

Я помню его
таким...

A black and white portrait of Andrei Tarkovsky, a man with a mustache, resting his chin on his hand. The background is a collage featuring a scene from his film 'Stalker' with figures in a desolate, hazy landscape.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

СТАЛКЕР МИРОВОГО КИНО

Я помню его таким...

**Андрей Тарковский.
Сталкер мирового кино**

«Алисторус»

2016

УДК 791.44.071.1Тарковский Андрей
ББК 85.374(2)6-8

Андрей Тарковский. Сталкер мирового кино / «Алисторус»,
2016 — (Я помню его таким...)

ISBN 978-5-906861-65-8

Прошло уже тридцать лет, как не стало Андрея Тарковского, и до сих пор не утихают страсти вокруг его имени и творчества. Он умер в 54 года, испытав трагедию души: Тарковский не мог жить в России и не мог без нее. Каждый фильм его творческого наследия по-прежнему загадка, тайна времени и пространства, которую предстоит еще разгадывать потомкам, – «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение». О том, каким был выдающийся мастер кино XX века, в этой книге вспоминают люди, близко знавшие его. Среди них – поэт Андрей Вознесенский, кинооператор Вадим Юсов, кинорежиссер Михаил Ромм, актер и режиссер Николай Бурляев, композитор Эдуард Артемьев, актер Юрий Назаров, актрисы Алла Демидова, Валентина Малявина и другие.

УДК 791.44.071.1Тарковский Андрей
ББК 85.374(2)6-8

ISBN 978-5-906861-65-8

, 2016

© Алисторус, 2016

Содержание

Взгляд из будущего	5
Великие о великом	6
Нея Зоркая	8
Андрей Вознесенский	20
Конец ознакомительного фрагмента.	21

Ярослав Ярополов Андрей Тарковский. Сталкер мирового кино

Взгляд из будущего Вместо предисловия

Имя Тарковского не нуждается в особом представлении. Еще при жизни (а прожил он до обидного мало – всего 54 года) многие ведущие деятели искусства и киноведы говорили о нем как о классике не только российского, но и мирового кино. А при опросе кинокритиков в начале 1970-х годов большинство опрошенных безоговорочно поставили его «Андрея Рублева» на первое место как лучший фильм, созданный за всю историю отечественного кино.

Каждая его новая картина вызывала ожесточенные споры и далеко не однозначные оценки. Противников было ненамного меньше, чем его горячих сторонников. А его напряженные отношения с тогдашней властью вынудили его в конце концов уехать из страны.

Теперь его вдруг возлюбили все. О нем много пишут, ему посвящают научные конференции, и стало как бы дурным тоном говорить о нем плохо. Воистину в России художнику надо умереть, чтобы ему начали поклоняться.

Заслуга Тарковского, как и всякого другого незаурядного художника, в том, что он раздвинул рамки искусства как в области художественных идей, так и киноязыка. Он на шаг шел впереди времени, и теперь его послания доходят до нас как бы из будущего.

С выходом каждой новой картины его пытались приписать к тому или иному направлению в искусстве, найти место в шкале существующих художественных ценностей. То его причисляли к поэтическому кино («Иваново детство»), то вдруг начинали обвинять в натурализме («Андрей Рублев»), то находили в его произведениях изысканный интеллектуализм (его последние фильмы).

Как это часто бывает с большими художниками, правы в своих суждениях о нем все. Потому что творящий великое никогда не бывает одномерен. Сам Тарковский всегда на первое место ставил возможность заглянуть в душу своих героев. «У меня пристрастие, – говорил он, – рассматривать героев в момент их кризиса, душевного перелома. Но в итоге видеть человека победившего или по крайней мере не сломленного. Несмотря на кризис». Как очень точно замечает в своей статье «Апокалипсис по «Андрею» критик Лев Аннинский, «Тарковский – это безмерность духа. Бесстрашие идти до конца, додумывать до конца. До последнего края и до последних сил».

Этим кратким вступлением мне бы и хотелось ограничиться, потому что творчеству и личности Тарковского посвящен весь этот сборник. В него мы постарались включить лучшее, что было опубликовано о выдающемся кинорежиссере за последние годы. Сюда входят источники как известные знатокам кино (например, книга «Мир и фильмы Андрея Тарковского», которую мне посчастливилось в свое время редактировать в издательстве «Искусство»), так и не очень доступные широкому читателю журнальные и газетные публикации.

Эта книга – дань уважения памяти нашего замечательного соотечественника и большого художника.

Ярослав Ярополов

Великие о великом

Дмитрий Лихачев

При встрече с Тарковским нам необходимо привыкнуть к его языку, к манере выражаться, необходимо подготовиться к восприятию, на раннем этапе знакомства даже прибегая к «расшифровке» отдельных кусков произведения...

Университет – будь он для химиков, физиков, математиков, филологов, юристов – учит многомерности жизни и творчества, учит терпимости к непонятному и попытке постигнуть бескрайнее, сначала не во всем доступное, разнообразное.

Есть геометрия Евклида, а есть – Лобачевского. Химия не делит атом, и его изначальность – закон науки. А физика расщепляет атомное ядро...

Человек, приучивший себя к многомерности и многообразию творчества, не стал бы, думаю, уходить с сеанса, где демонстрируется, скажем, «Солярис». Во всяком случае (если исключить момент «не нравится»), не отказал бы картине в истинности и праве на существование в искусстве, несмотря на то что язык ее – а следовательно, и то, что на языке сказано, – казался бы непонятным.

