причислили их к чисто религиозному контексту, хотя по видимости речь должна идти о мифологических истоках искусства. Во всяком случае, эти связи выходят на поверхность в момент, когда в доме гаснут телевизоры, раздаётся свист, от грохота закладывает уши, цвет уходит из кадров и падающий снег отбеливает изображение, где только что жила зелень травы. Образ ядерной катастрофы завладевает экраном.

Что может спасти нас? Александр и Мария парят в воздухе, как некогда другая Мария — из «Зеркала», и вновь краски возвращаются в кадр, и любовь спасает мир, и наступает час искупительной жертвы, когда герой поджигает свой дом. Его увозит санитарная машина: окружающие видят в нём просто сумасшедшего. Но зрители увидели большее. Таков особый эффект восприятия картины, предусмотренный Тарковским.

Пламя бушует в «Жертвоприношении», уходя за края кадра; живой огонь очищает экран от выморочных, обесцвеченных пейзажей — следов ядерного апокалипсиса. Пылает дом, который он приносит в жертву вместе с собой ради спасения родного очага — Земли.

Мысль в картине настолько обнажена, что дала повод к следующему критическому суждению:

«Характеры не живут своими жизнями — всё подчинено интеллектуальной заготовке, формирующей эту притчу». Мнение Дэвида Энсена, взято из американского журнала «Ньюсуик» (1986. 1 декабря), показательны для споров, которые развернулись вокруг последней работы Тарковского. Но спор о «Жертвоприношении» только начат. Как и о других его картинах, которым суждена долгая жизнь.

Он думал, работая над ними: «Искусство несёт в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о котором рассказывает художник, не оставляет места для упований».¹

В трагическом ощущении не исчезает отсвет вековых гуманистических основ искусства. Андрей Тарковский шёл от себя, от своей судьбы, чтобы стать нужным многим.

¹ Советский экран. 1987. №.7. С. 19.

ФИЛЬМЫ, ПОСТАВЛЕННЫЕ АНДРЕЕМ ТАРКОВСКИМ

КАТОК И СКРИПКА

Авторы сценария — Андрон Кончаловский, Андрей Тарковский.

Оператор — Вадим Юсов.

Художник — Совет Агоян. Композитор — Вячеслав Овчинников.

В ролях: Саша — Игорь Фомченко, Сергей — Владимир Заманский, Девушка — Наталья Архангельская; а также Марина Аджубей, Юра Бруссер, Слава Борисов и другие.

Производство киностудии «Мосфильм», 1961 г.

ИВАНОВО ДЕТСТВО

Авторы сценария — Владимир Богомолов, Михаил Папава. (По мотивам рассказа В. Богомолова «Иван»).

Оператор — Вадим Юсов.

Художник — Евгений Черняев.

Композитор — Вячеслав Овчинников.

В ролях: Иван — Коля Бурляев, Холин — Валентин Зубков, Гальцев — Евгений Жариков, Катасонов — Степан Крылов, Грязнов — Николай Гринько, старик — Дмитрий Милютенко, Маша — Валентина Малявина, мать Ивана — Ирина Тарковская.

Производство киностудии «Мосфильм», 1962 г.

АНДРЕЙ РУБЛЁВ

Авторы сценария — Андрон Михалков-Кончаловский, Андрей Тарковский.

Оператор — Вадим Юсов.

Художники — Евгений Черняев, при участии Ипполита Новодережкина и Сергея Воронкова.

Композитор и дирижёр — Вячеслав Овчинников.

В ролях: Андрей Рублёв — Анатолий Солоницын, Кирилл — Иван Лапиков, Даниил Чёрный — Николай Гринько, Феофан Грек — Николай Сергеев, дурочка — Ирма Рауш (Ирина Тарковская), Бориска — Николай Бурляев, Великий князь и Малый князь — Юрий Назаров, монах — Юрий Никулин, скоморох — Ролан Быков, сотник — Николай Граббе, Фома — Михаил Кононов.

Производство киностудии «Мосфильм», 1966/1971 гг.

2 серии

СОЛЯРИС

Авторы сценария — Фридрих Горенштейн, Андрей Тарковский. (По фантастическому роману Станислава Лема).

