

Ф. Ермаш

ЭТИ ЗАПИСКИ были написаны еще в 1987 году, но в нашей периодической печати так много стало появляться материалов о режиссере, что нужно было подожать, еще раз все обдумать. Слова и снова перечитывал свои заметки и понял, все сказанное в них необходимо современному человеку, ибо знание прошлого учит нас, а не повторять его ошибок в будущем.

Андрей Арсеньевич Тарковский создавал свои фильмы в трудное время, на его долю выпало немало горьких дней, ему приходилось нелегко в борьбе за себя, за свое искусство. Надо отдать должное — Тарковский никогда не изменял себе, своим взглядам и предчувствию своего предназначения. Его не всегда понимали, отчего возникали искусственные сложности. Как человек он был беспокойный, страстный, неподатливый, искренний в своих художественных устремлениях, нередко замкнутый и отчужденный, иногда жесткий и безапелляционный. Он обладал удивительным даром пластического видения мира, суровым поэтическим правдоискательским мироощущением. Природа дала ему многогранные способности, непредсказуемую высоту творческого вдохновения и самоотдачи. Достоинство художника для него было превыше всего, он был горд им и потому нездешним.

Современный читатель может задать вопрос: «Это вы говорите сейчас, а где вы были раньше?». Вопрос справедливый. Я постараюсь на него ответить со всей искренностью и объективностью, заметив предварительно, что пока мне нужно многим из нас, и я не исключение. Однако в случае с Андреем Тарковским это мало, потому что мы имели дело с уникальным художником. Всякие упрощения, всякие туманные попытки «помогать». Бытование А. Тарковского и искусство особенно остро выдвигает вопросы взаимоотношений художника и общества, художника и власти, художника и критики. Смогу утверждать, что не было режиссера в нашем кино, который бы так трагично ощутил драму отдельного человека, личности. Все его фильмы были посвящены этой драме. Он обладал глубокой образованностью, почти уникальным пониманием общечеловеческого характера кино. Ему было не чужды ни патристические чувства, ни чувства «национального стыда». Его интуиция особенно была щедра на поиски ниточки в самом искусстве, так и в отношении к жизни. Он был свободен духовно, не подвержен никаким шаблонам восприятия схем и догмам, никогда не пренебрегал традициями культуры, и особенно русской, но и не находился в их плену. Это давало ему ни с чем не сравнимую раскованность. Таким людям всегда трудно.

Наши отношения складывались по-разному. Были времена, когда между нами было полное взаимопонимание и даже участие, но были события и люди, которые нас раздвигали, доводили порою до крайней остроты наших отношений. Уже чересчур жесткие узы затягивались вокруг него. Когда же их приходилось распутывать, то не всегда хватало и такта, и терпимости, а главное — понимания со стороны многих захваченных в те узы. Со всей определенностью могу сказать, что никогда не признаю место А. Тарковского в нашем кино, всегда понимал его уникальность и поэтому старался помочь. Всегда ли это получалось? К сожалению, нет. Оттого и точить камень душу. В этом были не только субъективные причины, чаще всего причины лежали вне меня. Я в отличие от него не был свободен от догм и иллюзий, но не был и безликим рабом «верховных» взглядов на искусство, великим гуманистом догматизма.

Андрей Тарковский относился к тем режиссерам кино, которые сформировались как художники в тот короткий, но счастливый период, который принято называть «оттепелью». На экраны страны широко шли «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Дом, в котором я живу», «Два Федора», «Летят журавли», «Поэма о море», «Мир входящему» и др. Готовился к выпуску «Десять дней одного года», «А если это любовь?» и др. В начале 60-х годов сразу же после окончания ВГИКа приступили к постановке новых фильмов совсем молодые режиссеры А. Кончаловский, Э. Климов, В. Шукшин, Л. Шепитко, А. Салтыков, А. Митта, Э. Шенгелая, Б. Мансуров, Г. Данелия, И. Таланин, В. Ждановичев, В. Скюдний и другие. Это был подлинный ренессанс искусства экрана. Он отражал духовный климат времени и в определенном смысле формировал общественное сознание.