Конечно же, сама необычность языка не требует образованности и пуще – специальной учености. Она, думаю, требует, скорее, постепенного вхождения, привыкания. Так мы привыкали к Маяковскому, писавшему: «Багровый и белый отброшен и скомкан...»

Чингиз Айтматов

Не могу не поделиться тем большим впечатлением, которое оставил увиденный мною фильм Андрея Тарковского «Зеркало». Я хочу отметить лишь одну сторону, наиболее интересную для меня. Удивительно последовательный художник, Тарковский, на мой взгляд, наиболее органически связан с современной прозой, стремящейся рассказать о человеке в слиянии прошлого и настоящего, в попытке визуально отразить всплески его эмоциональной памяти, всплески его фантазии и многослойного восприятия мира, не всегда совпадавшего с окружающими реалиями. Творчество Тарковского и в «Ивановом детстве», и особенно в «Солярисе» и «Зеркале» выявило для меня несомненную связь с современным литературным процессом, зачастую жертвующим внешней логикой событий, явлений, поступков героев во имя глубокого проникновения в их сущность.

...Мы почему-то нередко ставим знак равенства между нетрадиционностью и усложненностью формы, а иногда вообще объединяем эти понятия. На самом деле, по-моему, это далеко не так. Причина, должно быть, в том, что нетрадиционное поначалу выглядит непривычно, оно бывает не сразу доступно, хотя в своей основе может быть просто, ясно и гармонично...

Самым ближайшим примером, по-моему, может служить фильм Андрея Тарковского «Зеркало». Доминанта этой картины – мысль о трудной судьбе доброты, не существующей в идеальных, как бы специально для нее созданных условиях. В реальной жизни доброта постоянно наталкивается на сопротивление действительности, отыскивая в себе силы для этого сопротивления, и продолжает свой путь. Эта мысль, на мой взгляд, возникает в картине в начальных эпизодах, постепенно набирая силу звучания и окончательно выкристаллизовываясь в финале. И говорит об этом Тарковский со зрителем смело, убежденный в общности своей и его нравственной позиции, в общности своего и его духовного опыта.

Альберто Моравиа

Андрей Тарковский в своем прекрасном «Сталкере» создал аллегорию кафкианского типа, с той, однако, разницей, что романы Кафки не заканчиваются (да и как это может произойти? Роман мимирует жизнь, следовательно, он не должен заканчиваться), тогда как в

фильме есть нечто вроде окончания; к тому же значение аллегории соотносится не с невременным и абстрактным человеческим состоянием, а с вполне исторической ситуацией, в которой сейчас находится все человечество. Тот факт, что действие фильма оказывается кольцеобразным (совершает оборот, круговое движение), то есть Сталкер после путешествия в Зону возвращается к месту отправления, позволяет предполагать, что фильм также является кольцеобразным размышлением о современном мире. Что же это за размышление? Вот, на мой взгляд, его суть: человечество загнало себя в тупик, но необходимо иметь веру, что, может быть, из него и удастся выбраться.

Ностальгия, о которой идет речь в одноименном фильме Андрея Тарковского, – это состояние души, хорошо известное путешественникам и называющееся по-английски приблизительно «home sickness», то есть недомогание от разлуки с домом.

Фильм дорог прежде всего своим потаенным, скрытым напряжением воображения, которое, сталкиваясь с как никогда нормальной и малоповествовательной реальностью, почти застилает ее густым покрывалом символов. Стремление к символизму – одно из постоянных явлений в русском искусстве и литературе; в фильме Тарковского это стремление проявляется почти с одержимостью. Символические «объекты», с другой стороны, более или менее те же, что и в «Сталкере»: отравленные стоячие воды, безобразные развалины, вызванные скорее пренебрежением и нерадивостью, чем древностью, экологическое гниение, подкрадывающееся ощущение смерти, ужас перед настоящим, поиски несказанной радости прошлого. В литературе этот материал больше подходил бы для поэзии, чем для прозы. В работе над сценарием принимал участие Тонино Гуэрра; съедающая его эсхатология прекрасно сплетается с пылающей эсхатологией Тарковского.

«Жертвоприношение» снова поднимает темы «Сталкера» и «Ностальгии», но более непосредственно, с меньшим нагромождением символов и более открытым обращением к фидеистическим решениям. Эта тема раскрывается в «Жертвоприношении» двумя способами: один реалистический, а другой мистический.

Реалистический способ связан с представлением пожилых людей, выросших в доядерную эру и воспринимающих нынешнюю эпоху как страшный кошмар. Действительно, Тарковский показывает нам так называемую нормальную жизнь в цвете кошмарного видения. Мистический же способ выражается через сон, с помощью которого герой подсказывает возможность пробуждения от кошмара.

Тарковский сделал фильм, свой последний фильм, полный мучительного отчаяния, но несущий в себе мистическое послание, лежащее на середине пути между сверхсовременным (постмодерным) христианством и атаквистическим язычеством. В нем слышны и «Отче наш», и слова: «... я готов отдать всего себя, если все будет опять таким, как сегодня утром», но есть в нем и чудо служанки Марии с ее постелью, возносящейся как в старых сибирских верованиях.

Этот фильм останется незабываемым прежде всего из-за своей силы, чистоты, сущности образов.

