

● **Сегодня Центральное телевидение начинает ретроспективный показ фильмов выдающегося советского кинорежиссера Андрея Тарковского, творчество которого ныне выдвинуто на соискание Ленинской премии.**

ОН БЫЛ несуетным человеком, Андрей Тарковский. Поставил не так много фильмов. По моим подсчетам — восемь с половиной, не считая студенческих, ученических работ. Но никогда не мельтешил, не угодничал, чтобы схватить новую постановку, запуститься в производство с любым сценарием, пусть посредственным, как это делают на студиях сплошь и рядом режиссеры, ценящие свою престижную профессию, но не искусство. Для него, Андрея Тарковского, кинематограф был как старинная живопись, как музыка Баха, как романное письмо XIX века. То есть он относился к экрану не как к средству обогащения (говоря, одно время он так бедствовал, что питался лишь булыжными кубиками) или пропаганды то ли официальных, то ли групповых идей. Он воспринимал кино как форму всечеловеческой культуры, как этап разумной цивилизации, где бережено место для веры и откровения.

В фильме «Солярис» в отсеке космического корабля повешена репродукция рублевской «Троицы». Этот шедевр древнерусской живописи, по мысли Тарковского, войдет в будущее человечества, без этой иконы людям не обрести единства, понимания самых запутанных проблем бытия. Наверное, именно с Тарковского идет эта изумительная проработка любого кадра, это единомыслие режиссера с художником-постановщиком, который не просто рисует эскизы декораций, а сам с великой тщательностью подготавливает к очередной съемке старую раму на протекающей летней даче, яблоки на дороге, свечу на столе, зачитанную книгу... Кадр у Тарковского дышит, живет, он уникален, как живопись «малых голландцев», он предметен и вместе с тем символичен, как символична любая предметная историческая среда, само человеческое бытие, как символично время.

Фильмы Тарковского можно не только смотреть, но и читать. Это искусство, которое вызывает богатые литературные ассоциации. Выстрадавшие из толщ культуры, его фильмы сделались частью культуры, и без опоры на культуру ими не насладишься, как ни подпитывай себя модой, рекламой или сенсациями. Тарковский воспитан на тысячелетней русской культуре, его благословили Рублев и Тютчев, Чаадаев и Достоевский.

Кино сейчас теряет зрителя. Цифры посещаемости известны. Но не вина Тарковского, что залы кинотеатров пустеют. Да, он никогда не был «кассовым» режиссером. Но он никогда и не считал кино ширпотребом, киношкой. Ему не нужны были «касса», сломанные стулья после просмотра, глотки тысяч поклонников, ему ближе были тихое слово благодарности, понимания, рукопожатие пробудившегося соотечественника. Он не элитарен, нет. И он не эстет, не сноб. Он уникален духовностью и чувством эстетической меры. А это требует самоусовершенствования от нас.

Мы же ленивы и нелюбопытны, как сетовал Пушкин. В прошлом году, весной, я ездил в Прикарпатье читать лекции о Тарковском. В некоторых аудиториях, не только в глубинке, но и в крупных городах, в том числе и во Львове, не знали даже его фамилии. Не потому, что еще недавно был он под запретом, а попросту не воспринимали его творений; такой режиссер для зрителей не существовал. Еще раньше, когда Тарковский жил в России, я слышал бурное возмущение зала в доме отдыха на просмотре «Сталкера». Настроенный на развлечение, народ откровенно демонстрировал неприятие фильма. В том же Львове уже недавно собралась первая у нас международная конференция по Тарковскому. Кругом специалистов обсуждал проблемы творчества Андрея Арсеньевича. Парадокс? Нет, просто хорошее кино — это такой же доброжелательный, подготов-

ленный зритель, как читатель-собеседник Гомана, ценитель Нестерова, поклонник камерной музыки.

К нему надо идти. Требуется усилие, надо даже преодолеть усталость. Это как подъем в гору.

Тарковский кажется нарочито сложным, даже усложненным, предумышленно загадочным, а он прост и гармоничен, как рублевская «Троица».

