

УДК 791.44.071.1Тарковский Андрей
ББК 85.374(2)6-8
Т19

Т19 **Андрей Тарковский. Сталкер мирового кино / сост. Яро-
слав Ярополов. – Москва : Алгоритм, 2016. – 304 с. – (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

© Сост. Я. Ярополов, 2016
© ООО «ТД Алгоритм», 2016

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 немалого 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...»

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

атавистическим 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, существенности 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.

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 общались, «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 показав-

¹ Это ходовое мнение высказывали и некоторые молодые художники.

шейся 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».

«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 гимнастёрочке 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 колышались 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 мальчишку 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 хо-