Ингмар Бергман

Открытие первых фильмов Тарковского было для меня чудом. Я вдруг очутился перед дверью в комнату, от которой до тех пор не имел ключа. Комнату, в которую я лишь мечтал проникнуть, а он двигался там совершенно легко. Я почувствовал поддержку и одобрение: кто-то уже смог выразить то, о чем я всегда мечтал говорить, но не знал как.

Тарковский для меня самый великий, ибо он принес в кино новый, особый язык, который позволяет ему схватывать жизнь как видимость, жизнь как сновидение.

Нея Зоркая

Начало. Расстрелянное детство

«Запомните это имя: Андрей Тарковский», – очень убежденно и торжественно возвестил Михаил Ильич Ромм, представляя в Доме кино только что законченную на «Мосфильме» первую полнометражную картину молодого режиссера, выпускника своей вгиковской мастерской. Картина называлась «Иваново детство».

Это было ранней весной 1962 года на одной из бурных дискуссий, столь типичных для кинематографической жизни незабываемых шестидесятых. Ромм был в тогдашних спорах лидером-заводилой, и, разумеется, к его словам прислушивались. Дискуссия же шла о современном языке экрана, весь цвет кинематографа собрался в зале. Ромм говорил, настаивал, повторял: «Вот он, вот он, язык сегодняшнего кино!» Картина же сыграла роль полена, подброшенного в топку, дебаты вспыхнули с новой силой, а мнения раскололись.

Впрочем, даже те, кого фильм оттолкнул, как они сообщали, «своей жестокостью в портрете ребенка»¹, признавали исключительный талант новоявленного режиссера. Спор шел о предложенной с экрана концепции войны, о выразительных средствах, об эмоциональности кинематографического изображения, многим показавшейся чрезмерной, душераздирающей – новое всегда пугает! Но тогда же, на первых просмотрах, кинорежиссер Андрей Тарковский, чье имя действительно всем пришлось быстро запомнить, приобрел своих горячих поклонников и восторженных почитателей на всю жизнь.

И кинематографистов, как ни ревнива профессиональная среда к успеху ближнего. И критиков, особенно среди той молодежи, которую через много лет будут именовать «шестидесятниками» и которая тогда дружно поддержала дебютанта в прессе. И вообще – интеллигенции. И зрителей, серьезных, думающих, ищущих, влюбленных в кино: эта аудитория, сегодня такая обширная, тоже родилась в шестидесятых или чуть раньше, в конце предыдущего десятилетия, в пору оттепели, когда впервые приоткрылся «железный занавес» и советская публика увидела фильмы итальянского неореализма, начало французской «новой волны», дебюты советских кинематографистов послевоенного поколения.

На предпремьерных показах в Московском университете, в знаменитом железнодорожном депо «Москва-Сортировочная» (это был замечательный, действительно незабываемый вечер!) «Иваново детство» вызывало и интерес, и равнодушный отклик, и множество несходных и часто весьма оригинальных и умных суждений.

Автор этих строк присутствовала и в депо «Москва-Сортировочная», бегала и на другие просмотры, стараясь их не пропускать, ибо оказалась среди поклонников Андрея Тарковского. Рада, что свой «стаж» могу подтвердить написанной по горячим следам тех радостных сеансов статьей «Черное дерево у реки», опубликованной в седьмом номере журнала «Искусство кино» за тот же 1962 год. Журнал, главным редактором которого была тогда Л. П. Погожева, неукоснительно поддерживал все новое и передовое в искусстве, роль его для становления молодой режиссуры 60-х, для Тарковского в частности, – огромна. Ведь даже сценарий «Андрея Рублева» тут ухитрились опубликовать! Отлично понимая определенную неловкость самоцитирования, я позволю себе все же привести давнюю рецензию с небольшими сокращениями, чтобы ныне, по прошествии четверти века с лишним, не модернизировать и не реконструировать тогдашнее впечатление. Пусть это будет, пользуясь словами Андрея Тарковского, «время в форме факта».

¹ Это ходовое мнение высказывали и некоторые молодые художники.

«Прежде всего поражает лицо мальчишки – черное, обтянутое. Нервно подергиваются губы, запавшие глаза смотрят зло и тоскливо. В голосе властные, жесткие ноты: «Будете отвечать!» – и какое-то обостренное, неприятное сознание собственной ценности. «Я – Бондарев», – говорится так, будто каждый, услышав, должен стать смиренно и отдать честь. Лицо совсем не детское, лицо взрослого человека, много страдавшего и выстрадавшего для себя какое-то уверенное знание жизни.

За последнее время мы видели много мальчиков и девочек на экране. Это были и маленькие старички сплетники, и маленькие женщины, ревнующие отцов и матерей, и дети очаровательные, смешные, прелестные. В картинах о войне тоже появлялись дети. Обычно они приносили в аккуратных комочках хлеб-соль партизанам, чуть грустно улыбались и уходили, заработав похвалу взрослых и незаметно стертую слезу. Наше зрительское внимание давно привыкло к этому трогательному кинематографическому «военному» мальчонке. Сначала, в Гражданскую, он прятал раненого комиссара на чердаке и мечтал стать буденновцем. Потом, в Отечественную, сиротой, он стал шустрым связным партизанского отряда или воспитанником, «сыном полка» в ладной гимнастёрчке и сапожках.



Такого, как задержанный мальчишка Бондарев, – черного, дрожащего, исполосованного, лязгающего зубами и вызывающего все чувства, кроме жалости и умиления, – мы не видали. Таких, каким играет его московский школьник Коля Бурляев, на экране не было.

