

Ф

ИЛЬМЫ Андрея Тарковского

рождают зыбкость впечатлений. Ощущение капли, прозрачной текучести воды, замедленного ритма речного потока, исподволь меняющего черты будто бы неподвижной жизни. Как японские поэты были теми, кого они созерцали, — деревом, упавшим осенним листком, лягушкой, жалобно квакнувшей в ночи, так взгляд Тарковского растворяется в предметах и явлениях. Вещи у него сами начинают жить, дышать...

Когда мы наслаждаемся натюрмортом «малых голландцев», их кистью, схватывающей туслый блеск серебра, шероховатость лимонной корки, нам не приходит в голову, что все это может прийти в движение. В «Солярисе» старинный фарфоровый сервиз с голубым рисунком застыл на грубом дощатом столе, но вдруг начинает растекаться — от статики живописи к динамике кино. Каждый кадр стремится удержать мгновенную красоту — превратиться в живопись. Но, оживая на глазах, картина исчезает, сменяется новой.

Тарковский, словно «первый человек», открывает окружающие его вещи: ошупывает чуткими пальцами бугристую поверхность бревенчатой избы, вслушивается в звук падающих с кровли капель, постигает гармонию случайных предметов: яблока, вазы с сухими цветами, кувшина с молоком, мерцающей настольной лампы. «Мир вещей» у Тарковского неожиданно становится «миром идей». Его фильмы вбирают в себя живопись, литературу и музыку, образуя кинематографический феномен.

особенно, где-то подальше — еще может быть. То же самое было характерно и для Тарковского. Среди наших режиссеров авторитетом был для него Довженко. Из западных ближе всего Бюньюэль и Бергман, волновал его и Годар.

Я знал Андрея достаточно хорошо, знал его слабости и сильные стороны. И, наверное, при близком рассмотрении все было не столь значительным, как на расстоянии. Я никогда не считал, что мы создаем какие-то шедевры, и до сих пор так не считаю. Ибо понимаю под словом «шедевр» совершенное произведение, которым зритель может быть очарован от начала до конца.

— Какое, например? Какое произведение в кино вы считаете идеальным?

— Нет такого. Это распространяется и на мое восприятие чужих картин, и на фильмы, которые я снимал сам. Сейчас, допустим, получили высокое мировое признание все картины Тарковского. Но для меня фильмы других, не столь признанных режиссеров не менее значимы, чем картины Андрея. Другое дело, Андрей нес в себе колоссальный заряд энергии, который он был в состоянии пере-

в эту «черную дыру». Но таких средств в кино нет. Поэтому приходится применять монтажные куски, но так, чтобы для зрителя процесс восприятия был непрерывным.

— Как совместить статику, замедленный ритм фильмов Тарковского с динамикой? Что в Тарковском как в художнике преобладало: стремление остановить камеру или продлить движение?

— Вопрос ваш сформулирован не совсем четко. Кинематограф часто определяет как искусство монтажа. В сюжетном кино (детективе, например), как правило, монтируются короткие куски. Для Андрея была важна атмосфера: взаимодействие человека со средой. И поэтому для его

есть и такие кадры: вересковое поле, Бориска бежит, спотыкается, падает. Нам хотелось, чтобы поле не было пустым, чтобы вдаль стояла лошадь с повозкой. Это тоже работало на динамику картины...

— Почему в фильмах Тарковского камера всегда смотрит на мир не прямо, а через преломляющее пространство: через анфиладу комнат, через занавески, зеркала?

— Специфика кино — это уже давно было замечено — в том, что первый план создает дополнительную глубину пространства. Для этого используются перво-плановые детали, которые могут видоизменяться — выступать то ли в виде спинки кресла, то ли в виде шали. А, допустим, занавеска на первом плане, помимо этого, еще и придает какую-то скрытость, загадочность пространству за ней, которое просматривается не полностью, а как бы просвечивает сквозь. Это подталкивает фантазию зрителя, заставляет его многое домысливать...