В 1962 году на экраны страны вышел фильм А. Тарковского «Иваново детство». Даже на фоне других картин того времени он ошеломил и зрителей и кинематографистов. Кинематографисты приняли его безоговорочно, они понимали, что в кино пришла крупный художник со своим ярко выраженным поэтическим видением мира, со своей стилистикой. Зритель приходил в смятение от непохожести до того виденного, от необычности удивительного своеобразия в переплетении документального и игрового, военной жизни и сна, воспоминаний и суровой правды войны. В нем все было в полном согласии с гармонией, чему способствовали оператор В. Юсов и композитор В. Овчинников. В Венеции фильм получил главный приз — Золотого льва Св. Марка.

Все сложилось вроде бы хорошо. А. Тарковский, окрыленный оценкой фильма, начал вместе с А. Кончаловским активно работать над сценарием «Начала и пути» (об Андрее Рублеве). Но в это время сам кинематограф стал подвергаться ожесточенным нападкам. В ход пошла обвиняющая «абстрактный гуманизм», в «пафосизм», в «безысходность», в «противопоставление поколений», в подражательство буржуазному модернизму и другим «измам». Здесь не место анализировать причины сложившейся ситуации, но она драматически отразилась на судьбе сценария. Сценарий создавался в условиях его категорического неприятия. Отход от современности, копание в истории — вот что звучало по его адресу. Никто запускать сценарий в производство не хотел.

Авторы обратились в только что созданный в 1963 году подотдел кинематографии Идеологического отдела ЦК КПСС (возглавлял его Романов А. В., являясь одновременно и председателем Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР). В подотделе и состоялся подробный разговор о сценарии и о его постановке. Обсуждение вел Куницын Г. И., который был самым горячим сторонником постановки, он сердечно проникся этим замыслом. Думаю, что сценарий не был бы запущен в производство без его активной поддержки. Тогда я и познакомился с А. Тарковским. Меня поразили его убежденность в правоте своего замысла, удивительная способность

«СОЗНАНИЕ ТОГО, ЧТО ЧУДЕСНОЕ БЫЛО РЯДОМ С НАМИ, ЧАСТО ПРИХОДИТ СЛИШКОМ ПОЗДНО»

(А. Блок — Из «Записных книжек»)

ОН БЫЛ ХУДОЖНИК

формулировать в словах пластическое решение будущей картины. Для нас, кто принимал участие в разговоре, не было сомнений — мы имели дело с большим произведением. Подотдел высказал совершенно определенное мнение о возможности создания фильма по этому сценарию, хотя и предложил уточнить некоторые исторические моменты. Это мнение было поддержано Ильичевым Л. Ф., в то время секретарем ЦК КПСС.

В 1966 году фильм «Андрей Рублев» был закончен. Кинокомитет счел необходимым провести его обсуждение. Ведущие мастера кино С. Герасимов, С. Юткевич, Г. Чухрай, Г. Рошаль, Л. Арштан, С. Росточкин, М. Хуциев дали картине чрезвычайно высокую оценку. При этом высказывались пожелания освободить ее от лишней натуралистических подробностей. Режиссер взялся кое-что еще сделать в картине. А слухи о необычном фильме нарастают как снежный ком. У кинематографистов было достаточно недоброжелателей, ревнителей идеологической чистоты, да и в самой кинематографической среде было немало конъюнктурщиков, которые в работе режиссера относились с завистью. А тут еще добавилась гнетущая заметка в газете «Вечерняя Москва» о якобы сожженной корове во время съемок фильма. Все это настораживало влиятельных лиц. В маленьких залах складывалось мнение, что картина антиисторическая, антирусская, жестокая и даже вредная. Кинокомитет вынужден был вернуть ее студии на доработку.