Трудно даже поверить, что это тот самый белокурый мальчик из первых кадров фильма, который слушал кукушку жарким полднем, когда недвижим воздух и под редким ветерком

высоко колыхаются листья в лесу, среднерусском, июньском, полном смолистого зноя, лесу нашего детства.

Камера движется. Скользнула вверх по сосновому стволу, поплыла над кустами к тихой, светлой реке. Деревянный сруб колодца, тенистая лесная дорога, мать, милая и нежная, с полным ведром свежей воды – пей! И мальчик в трусиках, радующийся и удивляющийся большому прекрасному свету. Таким входит в фильм образ лета и счастья, внезапно перевернутым кадром, резко сменяющимся осенними, скорбными знаками войны.

Безлюдно выгоревшее голое поле. Тусклое солнце светит сквозь мертвый остов какой-то брошенной сельскохозяйственной машины. Стелется дым над косогором. Хаотичны, разрозненны, странны меты детского сердца, вехи военной дороги, приведшей мальчика в эти холодные болотные топи, к черным стволам, торчащим из гнилой воды на вражеском берегу. Мальчик – теперь воин Бондарев, народный мститель.

Но только он прилег в блиндаже и закрылись его глаза, на экране сразу появились колодец с деревянным срубом, тот, другой, белокурый мальчишка, который видит звезду жарким полднем в глубокой колодезной воде, и милое материнское лицо. И снова обрыв как выстрел: тело матери ничком на земле, а дальше – ворвавшийся хаос, чей-то стон, плач, рыдания, непонятная, чужая речь на родной земле.

Несколько раз вместе с внутренним взором мальчика фильм проходит этот цикл: от светлых, прозрачных образов мира, через сумбур и дробность видений народной беды к суровой устойчивости фронта.

Так возникают два плана, две реальности картины, взаимопроникающие и противоположные.

Здесь ракеты в низкой ночной мгле, осенняя ледяная вода, здесь в прибрежных кустах сидят с петлями на шее и держат дощечку «Добро пожаловать» мертвые солдаты Ляхов и Мороз.

Там за чертой войны – белый песчаный плёс, яблоки под летним дождем, солнечные поляны и спокойное, родное лицо матери.

В этих двух реальностях живет душа ребенка, жестоко и непоправимо травмированная, вырванная из теплого, мягкого, материнского, брошенная из этого светлого лета в огонь, металл, скрежет, слезы, чтобы ей вновь обрести себя в мести, в жгучей ненависти, в сознании своей необходимости на войне.

Два плана картины – не только прошлое и настоящее, действительность и память, война и мир, но это еще начало и итог коротенькой человеческой жизни, которая обещала быть гармоничной и прекрасной, могла бы быть такой, если бы не была подвергнута чудовищному насилию, перевернута, изуродована. Это – естественность жизни и искаженность ее, то, как должно быть, и то, как быть не должно. Между мальчиком в трусиках, который открытыми, счастливыми, изумленными глазами встречал белый свет, и разведчиком Бондаревым, ползающим в болоте у черных корявых стволов, побирушкой скитающимся по вражескому тылу, – между двумя этими мальчиками легла война, самое злое насилие над жизнью и душой человека.

Фильм «Иваново детство» еще раз доказывает, что новое приходит в искусство вовсе не только с темами, никогда ранее не затронутыми. Движение искусства – это и изменение взгляда художников на явления известные. Чем более знакомо явление, тем виднее то новое, что приносит с собой произведение. В «Ивановом детстве», поставленном Андреем Тарковским по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван», его заметить особенно легко, ибо взгляд художника выражен здесь чрезвычайно ясно и активно. Сейчас часто говорят об авторском кинематографе. «Иваново детство» может служить примером именно такого кинематографа, в наши дни формирующегося и пробивающего себе дорогу.

При сопоставлении рассказа и фильма бросается в глаза одно различие: у Богомолова повествование ведется от лица старшего лейтенанта Гальцева, который вспоминает историю

своей встречи с мальчиком-разведчиком, у Тарковского события, ход действия, сама война увидены глазами Ивана, воссозданы от Ивана...

Литературе хорошо известен этот молоденький, сначала такой зеленый и необстрелянный лейтенант, попавший на фронт восемнадцатилетним юношей-призывником. Здесь, в окопах и блиндажах, на КП, проходит он свои университеты, познает правду войны, цену истинного товарищества и боль разочарований, мужает, становясь взрослым человеком, суровым воином. Придя на страницы книг В. Некрасова и Э. Казакевича еще в военные годы, он прошел в литературе большой путь до наших дней, до прозы Г. Бакланова и Ю. Бондарева, до стихов Б. Слуцкого и Д. Самойлова. Возвратившись домой, если ему довелось возвратиться, он и мирную жизнь хотел мерить той высокой мерой, с какой приучился судить людей и их дела на войне. Сегодня ему под сорок...

Изменение авторского «я», первого лица в фильме по сравнению с рассказом, – отнюдь не композиционный и не сюжетный прием, тем более что первого лица в прямом смысле в картине не существует.

Сюжетный ход, цепь событий, связанные с Иваном, сохранены. Но изменилась точка зрения, взгляд художника на происходящее. «Иваново детство» – это слово о войне сверстников героя, переживших ее примерно в том же возрасте, что и Иван. Сейчас им под тридцать.