— Случайность ли, что любимые образы Тарковского повторяются в каждом фильме? Дождь, вода, огонь...

— Эти стихи завораживают... В «Солярисе» и в «Рублеве» мы обратились к воде, к движению водорослей. Потом Андрей развил эту тему. Отчетливо помню, что яблоки — это его мысль. Она родилась в «Катке и скрипке». Мальчик оставляет девочке яблоко на сиденье стула. В «Ивановом детстве» — это россыпь яблок. В «Рублеве» вновь появляются яблоки. Что такое яблоко? Библийский плод, в нем есть нечто вечное, неизведанное, символическое. Я помню, как Андрей любовался яблоком, его формой, цветом — это не значит, что он не мог его съесть — он с удовольствием съедал. Но в яблоке для него, наверное, воплощалось ощущение чувственной природы вещей. Водоросли, вода? Может быть, и я бы мог это увидеть и предложить. Но все равно мои предложения родились бы на основе тех тенденций, которыми Андрей сумел пропитать нас в начале работы.

— Вадим Иванович, в фильмах Тарковского «действуют» картины Леонардо да Винчи, Брейгеля, иконы Андрея Рублева... Почему Тарковский был так пристрастен к старым мастерам?

— Брейгель, бесспорно, волновал Андрея. Может быть, больше, чем другие художники. Чем привлекателен для нас Брейгель? Это, как правило, верхняя точка, где фигуры людей четко определены в пространстве, они легко воспринимаются: вот одна жанровая сценка, другая, третья — и все это на одном полотне. В результате перед вами возникает жизнь народа. Для сцены литая колокола в «Рублеве» мы нашли Покровский монастырь в Суздале. Перед нами открывался вид сверху на монастырь. Мотив, тождественный взгляду Брейгеля. Кроме того, картины Брейгеля удивляют тем, что природа в них как будто останавливается, замедляется, находится в состоянии паузы. Брейгель как бы вырастает из нашего сознания, настроения. А с другой стороны, был привнесен в фильм Тарковского как мотив. Но основной мотив иной. Это иконопись самого Рублева. Нам казалось необходимым создать совершенно ясную атмосферу бытия. Ведь рублевское искусство и сегодня поражает своей ясностью, хотя оно — тайна. Образ одновременно и ясен, и чист, и сложен. Например, в клеймах. В центре иконы — святой, а по бокам — житие этого святого. Как бы жанровые картинки — фигурки в не очень логичной перспективе. Иконы были поводом для выбора природы, создания зрительных образов на экране, пейзажа или пейзажа. Понятно, что ель и береза во времена Рублева выглядели так же, как и сейчас. Но не каждая ель, не каждая береза рождает образ прошлого. Иконы помогли уловить это настроение, дух времени.

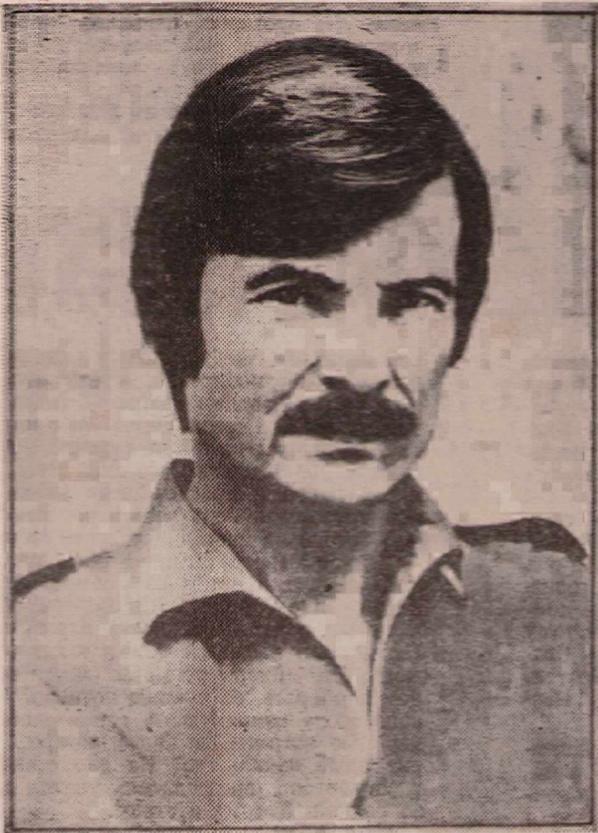
— Изменился ли Тарковский в последних картинах?