Оператор — Вадим Юсов.

Художник — Михаил Ромадин.

Композитор — Эдуард Артемьев. В фильме использована фа-минорная хоральная прелюдия И. С. Баха.

В ролях: Крис Кельвин — Донатас Банионис, Хари — Наталья Бондарчук, Снаут — Юри Ярвет, Бертон — Владислав Дворжецкий, отец Криса — Николай Гринько, Сарториус — Анатолий Солоницын, Гибарян — Сос Саркисян.

Производство киностудии «Мосфильм», 1972 г.

2 серии

ЗЕРКАЛО

Авторы сценария — Александр Мишарин, Андрей Тарковский.

Оператор — Георгий Рерберг.

Художник — Николай Двигубский.

Композитор — Эдуард Артемьев. В фильме использована музыка И. С. Баха, Перголези, Перселла.

Стихи Арсения Тарковского.

В ролях Матери и Натальи — Маргарита Терехова.

В остальных ролях: Игнат Данильцев, Лариса Тарковская, Алла Демидова, Анатолий Солоницын, Николай Гринько, Юрий Назаров, Олег Янковский, Татьяна Огородникова и другие.

Текст от автора читает Иннокентий Смоктуновский.

Производство киностудии «Мосфильм», 1974 г.

СТАЛКЕР

Автор сценария — Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. (По мотивам повести «Пикник на обочине».)

Режиссёр и художник — Андрей Тарковский.

Оператор — Александр Княжинский.

Композитор — Эдуард Артемьев.

Стихи Ф. И. Тютчева, Арс. А. Тарковского.

В ролях: Сталкер — Александр Кайдановский, Жена Сталкера — Алиса Фрейндлих, Писатель — Анатолий Солоницын, Профессор — Николай Гринько.

Производство киностудии «Мосфильм», 1979 г.

2 серии

ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ

Сценарий Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры.

Оператор — Лючано Тволи.

Текст Андрея Тарковского читает Джино Ла Моника.

Производство «Джениус» С. Р. Л. (Италия), 1982 г.

НОСТАЛЬГИЯ

Авторы сценария — Андрей Тарковский, Тонино Гуэрра.

Главный оператор — Джузеппе Ланчи.

Главный художник — Андреа Кризанти.

В фильме использована музыка Дебюсси, Верди, Вагнера.

В ролях: Горчаков — Олег Янковский, Эуджения — Домициана Джордано, Доменико — Эрланд Йозефсон, жена Горчакова — Патриция Террено; а также Лаура де Марки, Делия Боккардо, Милена Вукотич и другие.

Производство «РАИ Канал 2», Ренцо Росселлини, Маноло Болоньини для «Опера Фильм» (Италия) при участии «Совинфильма» (СССР), 1983 г. Прокат «Фильм Энтернасьональ».

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

Автор сценария — Андрей Тарковский.

Главный оператор — Свен Нюквист.

В фильме использована музыка И. С. Баха, шведская и японская народная музыка.