Зло войны, ее враждебность человеку были восприняты непосредственно, запали прямо в душу вместе с первыми военными впечатлениями, будь то разорвавшаяся рядом фугасная бомба или эшелон эвакуированных, саночки с трупами на улицах Ленинграда или безногий инвалид, торгующий сахаринном.

Фильм несет в себе эту память ранних и неизгладимых детских впечатлений. Он очень серьезен, чист, трагичен и лишен всякой сентиментальности. Никакого умиления, никаких украдкой стертых слезинок. Фильм или потрясает, или оставляет холодным – это уж в зависимости от ваших вкусов в искусстве. Меня он потрясает.

Новая точка зрения сразу изменила привычные вещи, и они осветились резким, беспощадным светом. Ушла суховатая документальность военных будней...

В картине возникает главный, общий ее мотив – мотив искаженной, изуродованной природы.

Землянка батальонного медпункта сложена из березовых стволов – что может быть естественнее, когда батальон стоит в лесу и стройматериал прямо под руками. На экране же поднялась березовая роща во всей своей осенней, прозрачной, бело-черной красе, поднялась на минуту, а в следующем кадре – медпункт, где по юным березкам спокойно и привычно ходят люди в кирзовых сапогах, течет нормальная военная жизнь. Сопоставление, никак специально не подчеркнутое, промелькнувшее мгновенно, режет сердце внезапной болью...

Блиндаж Гальцева расположен в подвале церкви. Раньше здесь стояли немцы, и на стене с тех дней сохранились предсмертные слова советских пленных: «Нас 8, каждому из нас не больше девятнадцати лет... Отомстите».

В блиндаже порядок, за столом едят и чокаются кружками с водкой, на надпись никто не обращает ни малейшего внимания, но она все время маячит перед глазами мальчика, жжет ему душу, надпись, нацарапанная на стене юношами, которых замучили в подвале русской церкви.

А над блиндажом, на холме, нелепо торчит чудом уцелевший кусок церковного свода с богородицей – фреской, рядом на бывшем погосте скопился железный крест.

Одиноки, щемящи знаки войны в долгих осенних панорамах. Неподвижный ободраный ветряк, колонны какого-то здания со сбитыми капителями, разрезанные после повешенных петли, которые продолжают качаться на ветках. Петли, петли, петли в берлинских казематах гестапо, кладбище перекоруженного железа, каких-то вырванных решеток, безобразный, странный прямоугольный предмет, оказывающийся гильотиной...

Страшен военный мир вещей. Печальна безлюдная, осенняя, изуродованная земля. Но это все же лишь среда, второй план картины. Страшнее и печальнее изменения в душах. «Иваново детство» – рассказ о прерванном и несвершенном, о подавленных, загнанных глубоко внутрь естественных и здоровых человеческих чувствах.

Искаженность увиденна в самой этой естественности, в привычности так же, как в сложенных, сбитых гвоздями березках наката увиденна изуродованная, попранная природа – красавица роща.

На войне как на войне. Затеплившейся девичьей любви – не место. Будь девушка иной, чем лейтенант медслужбы, вчерашняя школьница Маша, будь она сердобольной бывалой сестричкой или хотя бы той, промелькнувшей в прозе Богомолова «статной красивой блондинкой» в юбке, «плотно обтягивающей крепкие бедра», – может, и случился бы у нее с лихим капитаном Холиным небольшой фронтовой роман. Да только в другом фильме. В «Ивановом детстве» – ровные, чистые бесконечные стволы берез, осенняя трава, худенькая девушка-подросток в шинели, испуганная и храбрая на своем первом свидании, единственный поцелуй.

Сами люди не замечают неестественности. Они живут по закону войны и ко всему привыкли. Строгий Гальцев усылает своего влюбленного военфельдшера, симпатичную ему самому Машу в госпиталь. Маша убегает не попрощавшись. Холин говорит «правильно» и лишь в сердцах хватает табуретку, собираясь запустить ее куда-то. Но и чуть-чуть было зародившимся чувствам и самому этому порыву суждено быть прерванными, как пластинке, с которой льется в блиндаж вольный шаляпинский голос. Начавшаяся и недопетая русская песня на пластинке, все время останавливаемой чьей-нибудь рукой – некогда, война! – еще один возвращающийся, настойчивый мотив картины.

Трагическое и страшное там, где его не замечают сами действующие лица, герои.

Замечает мальчик. То, чего доискивался Гальцев из рассказа, стараясь разгадать Ивана, то, перед чем он недоуменно останавливался, здесь обнажено, раскрыто во всей внутренней механике и иссушающего детскую душу страдания, и жестокой травмы, нанесенной ребенку, и той двойной жизни, которой напряженно живет мальчик.

Душевный, внутренний мир героя полностью восстановлен в правах. Восприятие факта, отражение его в душе, впечатление столь же важны режиссеру, как сама реальность. То есть одинаково важно, скажем, и изображение повешенных солдат, и то, как вздрогнуло сердце мальчика, увидевшего их, – вздрогнуло отрывистыми, резкими звуками струнных в музыке за кадром. Важна не только надпись на стене, но и то, что ее все время, постоянно видит Иван. Сама эта искалеченная душа – реальность, пожалуй, самая страшная реальность войны.

Видящий больше и острее других, пострадавший от войны, как никто, ненавидящий войну, ребенок становится рыцарем, ревнителем и олицетворением ее жестокого закона. Вот в чем наибольшая противоестественность, злейшее уродство.

Взрослые наивно полагают, что красивая форма суворовца и перспектива офицера после войны – лучшая для Ивана доля.