А. Тарковский мужественно продолжал доказывать, объяснять, но слушателей было мало, сторонники как-то замолчали, каждый занялся своим делом. Возникла нездоровая обстановка. На премьеру в Доме кино был настоящий ажиотаж, что еще подлило масла в огонь. От режиссера требовали все новых и новых поправок. В феврале 1967 года он обратился с письмом к А. В. Романову, мне же передал копию этого письма с маленькой запиской: «Уважаемый Филипп Тимофеевич! Пошлите Вам копию моего письма тов. Романову. Для ознакомления и с надеждой, что Вы поможете мне помочь в этой сложной ситуации. Ваш Андрей Тарковский».

Я высоко ценю это произведение, но мое мнение определяло в то время оценку картины. Решающее мнение складывалось по каким-то другим каналам, и изменить, да что там изменять, хоть пожелать его было почти невозможно. Мы встретились с А. В. Романовым. Он был озадачен и письмом, и судьбой фильма. Он считал, что фильм нужно дорабатывать, ибо в нем есть моменты, искажающие восприятие всего произведения. Он снова просил А. Тарковского подумать о поправках и, если режиссер это делает, как хотелось, чтобы картина была правильно понята.

Кажется, в тот же день был у меня Г. Чухрай по своим вопросам, но, когда у нас зашла речь об Андрее Рублеве, он без колебаний заявил, что уже больше в картине ничего делать не нужно.

В эти дни в Союзе кинематографистов было заседание секции художественной кинематографии. На нем режиссеры остро ставили вопрос о недовольстве некоторыми сторонами работы Кинокомитета, особенно по отношению к серьезным произведениям. Там выступил и А. Тарковский, сказавший об абсолютной некоммуникабельности в среде кинематографистов. Отношения между ним и начальством, по его оценке, стали антагонистическими, когда он становится безразличным, а то и просто неинтересен и не нужен другой стороне.

Обстановка накалялась. Я встретился с А. Тарковским. Можно понять его состояние, картину не принимают, перспективы туманные, никто не хочет даже поговорить. Мне хотелось его успокоить, но чем и как? Моя роль в то время была чересчур маленькой. Только доброжелательство и понимание картины я мог ему предложить. Я пошел к И. Т. Фролову, в то время помощнику секретаря ЦК КПСС. Он был сторонник фильма. Мы уговорили П. Н. Демичева посмотреть фильм и принять участие в его судьбе, ибо задержка с выпуском его на экран не принесет никакой пользы, а только будет мешать оздоровлению обстановки. В моих записках за 16 марта 1967 года есть его замечания по фильму «Андрей Рублев», практически отвергающие картину. А кончилось это тем, что на большом совещании в ЦК КПСС в первых числах апреля 1967 года мы услышали резкую критику не только «Андрея Рублева», но и вообще кинематографа. Попытки И. С. Чернуцанова, ставшего зам. зав. Отделом культуры ЦК КПСС, как-то изменить отношение к фильму тоже не принесли успеха.

«Андрей Рублев» надолго попал на полку. Никакие возражения, никакие иномыслие не принимались. Как позже мне удалось выяснить, все это исходило от М. А. Суслова, ставшего главным идеологом страны.

ТОЛЬКО в самом начале 1969 года, когда встал вопрос о праздновании 50-летия советского кино, П. Н. Демичев во время встречи с Романовым А. В. и Куницыным Л. А. на их просьбу о выпуске «Андрея Рублева» заявил, что нужно выпустить, дать широкую рекламу, продать за границу как можно шире. Это политически нам выгодно. Вот только тогда были предприняты шаги к выпуску его на экран.

Дальше произошло непредвиденное. «Советэкспортфильм» продал картину одной французской фирме для проката. Французы показали его на очередном Каннском фестивале в мае 1969 года, где жюри ФИПРЕССИ присудило ему приз. Пресса Франции, да и не только Франции, откликнулась на фильм восторженно. Это был триумф, но только не для нас. Сам факт показа картины в Канне и присуждение ему приза вызвал негодование. Романову и Отделу культуры были предъявлены

претензии по поводу продажи фильма. Уверен, что не обошлось и без критики Демичева за либерализм. Так фильм, не успевший выйти в артефакт, снова стал запрещенным. Только что мы ратовали с А. Тарковским, и вдруг тыос. Он мне с горечью рассказал о посещении его одним известным поэтом, который хотел за рубежом пошуметь по этому поводу. А. Тарковский, так он мне сказал, категорически встал против такого демарша. Он хотел работать, просил прочитать «Солярис» С. Лема и рассказать свои соображения, как его можно поставить. Прочитав роман, и почесав его подбородок, он начал писать сценарий. А «Андрей Рублев» во Франции начал шествие по экранам, хотя советская сторона, нарушив контракт, не поставила исходные материалы.