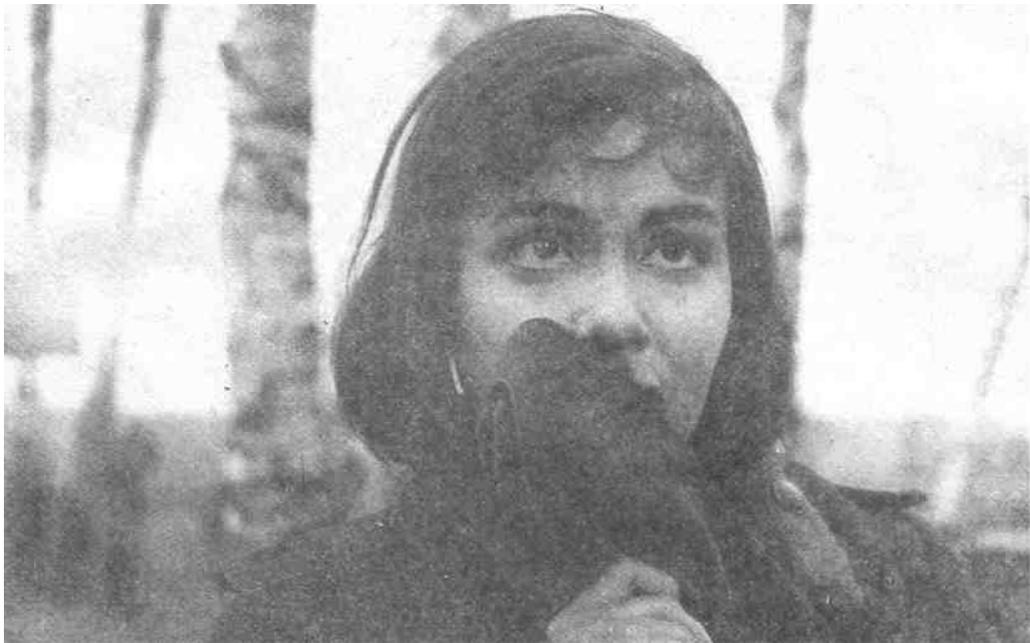
В ролях: Александер — Эрланд Йозефсон, Аделаида — Сюзан Флитвуд, Юлия — Валери Мерес, Отто — Аллан Эдвалл, Мария — Гудрун Гисладоттир, Виктор — Свен Вольтер, Марта — Филиппа Францен, Малыш — Томми Чэльквист.

Производство Шведского киноинститута (Стокгольм), Аргос Филм С. А. (Париж) при участии Филм Фор Интернейшнл (Лондон); Йозефсон и Нюквист ХБ; Шведского телевидения СВТ 2; Сандрю Филм и Театер АБ (Стокгольм); и при содействии Министерства культуры Франции, 1986 г.

Продюсер Анна-Лена Вибум.



«Иваново детство»
Иван — Коля Бурляев



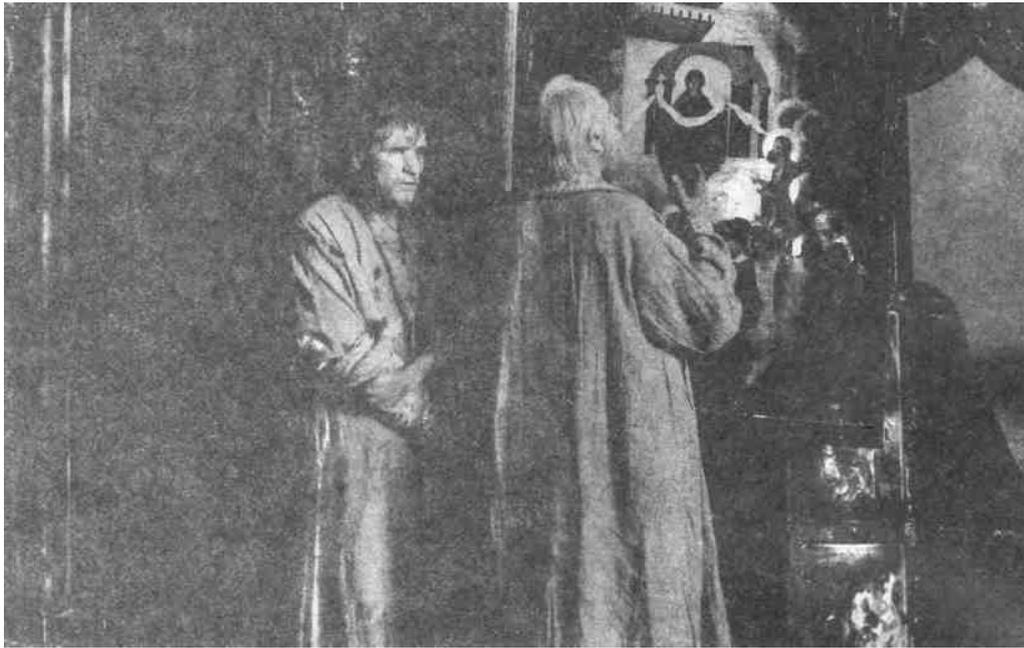
«Иваново детство»
Маша — арт. Валентина Малявина



«Иваново детство»
Гальцев — арт. Евгений Жариков



«Андрей Рублёв»
Кирилл — арт. Иван Лапиков



«Андрей Рублёв»
Андрей Рублёв — арт. Анатолий Солоницын
Феофан Грек — арт. Николай Сергеев