Да, ребенок все же ребенок, и воин Иван играет в войну, когда взрослые уходят. Побитый, проходивший по вражескому тылу бездомным сироткой в отряпах, сейчас он командует атакой. Бьет колокол; тьму церковного подвала-блиндажа прорезает луч карманного фонаря, в руке мальчика финка, фонарь высвечивает чей-то мундир на стене, этот знак войны, и прерывающимся голосом, задыхаясь, Иван грозит мундиру: «Я судить тебя буду! Я тебе...» – и плачет от собственного бессилия... Какой уж тут суворовец!

Возмездие свершилось. Тишину блиндажа снова резко сменяет ликующий майский шум у рейхстага. Среди мостовой, на расстеленной простыне, – трупы детей Геббельса, убитых собственной матерью, мертвые девочки с запрокинутыми лицами. Рядом с омерзительным, сожженным по предсмертному приказу телом их отца висит мундир убийцы. Взявший меч от меча и погибнет. Развязавшие войну истребляют себя и род свой.

Но в разбомбленном здании имперской канцелярии среди рваного железа, щебня и архивной пыли лежит с отметкой «расстрелян» дело Ивана, мальчика, вырванного войной из лучезарной, сверкающей жизни.

И здесь снова приходится вернуться к главному противопоставлению, определяющему в картине все, к двум ее планам: жизни, которая должна быть, и той, которая существовать не имеет права.

Мир увиден и снят так влюбленно, так радостно, так прозрачно, что и мы смотрим на него словно впервые и радуемся и дивимся.

...Мчится по лесу грузовик, полный отборных, только из сада, яблок. Как бел молодой лес под проливным дождем, а небо вдруг темно! И веселая черноглазая девчонка трясется в кузове на яблоках. Девчонка, девчонка, что ты все всплываешь в кадр, что вдруг улыбаешься так печально и смотришь так внимательно? Что ждет тебя, девчонка из Ивановых снов?

Приехали на место – на пляж. Покойна светлая река, и лошади тихо пьют воду, совсем на равных друг от друга расстояниях. Отгрузились – из кузова разом посыпались на белый песок яблоки, и лошадь, довольная, стала есть, надкусывая одно, другое...

Только не ищите здесь символов и иносказаний. Это просто детство и счастье, увиденные очень свежо и непосредственно. Это просто мир, где все понятно, где все прекрасно, все светло и даже конец той жизни – тело матери на земле и всею плеснувшая на сарафан, заискрившаяся солнечными бликами вода. Уродливое и злое – потом, на войне.

Символ же в картине только один. После того как резким наездом аппарат приблизил к нам фотографию расстрелянного Ивана, на экране снова белый песчаный пляж. Продолжается действие, прерванное в прологе. Подняла с разгоряченного лба волосы и ушла с ведром в руке мать. Дети играют в прятки, все так же бело и светло, только у самой воды из песка поднялось обуглившееся дерево. Весело смеется девчонка, а белоголовый мальчик обгоняет ее, бегут, бегут прямо по воде, девчонка отстала, бежит один Иван, и тогда в секундном кадре мелькает обуглившееся дерево со злым, тусклым свечением солнца.

Напоминание? Предупреждение?

Так или иначе – лишь бы не стояло на пути у мальчишки мертвое черное дерево».

Так виделся мне фильм на его премьере.

Пересматривая «Иваново детство» сегодня, восхищаясь и волнуясь еще больше, читаешь заявку и на будущие фильмы Андрея Тарковского, некий свернутый их сюжет, не говоря уж о том, каким волнующим и многозначительным выглядит в контексте финала последней картины, «Жертвоприношения», это зловещее черное дерево «Иванова детства».

Древо смерти и возрождающееся, оживающее дерево надежды и веры – таковы оказались волею судеб вехи, отграничивающие экранное пространство фильмов Андрея Тарковского, начало и конец.

Но об этом после. Пока же заметим, что именно в «Ивановом детстве» зародились многие важные мотивы, темы, образы, которые дальше получают развитие в творчестве Тарковского. Здесь же определилось противостояние или равноденствие двух сил, двух субстанций: человек и история, человек и его время.



Формула, всеохватывающая искусство, конкретизируется у Тарковского в резкости сопоставления и едва ли не декларативном равновесии всеобщего и глубоко индивидуального, вселенского и сокровенно-заветного в одной-единственной человеческой душе. События космического масштаба – и одна скромнейшая судьба. Эпоха с ее неотвратимым ходом истории – и духовный путь личности, извилистый, в метаниях, срывах и подъемах. Мир и человек равнозначимы, взаимопроницаемы. От маленького воина Ивана нить потянется к тем героям, которые на свои плечи взгромоздят груз ответственности за всю планету и собственным подвигом, жертвоприношением самого дорогого возмечтают спасти человечество.

Резкость контрастов, предельное обострение конфликта поражали в «Ивановом детстве». Ребенок – ревнитель войны, олицетворение ее беспощадного закона. Война – не только среда, обстановка, условие, война – сама эта искаженная душа. Трактровка поражала неожиданностью и после великого цикла картин о войне, созданных в конце 50-х и на рубеже нового десятилетия: там «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Капо», «Хиро-

сима, любовь моя» и другие шедевры мирового кино, казалось бы, до конца исчерпавшие тему губительного действия войны на человека. Шок, вызванный «Ивановым детством» на Западе, отлично передает блистательная статья Жан-Поля Сартра, публикуемая в этой книге. Не случайно поэтому демонстрация картины на XXIII Венецианском фестивале, где «Иванову детству» был присужден «Золотой лев» св. Марка, вызвала оживленную дискуссию в итальянской прессе: в газете «Унита» высказались по поводу фильма кроме Сартра и другие видные писатели, журналисты, политические деятели.