В декабре 1970 года меня назначили заместителем заведующего Отделом культуры ЦК КПСС. Кроме всех важных дел, которые необходимо было выполнять, хотелось прежде всего снять с поляны «Андрея Рублева». Не хочу выглядеть сегодня каким-то героем. Рассказываю, как было. Попросил «Мосфильм» дать все материалы по фильму, что быстро сделал Н. Т. Сизов, подобрал зарубежную прессу, отклик наших деятелей и вместе с сотрудниками подготовил предложения в ЦК КПСС о выпуске фильма на экраны страны. Не скрою — был непонятным в той ситуации озвучать определенный риск. Приходилось убеждать, спорить, доказывать, и наконец наши предложения были приняты. В предновогодние дни 1971 года зрители увидели фильм в кинотеатрах.

При оценках исторического фильма нередко приходилось слышать разговоры об аллюзиях, о проекциях истории на современность, отчего якобы появляются иносказания, ненужные подтексты и т. п. Не избежал этого и «Андрей Рублев». Позднее в ответ на вопросы зрителей об историческом фильме А. Тарковский сказал: «Говоря об историческом фильме, непременно задумываются о верности исторической правде. Можно ли совместить историческую правду с тенденциозностью современного художника? Но только можно совместить — это получится в любом случае. Современный художник должен обо всем дать свое заключение, высказаться по поводу окружающего его мира... Забота же о точности, об историзме сказывается в создании атмосферы времени, в том, как воспроизведены предметы быта, памятники материальной культуры, насколько все это обжито героями».

Я уже отмечал, что А. Тарковский начал работать над «Солярисом». Он написал сценарий и готовился к съемкам. «Мосфильм» попросил у комитета на постановку картины 1 млн. 850 тыс. рублей, но комитет выделил только 600 тыс. рублей, исходя из того, что данная постановка не является тематически настолько важной, чтобы претендовать на большую смету, а если режиссер не согласен, то «Солярис» вполне можно будет и закрыть. После сложностей с «Андреем Рублевым» отношения с комитетом у него были натянутыми. Да и отношение и научной фантастике как жанру было плохим. На одном из московских фестивалей в конкурсе была «Космическая Одиссея-2001» Стэнли Кубрика, которая получила... приз не жюри, а технической ассоциацией... за технику (?), а фильм до сих пор считается одним из лучших в этом жанре. Мне А. Тарковский рассказывал о режиссерском обсуждении сценария «Солярис», где один редактор заявил, что я фантастику вообще не терплю, но спасибо... Зачем после этого говорить, да еще режиссеру?

Не скрою, я был горячим сторонником этой постановки, и, когда возникли сложности, мы помогли студии и съёмочной группе решить все вопросы: было обеспечено финансирование, выделена пленка «Кодак», осуществлена поездка группы в Японию, хотя и не в том составе, как хотелось режиссеру, но выездные дела тогда решались сложно.

Меня привлекали в этой работе и сюжет, и проблематика, и художественное решение. Ученый по логике своего творческого труда приходит к необходимости заново осмыслить моральные категории, которыми он до сих пор руководствовался, и изжить в себе то дурное, что мешало ему стать на новый нравственный уровень. Человек особенно должен быть безразличен по отношению к непознанным явлениям природы. А рядом любовь не только к женщине, способной одухотворить силой возратить к жизни утерянное любимое существо, но и любовь земного человека к отцу, к дому, к своей Земле с ее традициями, корнями и историей. (Очевидно, тогда, что я под-

держивал эту постановку, А. Тарковский не раз говорил мне, что это моя любимая из картин режиссера, но не его).