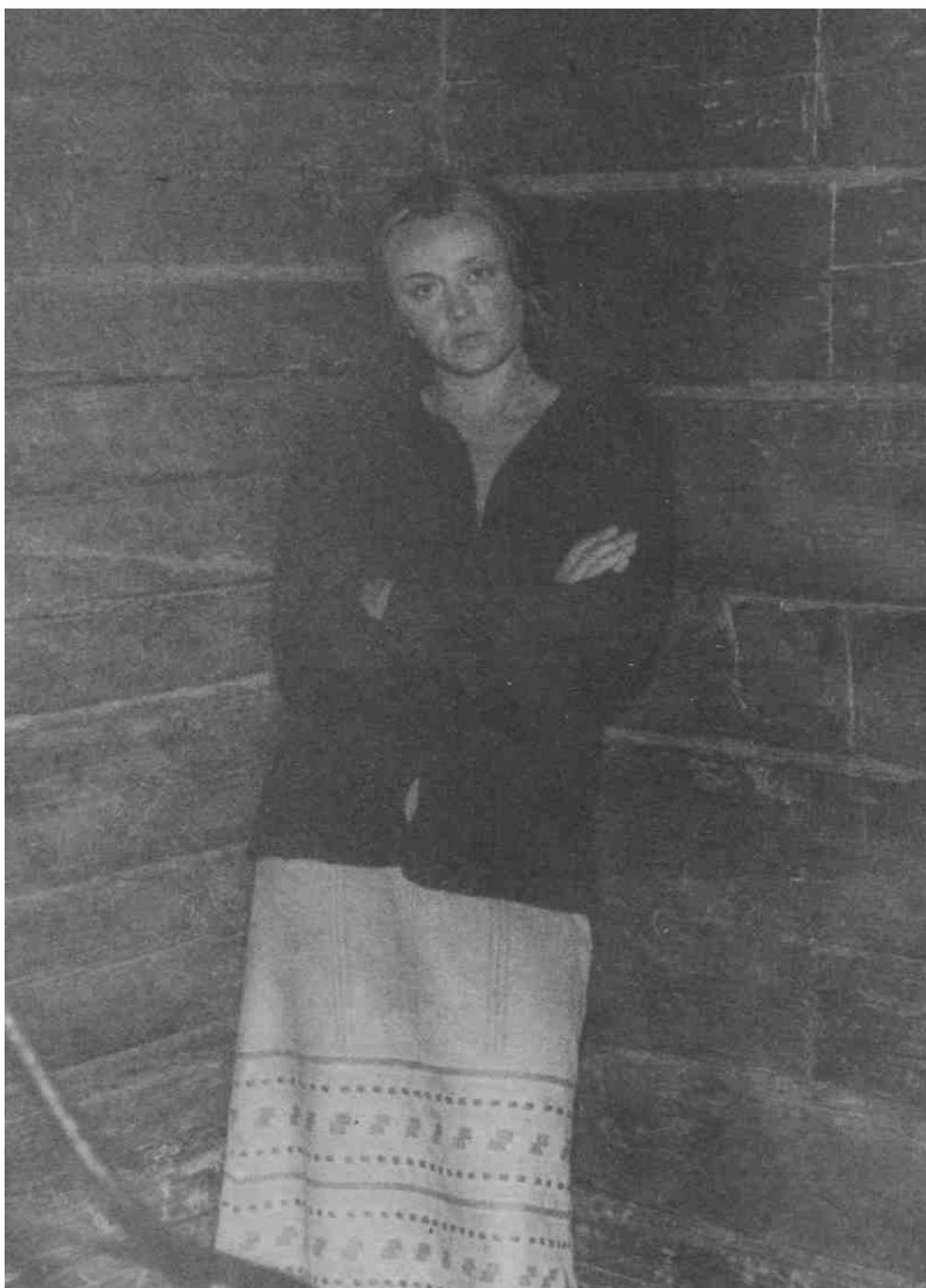
«Андрей Рублёв»
Малый князь — арт. Юрий Назаров
Татарский хан — арт. Болотбек Бейшеналиев