Однажды в храме в Ново-Афонском монастыре я видел, как от купола, залитого солнечным светом, нереально и медленно падало вниз белое голубиное перо. По древней символике голубь считается образом духовной возвышенности. Это перо коснулось руки моей дочери. В фильме «Ностальгия» белое перо прикасается к голове героя Олега Янковского, оставляя на его волосах седой след. В этом

миллироваться в условиях эмиграции, Тарковский увидел для себя единственный выход в том, чтобы сделать предметом своего исследования проблему кино в эмиграции. Никакой «жественности», никакого «дистанцирования»: «Ностальгия» и «Жертвоприношение» следует рассматривать как отпечатки его сознания». Известное теперь письмо Тарковского из Рима отцу — поэту Арсению Александровичу Тарковскому подтверждает, что режиссер не собирался отекать от Родины, не избирал роль «изгнанника». Андрей Арсеньевич в этом письме считает «Ностальгию» в высшей степени патристическим фильмом, а себя не диссидентом, а художником, который внес свою лепту в сокровищницу славы советского кино.

ОН СОСТОЯЛСЯ как мастер картиной «Иваново детство», которая в 62-м году попала на Венецианский кинофестиваль и завоевала там Золотого Льва Святого Марка. До этого столь престижной премии мы в Венеции не получали. А было Тар-

пловыми на будущее, и тогда вырвалось у него признание: «Не знаю художника в мировой живописи выше Андрея Рублева».

На каком общественном фоне вызревал замысел Тарковского? Вспомните: печатается в это время обширная литература о творчестве Рублева. Широко празднуется 600-летие рождения гениального художника. В Третьяковской галерее открывается юбилейная выставка — итог многолетнего труда историков искусства и реставраторов. Был торжественно открыт Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева: архитектура и живопись этого музея напомнили о громадном вкладе древнерусского искусства в мировую художественную культуру.

Принципиальное значение для режиссера имела точка зрения, которая связывала рублевскую живопись с живой действительностью, с реальным историческим фоном. Да, живопись Древней Руси крепко была сращена с жизнью. Такое качество древнерусского искусства помогло Тарков-

60-х годов. Не забудем, что Тарковский относится к поколению так называемых «шестидесятников». Он учился в одной режиссерской мастерской с Шукшиным, дружил с Кончаловским, хорошо знал Шпаликова, Шепитко, Климова, многих влиятельных персон «оттепели». Это поколение обеспечило новый виток отечественного кинематографа, который вместе с ними отказался не только от эстетических стереотипов, чистой литературщины на экране, но и от жестких социологических схем и политического доктринерства. Оно, это поколение «шестидесятников», принесло с собой особое, новое мироощущение, новое мироощущение самих создателей фильмов. В нем заключалась внутренняя свобода творцов. Наиболее показательными примерами верности внутренней свободе мне представляются Шукшин и Тарковский.

Своего Рублева такой свободой духа Тарковский наделил. Рублев в картине может сомневаться в своих силах, в правде времени, в методах княжеской власти. Но он лучше примет обет молчания, забудет на время про кисть, зато не отлучится от совести, не продаст веру, не разменяет талант. Вот при таком духовном горении, верности идеалу только и могла родиться на свет его бессмертная «Троица» — неземная гармония, неземной покой, согласие и единение.

ПОСЛЕДНИЙ раз я видел Тарковского 13 января 1973 года. В московском Доме литераторов была добрая традиция встречать старый Новый год. Тарковский сидел вместе со Шпаликовым недалеко от меня. За другим столиком сидели Шукшин и еще кто-то, не помню. Позже Тарковский пересел к Шукшину. Он был несуетен, тих, без улыбки. Всех названных мною «шестидесятников» уже нет в живых...

Вновь я увидел Тарковского лишь на экране. В Италии он готовился к съемкам «Ностальгии», а предвзительно сделал короткометражный фильм «Время путешествия» — своего рода «киноразминку». В Риме Тарковский некоторое время жил в доме Тонино Гуэрры, виднейшего итальянского сценариста. Собственно, об этом доме, о соавторах сценария, их поездках по местам будущих съемок (эти уголки Италии затем легко узнаваемы в кадрах «Ностальгии») рассказывает небольшой фильм. Он мог бы называться «Элегией».