В первых числах января 1971 года во время нашей беседы о «Солярисе» разговор перешел от конкретных вопросов к жизни и творческому самосознанию А. Тарковского. Он откровенно и восторженно. Он с горечью сетовал на то, что «Андрей Рублев» отнял у него семь лет, «Солярис» продвигался трудно, ситуация вокруг режиссера на студии сложилась непростая, отношения с коллегами, мягко говоря, не излучили. Его угнетало состояние какого-то кризиса во взаимоотношениях с окружающими. Союз, комитет дают немало поводов недоброжелательности. Годы идут. Кино падает. Тяжело дышать.

До сих пор передо мной стоит тот Андрей Тарковский, который так нуждался в поддержке, в защите.

Фильм «Солярис» был закончен в 1972 году. Он представлял советскую кинематографию на Международном кинофестивале в Канне, где получил Специальный приз жюри. Это была одна из лучших картин мирового кино в этом жанре, хотя почему была? Она и есть. Наше кино так редко поднималось до общечеловеческого и эстетического гармоничного раскрытия драмы личности в поисках нравственности, в поисках взаимопонимания человека и природы. И до чего же убогими были суждения некоторых ценителей прекрасного, когда они мне заявляли после просмотра фильма, что это произведение доказывает непознаваемость мира, а потому противо-

речит нашей философии. Слава богу, такие суждения не отразились на судьбе фильма, он вышел нормально, имел хороший успех у зрителя и живет сегодня. А вот критика не воспользовалась случаем, чтобы воздать должное режиссеру. Запомнились только две статьи — М. Туровской в «Литературной газете» и Ю. Хвалитина в «Комсомольской правде». И еще Н. Зоркая всегда глубоко откликалась на творчество А. Тарковского. Сейчас-то о нем пишут много и охотно, но ему, да и кинематографу важнее было бы тогда получить поддержку.

Не могу обойти молчанием странный удар, который А. Тарковский испытал в Италии в 1974 году, когда он там был на премьере «Соляриса». Она состоялась на Капри одновременно с показом мод, но не только этим он был недоволен. Главное состояло в том, что из фильма пиратски было вырезано почти 1,200 метров, что сократило его на 40 минут. В интервью «Уините» он сказал, что «фильм уничтожен, он убит... Вырезки «Соляриса» сделаны Дача Марини (итальянский режиссер по монтажу — Ф. Е.), который действовал, как мне кажется, как слон в посудной лавке.

В АВГУСТЕ 1972 г. меня назначили председателем Госкино СССР. Трудности встали невероятные. Это было время, когда все заметнее становилось стремление увести искусство от острых вопросов и проблем, в высших сферах власти нарастало нежелание видеть в искусстве негативные стороны жизни. Считалось, что последствия культуры личности уже преодолены, а потому эту тему лучше не трогать. Стала настоятельно утверждаться нормативная эстетика без бурь и потрясений. В среде художественной интеллигенции страсти и борения приглушались, уходили в себя. Время и обстоятельства, как бы сегодня кто-то ни хотел отмахнуться от этих существенных факторов, конечно же, диктовали очень многое. Нельзя ни себя, ни время переимать.

Несмотря на то что, жизнь шла, она была требовательной. Надо было действовать, ответить на ожидания кинематографистов определенными поступками, которые могли найти выражение в фильмах. Поэтому мы сразу поставили перед собой задачу — выявить наиболее интересные замыслы и привлечь к созданию новых произведений ведущих и молодых мастеров экрана, сделать ставку на них. Так в производстве тех лет появились кинокартины «Агония», «Роман о влюбленных», «Калина красная», «Прощу слова», «Выбор цели», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Они сражались за Родину», «В бой идут одни «старики», «Лютый», «Звезда пленительного счастья», «Белый пароход», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Старые стены», «Чудак» и другие.