«Иваново детство» потрясло общественное мнение и как документ жесточайших страданий народных, и как художественное произведение, запечатлевшее глубинный трагизм и тотальное безумие войны с еще не ведомой экрану силой.

На такой публицистический резонанс скромная и интимная картина Тарковского, скажем прямо, не была рассчитана. Тем знаменательнее отклик. Но сегодня ясно видится в «Ивановом детстве» и некое более общее содержание, материализованное в точнейших знаках и приметах Великой Отечественной войны, но способное также и «оторваться» от конкретности.

Так, река, которую переплывает Иван, черная, мертвая, в зловещих вспышках ракет и всхлипах гнилой воды, – она же еще и Стикс. Немецкая сторона – тот свет, страна мрака и страха. Все это, конечно, не навязывается нам и даже не предлагается на рациональном уровне, но многозначность кинематографических образов Тарковского, органическое сопряжение в них документальности и поэтического полета – особые свойства его режиссуры – рождаются уже здесь.

Таков и образ черного дерева, все же недостаточно тогда нами понятый, а большинством критиков даже и не замеченный. Теоретизировали о «поэтическом» и «прозаическом», оправдывали сны, будто они нуждались в оправдании, и покровительственно направляли начинающего. Мы еще не были подготовлены к тому, что перед нами и зрелый, и сложившийся художник, Мастер в свои тридцать лет.

У молодого человека обнаружилась властная творческая воля, этот первый типологический признак режиссера-постановщика.

Обратимся к документам.

То, что некогда клубилось каждодневной студийной жизнью, волнением, тревогами и счастьем, ныне – история, обитель воспоминаний и еще подшитые, пронумерованные единицы архивного хранения. Но как красноречив и неукоснителен язык пожелтевших бумаг, стенограмм, приказов, официальной переписки! Как опасен он для модного сегодня мифотворчества!

Сегодня ведь все норовят показать себя помощниками или покровителями гонимого таланта! Между тем истинные помощники (иных уже нет на свете) остались в тени.

Архив «Мосфильма» содержит запечатленную в документации творческую судьбу Андрея Тарковского. Дальше встретятся в большом количестве документы и печальные, и страшные, и способные глубоко огорчить их читателя. Но пока – на пороге творческой жизни – они рассказывают об удачных стечениях обстоятельств, об атмосфере благоприятствования вокруг.

Дело было так: на «Мосфильме» молодой режиссер Эдуард Абалов ставил фильм «Иван» по одноименному рассказу. Сценаристы – сам В. Богомолов и М. Папава, в ту пору престижный киносценарист («Академик Иван Павлов», «Великий воин Албании – Скандербег» и другие), – что-то все не ладили между собой. Да и у режиссера – хотя, как известно, молодым в ту пору начала шестидесятых предоставлен был полный простор – дела не слишком ладились.

Собственно говоря, это была рядовая, вполне банальная история о маленьком военном герое. Режиссерский сценарий приводит к оптимистическому финалу. Война кончилась, Гальцев в чистом купе пассажирского поезда встречает военного, чье лицо кажется ему знакомым. У военного милая беременная жена. Это и есть Иван. Оказывается, фашисты не расстреляли

его, а отправили в Майданек, откуда и освободили его части Советской Армии. Финал в духе старого времени – мог ли попасть в плен или погибнуть столь юный киногогерой? «Да будет благословен мир», – назидательно произносил Гальцев под надпись «конец фильма».

Альбом фотопроб подтверждает впечатление от сценария: делается очередной «сынишка полка», милая военная новелла. Несколько мальчиков – беленький и черненький, вихрастый и кудрявенький, смысленные глазки, круглые щечки, всех пробуют «в улыбке».

И вот стенограммы обсуждений отснятого материала от 16 августа и 1 ноября 1960 года. Беда. Провал. Члены художественного совета объединения в унынии.

Перечитывая сегодня речи тех, кого считаем мы нестигаемыми «опорами 30-х», в данном случае с радостью убеждаемся в их проникательности, уме и доброжелательности к новому. Борис Барнет тонко видит неудачу именно в отжитости и банальности главного героя: «...психологический образ этого мальчугана должен все время проверяться на таком камертоне: это неудержимая ненависть, это хитрость, это обаяние, это ловкость и все освещенное лютой ненавистью и желанием отомстить... И хлеба дали, и мыла дали, и рубашку. А он опять – раз, и его нет, он опять туда пошел... Мальчишка должен выйти из этой грязи, он не должен быть намазан гримчиком... И все остальные слишком чистые, выбритые, выкрашенные гримом, с мясистыми губами...» Об этом же, добиваясь сурового трагизма, говорят и Г. Л. Рошаль, и Н. А. Коварский, и Е. Л. Дзиган: «макет – это пейзаж войны 1914 года», а про мальчика: «это девочка», «комнатный», «пухлый, сытый мальчик», «не ракеты, а шутихи», «это война в парке»...

Трагизм войны – вот тема вещи, иначе картина не нужна – таково единое мнение художества.