— В последних его картинах — «Ностальгия» и «Жертвоприношение» — больше мудрости, чем в тех, что мы снимали вместе. Тарковский берет одним, одну семью. Не влетает внешние обстоятельства в эту локальную природу. Более емко и глубоко, чем в «Андре Рублеве», формулирует свою концепцию.

Но во всех фильмах Тарковский не дает готовых ответов на вопросы, а размышляет о достоинстве человека. Вот что для меня важно в нем. Тарковский остался собой.

Поговорив с В. Юсовым, я вспомнил высказывание самого Тарковского: «Для меня кино — занятие нравственное, а не профессиональное... Цель искусства не научить, а как вам сказать, размягнуть, что ли, человеческую душу и обратить взор в направлении истины, добра, сделать нас податливыми и способными воспринимать добро». Пусть за зрителем останется последнее слово об Андрее Тарковском — художнике и человеке.

Вел беседу Александр ГАЛКИН



ТАРКОВСКИЙ ОСТАЛСЯ СОБОЙ

Вадим ЮСОВ

Фильмы Андрея Тарковского, точно стили его отца, Арсения Тарковского: начиная с нерифмованных строчек, цепляясь случайными созвучиями, они не спеша набирают силу, выстраиваются в единый ритмический ряд, обретают строгую законченность и, вибрируя, завершают гармоничную рифму.

Фильмы Тарковского подобны музыке: сначала бессвязные музыкальные фразы, будто пианист разминает руки, пробует клавиши рояля. И вдруг неторопливо возникает мелодия, пробивающаяся из гармонических сочетаний; она крепнет, вбирает в себя мелькнувшие намеки, едва намеченные темы, обогащается вариациями и, наконец, вырастает в величественную гармонию.

...Мне хотелось поразмышлять о загадке искусства Андрея Тарковского вместе с человеком, хорошо знавшим его и в жизни, и в работе. Есть такой человек. Это оператор Вадим Иванович Юсов, народный артист РСФСР, лауреат Ленинской премии. Он снимал фильмы «Каток и скрипка», «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис».

— Что значил в вашей жизни Тарковский — художник и человек?

— Чрезвычайно много. Если бы Андрей не пригласил меня работать, в моей биографии не было бы всех тех фильмов, которые мы сделали вместе. Главное — он помог мне сформировать позицию как в жизни, так и в моем деле. Андрей для меня, я считаю, — судьба. Это не высокое слово. А потом я могу сказать, что всегда ценил Тарковского. Но никогда не создавал из него кумира или безоговорочного партнера по творчеству.

— Он, вероятно, и сам себя гением не считал?

— Нет, в определенное время немножко «забронзовел», по нашему товарищескому определению.

— А в чем это выразилось?

— Иногда в безапелляционности некоторых своих суждений. Андрей сделал одну картину, вторую, третью — и понял, что может и умеет. Не говоря уже о том, что чувствует — и все же надо было доказывать, что умеет и может. И доказал, и уже вполне вправе не сомневаться, что нужно делать фильм так, как он мыслит.

Всем режиссерам, с которыми я работал, было свойственно неприятие каких бы то ни было авторитетов. Вокруг себя

дать своим единомышленникам. После того, как мы начинали делать фильм, мы не знали времени вне работы.

— Тарковский, наверное, редко бывал доволен?