В сентябре 1972 года ко мне обратился А. Тарковский о запуске в производство сценария «Белый, белый день», написанного вместе с А. Миншариним. Он был предложен студии еще в конце 60-х годов, но тогда был отклонен. Обсуждалась эта проблема у меня с участием Н. Т. Сизова, В. Н. Наумова, одного из руководителей объединения, где хотели поставить фильм. Состоявшийся разговор был, насколько помню, подробный, потому что будущий фильм состоял как бы из трех стилистических слоев: игровые вставки, снятые документально, беседы с Матерью и хроникальный материал событий предвоенных, военных и послевоенных лет. Режиссер хотел еще доработать сценарий в процессе подготовки к съемкам, он сам понимал необходимость серьезных уточнений и поиска решений некоторых задуманных эпизодов. Он оставил мне «Предисловие к режиссерской разработке сценария «Белый, белый день». Нужно было пойти на доверие режиссеру, ведь речь шла об именовании самих принципов фильмопроизводства. Предложения А. Тарковского, студии и объединения были приняты. Затем уже на студии, в объединении и в Госкино были проработаны все необходимые финансовые и производственные вопросы, уточнены многие проблемы по содержанию, и в феврале 1973 года началась работа над фильмом.

В марте 1974 года будущий фильм получил новое название — «Зеркало», что, как считал режиссер, больше соответствовало его содержанию. В конце июля 1974 года на студии состоялся первый просмотр «Зеркала». Это был рабочий просмотр еще на двух пленках. Перед нами предстало зрелище необычайное, сотканное из почти неуловимых тончайших нюансов душевных состояний героев на фоне нашей почти уже прошлой жизни. Всех

покорил Маргарита Терехова своим трепетным проникновением в хрупкий и мужественный одновременно образ матери. Невиданная до сих пор хроника, особенно измученные войной, но не останавливающиеся солдаты, которые тянут плот с орудием по бесконечной жидкой лиане. Это была поразительная правда.

Но развернувшееся обсуждение показало полную разногласию в суждениях и оценках. Нет нужды скрывать, что и у меня некоторые эпизоды вызвали сомнения, а некоторые сцены показались неудачными. Как выяснилось, и у самого режиссера были свои соображения, он считал, что над фильмом нужно еще поработать, он хотел поискать возможности и совершенствованию, подумал над предложениями, а их, как правило, на таких просмотрах возникало много. Поэтому договорились, что А. Тарковский все обдумает, а потом при встрече можно будет обсудить и окончательно решить. К сожалению, встреча не состоялась: он был болен, а я должен был уехать. Не могу не вспомнить, что с разных сторон мне стали нащупывать о трудностях, которые возникнут при «прохождении» этого фильма (это значило, как отнесется начальство к картине). Честно говоря, я тогда не придавал этому значения, но потом все оказалось именно так.

Сценарная коллегия Госкино послала на студию свои замечания, по поводу которых я получил от А. Тарковского письмо. Чтобы не было никаких домыслов, я хочу полностью его процитировать.

«Москва, 12 августа 1974 г.

Уважаемый Филипп Тимофеевич! Уже после Вашего отъезда в Дубуйты я получил перечень замечаний по нашему фильму от тов. Барыш. Я имею в виду зафиксированные его впечатления, оставшиеся от обсуждения картины после Вашего просмотра на студии «Мосфильм».

В заключение этого обсуждения Вы выразили пожелание встретиться со мной для того, чтобы я, осмыслив и суммировав замечания, предложил свои поправки к фильму. К сожалению, до Вашего отъезда я не смог встретиться с Вами лично, потому что был болен. Теперь же, хотя бы письменно, хочу сообщить Вам, что я сделал, сообразно с теми замечаниями, которые были Вами высказаны, а мною тщательно обдуманы.

Самым внимательным образом я отнесся к Вашему пожеланию относительно хроник, смысл которого заключался в более точном соблюдении исторической хронологии, что мною и выполнено.

Продолжив, по Вашему настоянию, работу над эпизодом с гранатой, я выбрал диалог школьника Афанасьева с воирусом, в котором действительно звучали ноты неоправданной дерзости и грубости.