Тарковский за прошедшие годы словно бы еще осунулся. Он всегда был худощав, а тут, в римском доме, как бы еще похудел. На экране он мало говорит, больше занят внутренней думой, сосредоточен. Режиссер как-то не жаловал юмора, в этом резко отличался от большинства «шестидесятников». Те любили посмеяться.

«Время путешествия» — это 83-й год. Тарковский знает, что не увидит Отечества. Или предчувствует, что не увидит. Жить ему осталось три года. Вот Тарковский один в кадре, выходит на балкон, смотрит на зеленый квартал. И видит не Италию, а влажную от туманов, безлесную равнину Родины. Тут, в ивановской деревне Завражье, он когда-то родился, это отчий край, воздух Отечества (этот монтажный, поразительно эмоциональный прием использован в документальном фильме Сокурова «Московская элегия»).

Тарковский умер в Париже в декабре 86-го года. Он погребен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Здесь лежат Бунин, Корвин, Сомов... Кладбищенская церковь построена Бенуа, в ней Тарковского отпевали.

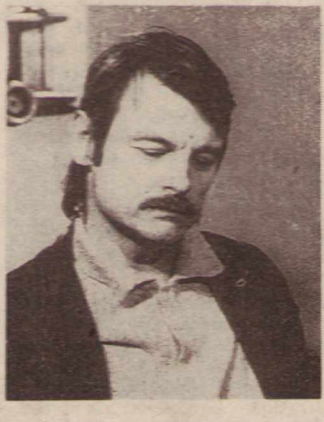
Ностальгия — слово русской диаспоры — греческого происхождения; его перевод: боль, тоска по родине.

Возвращение... Фильмы Тарковского возвратились, доброе имя возвратилось, сейчас его фильмы выдвинуты на соискание Ленинской премии. Может, и прах этого апостола внутренней свободы возвратится в родной Дом? В наше Отечество, ради обновления культуры которого он принес себя в жертву.

Ю. ТЮРИН.
Кандидат
искусствоведения.

Ностальгия по жизни

Судьба и фильмы
Андрея Тарковского



же фильме сотни птиц вылетают из складок одеяния Богоматери.

Тарковский хотел, чтобы духовность снизошла на современного человека, чтобы тот наделся терпением и надеждой, не чувствовал одиночества.

В финальных кадрах «Соляриса» блудный сын припадает к стопам своего мудрого и доброго отца, возвратившись из космического океана к островку Земли и Дому. Вся сцена вдохновлена гениальным полотном Рембрандта, но решена средствами сугубой кинематографической пластики, чутьем на которую был одарен редкий из режиссеров за всю историю мирового кино.

Герои Тарковского ищут опоры даже тогда, когда судьба отворачивается от них, когда они на грани отчаяния, рушится миропорядок.

У Тарковского была ностальгия по жизни, жизнь он видел в единстве красоты, культуры и веры. Красоту он называл символом правды. Он доверял трем «богам» в кино: Брессону, Бюньюэлю и Бергману. Незадолго до смерти в интервью парижскому еженедельнику «Фигаро-магазин» Тарковский подчеркнул, что, пожалуй, свободен от подражательства, от влияния бывших учителей в киноискусстве. Но сохраняет в сознании, как он выразился, «персонажей» — наполовину святых, наполовину безумцев, в их числе Робера Брессона, который в свою очередь был духовным сыном Достоевского, Бергман успел помочь Тарковскому в постановке в Швеции фильма «Жертвоприношение», успел назвать «величайшим мастером, открывшим новый язык кино».

Этот метафорический, образный язык завораживает, к примеру, при созерцании долгой, долгой, снятой без монтажных перебивок сцены из «Ностальгии», когда герой, русский по национальности, пытается пронести через злобные серные термы горящую свечу. Для героя это жертва и спасение. Мучительный переход через пустой, гулкий бассейн завершается для него внезапной смертью от сердечного приступа. Но герой считал себя обязанным пронести свечу и не позволить ей погаснуть, потому что в ней надежда...

Самодостаточность, живописность и магнетизм кадров из «Ностальгии», созданной Тарковским после отъезда в Италию, принесли режиссеру европейскую славу. А он оставался русским художником. Английский критик Ян Кристи, по-моему, точно сказал: «Признавая трагическую неспособность русских асси-

ковскому в ту пору всего около тридцати лет...