— Нет, нужно отдать ему должное. У него не было капризного отношения к материалу. Если он видел какие-то огрехи, он не считал их поводом к недовольству. Конечно, когда мы просматривали и оценивали отснятый материал, выяснялось, что он никогда не соответствовал замыслу Тарковского на 100 процентов. Но это было бы даже нереально. Если достигалось приближение — 60—70 процентов, то уже хорошо. Что не получилось в этой сцене, мы знали — должны добрать в другой. Та мера требовательности, которая предъявлялась во время съемок, не позволяла сделать материал настолько неподходящим, чтобы надо было его переснимать. Я знаю другие коллективы, других режиссеров, в работе с которыми возникало тяжелое чувство неудовлетворенности материалом — даже если не лично ты в том виновен.

— А что значит «соответствие замыслу на 60—70 процентов»?

— Попробую объяснить. Внутри каждого из нас живет редактор: «редактор дозволенности» или «редактор возможностей реализации». Андрей ценен для меня тем, что он не стеснял свою фантазию. Возникла образный строй, настроение сцены. Оставалось только снять это. И тут начинались утраты: либо камера не могла переместиться в то или иное место, либо актеру невозможно было органично перейти из одного состояния в другое. Мы планируем одно — природа предлагает нам другое. Снимая сцену, мы обнаруживаем, что на пленке какие-то детали усилились, другие стали незаметны...

— Может быть, вы поясните примером?

— Пожалуйста. Из какого фильма?

— Возьмем «Солярис».

— Вы хорошо помните состояние наступающего сна? Усталость разливается по вашему телу. Голоса постепенно смолкают. Предметы расплываются — вы засыпаете. Аналогичное состояние мы пытались передать в «Солярисе». Звучит затухающий голос Снуата. Берется некая деталь человеческого тела — ухо. Оно подобно воронке. Камера приближается к уху Криса. Волосы в ушной раковине подобны лесной чаще. Идеальная цель съемки — углубиться до конца в эту воронку,

творчества характерны длинные монтажные куски. Сложность этих кусков в том, что в них нигде не должно быть «зависания».

— Вы имеете в виду ритм?

— Скорее, время. В кино ритм, кроме собственного ощущения времени, ничем не определяется. В музыке используют метроном. На съемке этого метронома (раз-два-три) нет. Точнее, он иной. Он живет внутри тебя. Скажем, вы идете — и здесь должен упасть листок. А как он упадет и когда? Значит, необходимо где-то его спрятать, зацепить. И в нужный момент кто-то дергает за ниточку. А на экране получается, будто его сдуло ветром. Сколько метров должны пройти актеры по снегу в «Рублеве»? Я — оператор — не могу больше вести панораму: впереди стоит высоковольтная электромагма. Вот и задано время — отрезок пути, ритм движения. Я знаю, что мне нужно дать продолжительность этого движения. Значит, я перехожу крупно на ноги, снова — на общий план. Рождаются ощущение большего времени. Это профессия, ремесло, будем говорить, в сочетании прежде всего с творческой задачей. Помните финал «Жертвоприношения»? Пожар, все рушится, загорается машина. Камера уходит, потом снова возвращается. Все снято одним кадром. Это кусок не меньше двухсот метров — примерно 7 минут экранного времени. Представляете, как сложно все просчитать? А один такой эпизод рождает ощущение достоверности происходящего, потому что вы вводите в атмосферу не при помощи монтажных соединений...

— Вадим Иванович, как с помощью операторского искусства можно передать конфликтность, человеческие страсти — иными словами, динамичность жизни через динамику кинематографа? Как удавалось вам это в фильмах Тарковского?

— Когда Фому убивают стрелой («Андрей Рублев»), молоко растекается по воде. Молоко выливали из банки с мостка, и вода в стремительном ручье несла его. Камера подхватывала... Или другого подмастерья Рублева бьют наотмашь саблей. Кровь брызжет из горла. Мы придумали, как это сделать, но это техническая задача. Другое дело, что рядом колыхается пила. Свяж раны с чем-то острым и мetailлическим — с качающимися зубьями пилы — рождала новые ассоциации. И это «играет» на замысел фильма. В «Рублеве»