Что касается эпизода в типографии, о котором также шла речь, то я перенестию реплики персонажей с тем, чтобы снять впечатление намека на какое-то, якобы конкретное издание.

Произведены некоторые сокращения в письме Пушкина Чаадаеву. (Не уверен, простит ли это Вам с Вами).

Справедливым мне представляется необходимым уточнить незаконно титровского текста (в исполнении Смоктуновского) в финале фильма, чтобы зритель имел возможность составить более точное впечатление об отношении героя фильма к самому себе.

Что касается замечаний по прологу фильма (эпизод с логоподом) и «парашей в воздухе» Марии Николаевны, то, по самому серьезно размышлению, я не могу их принять, так как купирование этих сцен влечет за собой разрушение художественной структуры фильма.

Пролог является своеобразным ключом к фильму и с самого начала готовит зрителя к восприятию художественного смысла и стилистики картины. Без пролога фильм будет просто непонятен. Он подготавливает зрителя к драматургической специфике этого произведения, где действие развивается скорее по ассоциативным законам музыки и поэзии, чем по привычным канонам кинобеллетристики.

Я уже не говорю о том, что и сам по себе этот эпизод несет чрезвычайно важную смысловую нагрузку. В нем переданы вся трудность, которую испытывает герой-повествователь в связи с необходимостью рассказать о вещах глубоко личных и трудных, и вместе с тем — ощущение внутреннего освобождения, просветленности, доброжелательности к жизни и к людям, к чему приходит герой в финале.

Теперь об эпизоде с матерью. В этом эпизоде нет никакой мистики. Наоборот, он вполне земной и, по задумке автора, реальный. Ведь фильм — это апофеоз, гимн женщине-матери, ее верности детям, ее любви, которую она пронесла через всю свою жизнь. Этот эпизод в поэтической форме передает душевное состояние любящей женщины, высоту, чистоту ее незабываемого чувства. Позвольте процитировать эту сцену: «Мать: — Вот я и влетела. Отец: — Что с тобой, Маруся, тебе плохо?.. Мать: — Не удивляйся. Ведь это так похот. Я люблю тебя». Ей кажется, что она летит. Это чувство знакомо каждому, в том числе и Вам, наверное? Она добавляет, словно наслаждаясь этим полетом: «Как птица...» Что может быть реальнее этого чувства?

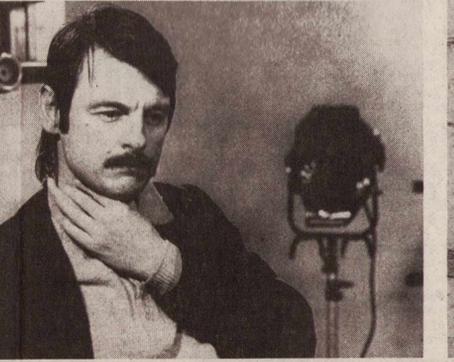
Уважаемый Филипп Тимофеевич! Считаю необходимым напомнить Вам о том, что поправки, сделанные мною по Вашему настоянию, завершат огромную работу, уже проделанную мной и студией.

Я считаю фильм законченным. Вынужден беспокоить Вас в дни Вашего отъезда, сообщая о проделанной мною работе, поскольку срок пролонгации по фильму истекает. Простите мое настоятельность, но я вынужден просить Вас решить вопрос, который касается не только судьбы картины, интересов студии, но и моей личной судьбы.

С искренним к Вам уважением

А. Тарковский. Мною приведено это письмо полностью, тогда, чтобы читатель мог проследить ход мысли самого художника и пошел за ним, как и сделали мы, согласившись с его предложениями. Позднее он сделал еще некоторые уточнения и сокращения, одно из которых хочу привести. Он сократил кадр парижской женщины, чтобы он воспринимался эмоционально и чтобы зрители не успели рассмотреть этот кадр умозрительно. При той обстановке, которая складывалась вокруг фильма, все-таки нужно отдать должное тщательности и выверенности режиссера, с которой он подходил к своей работе, не шел на компромиссы, если они не соответствовали его пониманию.

(Окончание следует).



Андрей Тарковский. Разные годы.