Это странно, но за время учебы во ВГИКе я ни разу не встречался с Тарковским. Странно потому, что нас разделяли всего два курса, но, видимо, он уже ушел на «Мосфильм» и редко появлялся в институте. До того, как увидеть «Иваново детство», я услышал о стихах его отца. Об Арсении Тарковском, крупном поэте, не издаваемом со скрипом, я узнал летом 62-го в Тарусе, где тогда жил целый кружок известных писателей и переводчиков.

Роль отца в духовном воспитании сына была очень велика. Недаром ведь стихи старшего Тарковского звучат в фильмах «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия». Первое название фильма «Зеркало» было по строке отца: «Белый, белый день». Тема, сквозная для режиссера, вплоть до его фильма-завещания «Жертвоприношение», — тема отца и сына. «Жертвоприношение» посвящено сыну режиссера — Андрею. Идея фильма опирается на родовую традицию: отец защищает сына, не только дарует ему жизнь, но сохраняет его бытие, может даже принести себя в жертву, дабы надежда в сыне окрепла, обрела голос, чтобы продолжала существовать духовная свобода.

Я увидел Тарковского впервые в середине сентября 62-го года. Одна из редакций отправила меня к режиссеру брать интервью. Тогда, после успеха в Венеции, на полосах газет замесило его имя. Жил он у Курского вокзала и занимал, сколько помню, небольшую комнату в коммунальной квартире. Застал я у Тарковского и оператора Вадима Юсова, тот рассматривал альбом с репродукциями древнерусских икон, которым подарил Тарковскому куда более известный к той поре Анджей Вайда. В альбом были включены и работы Рублева. На книжной полке стоял еще один альбом — составленный М. Алпатовым и выпущенный издательством «Искусство», в суперобложке, на лицевой стороне репродукция «Архангела Михаила» — рублевской иконы из Звенигородского чина. Чувство, проявленное в образе архангела, Тарковский назвал народной тоской по братству. Так я узнал, что постановщик «Иванова детства» готовится сестра за сценарий «Андрея Рублева».

Несколько позднее довелось присутствовать на встрече Тарковского со студентами Московского университета на Моховой улице. В переполненной аудитории режиссер делился

своему, мастеру многого опыта, много исторического опыта, увидеть особый психологический настрой тогдашнего времени, понять мир чувств и мыслей безвозвратно ушедшего. Наследие Рублева, при всем чуде своей духовной силы, ценно было для Тарковского и тем, что оно запечатлело конкретное время. Историческая задача этого переломного для Руси времени сводилась к идее единства русских земель под началом великокняжеской Москвы и, во-вторых, к необходимости и возможности полной независимости от нестерпимого ига Золотой Орды. Выбрав для своего фильма новеллистический принцип построения, Тарковский сумел охватить период почти в четверть века: Русь начала XV столетия, Русь послекуликовская, Русь строителей и богомозов, Русь, которую благословил на подвиг Сергей Радонежский.

В массовом кинематографическом журнале художник Илья Глазунов обвинил несколько лет назад Тарковского в антиисторизме (режиссер был еще жив, но находился под строжайшим запретом наших властей). Глазунов поставил «Андрея Рублева» в один ряд с «Ярославной, королевой Франции» и «Сказом про то, как царь Петр арапа женил». Нонсенс! Мне представляется, что творение Тарковского является шедевром отечественного исторического кино, да и всего нашего киноискусства. Фильмом «Андрей Рублев» оно еще раз осознано себя как важную, насущную часть культуры общенациональной, общенародной. Культуры с тысячелетней памятью, стойкими и животворными традициями, отмеченными высокой духовной энергией. И культуры, национальное сознание которой приобрело общегуманистический пафос. Характер интереса, проявленного Тарковским к прошлому, окрашен уважением к таким сторонам, оттенкам исторического процесса, какие находились долгие годы в тени, считались второстепенными, а то и вовсе не отражались в произведениях искусства, в том числе, разумеется, и киноискусства.

Этот могучий фильм я считаю лучшим в нашем кино