«Солярис»
Крис Кельвин — арт. Донатас Банионис
Хари — арт. Наталья Бондарчук



«Солярис»
Крис Кельвин — Донатас Банионис
Снаут — Юри Ярвет



«Зеркало»
Мать — арт. Маргарита Терехова



«Зеркало»
Отец — арт. Олег Янковский



«Сталкер»
Писатель — арт. Анатолий Солоницын
Сталкер — арт. Александр Кайдановский
Профессор — арт. Николай Гринько



«Сталкер»
Писатель — арт. Анатолий Солоницын



«Жертвоприношение»
Кадр из фильма



Андрей Тарковский на съёмках фильма «Солярис»



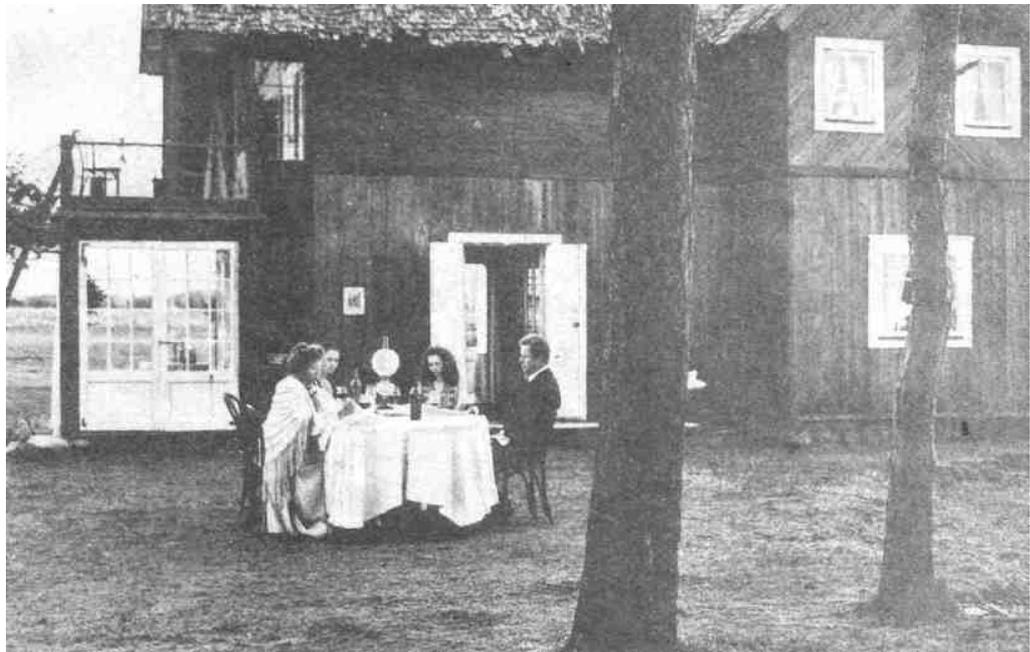
«Зеркало»
Военрук — Юрий Назаров



На съёмках фильма «Ностальгия»



«Жертвоприношение»
Александр — Эрланд Йозефсон
Виктор — Свен Вольтер



Кадр из фильма «Жертвоприношение»

Зак Марк Ефимович

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

Редактор Н. Г. Амашукели
Художественный редактор А. М. Свердлов
Технический редактор И. В. Устинова
Корректор Л. П. Лаврентьева

Сдано в набор 24.10.88. Подписано в печать 08.09.88. А — 01443
Формат издания 70 × 100 1/16. Печать офсетная. Бумага кн.-журн.
«Сыктывкар». Гарнитура таймс. Усл. печ. л. 3,9 + 0,325 (обл.).
Усл. кр.-отт. 4,55. Уч.-изд. л. 5,62 Тираж 90500. Заказ 2544.
Цена 40 коп.

В/О «Союзинформкино» Госкино СССР.
109017, Москва, Б. Ордынка, 43; тел. 231-11-33.
Тел. редакции 231-72-13.

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический
комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Сканирование, OCR — Айвазьян Владимир



Воскресное объединение
«СОЮЗИНФОРМИНО»
Москва, Ю9017 Б.Ордынка д.43