Нет, явление Андрея Тарковского, при всей его уникальности, было вызвано потребностью времени. И за этим юношей, взявшимся спасти картину за мизерный плановый срок до окончания (Бориска в «Андрее Рублеве» повторит это с колоколом), стояло Время, стояли «отцы» – и не один Михаил Ильич Ромм, славный восприемник «Иванова детства». Недаром и в последних своих интервью Тарковский говорил, что его подняла волна шестидесятых.

И вот тогда, как гласит мосфильмовская быль, в Первое объединение вошел молодой человек, на вид совсем юноша, среднего роста, худенький, нервный, с тонкими чертами лица и карими глазами удивительной живости.

Он заявил, что готов довести картину в оставшийся небольшой срок. Нельзя сказать, чтобы его на студии вовсе не знали: дипломная короткометражка «Каток и скрипка» снималась здесь и была выпущена в прокат. А еще ранее была замечена его курсовая работа «Убийцы» по Хемингуэю (как забавно, как трогательно смотрятся сегодня «артисты» этой черно-белой студенческой ленточки, «иностранцы»: сам Тарковский – американец, посетитель бара, и Василий Шукшин в роли шведа).

Начинающему поверили, он стал полномочным режиссером-постановщиком.

Документы, отражающие приход Андрея Тарковского в группу «Иван», в фонде «Мосфильма» не сохранились. В пропуск здесь вкрапливаются легенды, версии. В. Богомолов, например, говорит: «С Тарковским мы встретились случайно в одном доме в день полета Гагарина».

Так или иначе, но «портфель» группы «Иван» – наблюдаем мы сегодня – резко меняет характер своих архивных свидетельств. 31 мая 1961 года – заседание художественного совета по обсуждению литературного сценария «Иваново детство» (смена названия – на этой стадии). Авторами по-прежнему числятся В. Богомолов и М. Папава, так и выйдет на экран и фильм, но уже из обсуждения ясно, что сценарий абсолютно переписан «молодой талантливой группой», которую привел с собой Андрей Тарковский. Это Андрей Кончаловский, тоже воспитанник Ромма, и оператор Вадим Юсов (он снимал «Каток и скрипку»). Удивительный ребенок на

главную роль – Коля Бурляев, которого еще раньше нашел для своей короткометражки «Мальчик и голубь» Кончаловский.

Все начато «с белого листа»: новый композитор В. Овчинников, все исполнители ролей сменены, ни метра прежнего материала в ход не пойдет.

Тарковский обосновывает в заключительной речи свой план: «Я абсолютно убежден, что антивоенная тема будет потрясать, если мы сделаем финал на оборванном сне. У нас был замысел снять такой эпизод – бежит мальчишка за своим детством и догоняет его. Был и такой вариант: Иван играет в прятки и находит самого себя в военных сапогах и свитере. Этот второй мальчик бежит за тем, первым, и пытается его догнать, и на этой погоне мы обрываем. Но нам показалось, что это тяжеловато и следует дать какой-то светлый, радостный сон... Видим в первую очередь – необходимость «снов» и идею финала: фотографии измороженного мальчика. Потом обрыв и... Это продолжается первый сон, который был в начале картины... Мысль такая, что это не должно повториться... то есть проблема расстрелянного детства». Тарковский говорит о том впечатлении, которое произвели на него и на его товарищей «фронтовые записи» Эффенди Капиева, поэта, погибшего в госпитале. Книга его посмертно вышла в 1956 году; жестокие образы военного абсурда: мертвое черное поле подсолнухов под зловещим солнцем, простреленный комбайн. Мотив искаженной натуры – отчасти оттуда...

Подытоживая обсуждение, Г. В. Александров заявил: «Ни у кого нет сомнений, что в данных обстоятельствах и данными людьми из этого может получиться очень интересная картина».

Всегда бы Тарковскому такие сердечные напутствия!

Во всей истории первой картины Андрея Тарковского поражает еще темп, быстрота событий. Фильм снят за пять месяцев.

Запущено 1 августа 1961 года. Снято с экономией в 24 тысячи рублей. 11 августа 1962 года подписан акт о приемке. Июнь – выпуск в свет. Первая категория, которой удостаиваются Мастера. Тираж более 1500 копий. Август – Венецианский кинофестиваль.

Специальным приказом от 23 сентября 1962 года министр культуры Е. Фурцева поздравила студию с большой победой.

Огни Дворца кино на венецианском острове Лидо. В парадном смокинге, веселый, смеющийся, со своей черноглазой «звездой» Валей Малявиной, исполнительницей роли Маши, Тарковский выходит на эстраду. В руках лауреата крылатый «Золотой лев» св. Марка («Хватит всему кино на золотые коронки», – шутил призер в Москве).

Золото Акапулько. Золото Сан-Франциско. Обширная пресса. Золотые счастливые дни. Прекрасное начало.

Замыслы теснятся в Андрее Тарковском. На территории советского кино словно бы забил мощный нефтяной фонтан. Только и качай ценнейшее топливо. Помню, как один за другим рассказывал он новые и новые фильмы, уже поставленные в его воображении. Осенью того же 1962 года у него с Андреем Кончаловским был готов первый вариант сценария «Страсти по Андрею» – будущий «Андрей Рублев».



С сыном

Но здесь, в этом пункте, безоблачная весна творческой биографии Тарковского кончается. Открывается тернистый, трагический путь творца, дорога свершений, открытий, страданий и побед, о чем повествуют дальнейшие материалы этой книги.

Андрей Вознесенский

Белый свитер

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.