

ИНСПИРАЦИЯ ВДОХНОВЕНИЯ

Андрей Тарковский перед «Жертвоприношением»

Юрий Кублановский

Память

Андрей Арсеньевич, существует такой феномен, такая закономерность: прежние произведения в сознании автора устаревают, расхолаживаются, и только самое последнее, свежее кажется самым совершенным и дорогим... В этой временной ретроспективе — какой из ваших фильмов наиболее вам по сердцу?

— Знаете, я вообще не пересматриваю своих фильмов после выхода на экран, лишь случайно бывает, что вижу их в связи с какими-нибудь просмотрами, на которых надо быть. Но случается это редко, так что я как бы совсем «не помню» своих прежних картин.

Правда, «Солярис» не был моим любимым фильмом даже и сразу по окончании съемок. Пожалуй, только последний — «Ностальгия» — самый любимый и кажется мне лучшим, исходя из моей концепции «фильма» как такового — как... жанра.

Во-первых, потому, что, быть может, это моя пока единственная картина, в которой сценарий лишен какого-то бы то ни было самоудовлетворяющего значения. Даже в «Зеркало» — фильме, очень непоследовательно, так сказать, смонтированном, в котором, по существу, не было никакого единого сюжета, кроме самой хронологии человеческой жизни (правда, это весьма сильное формо-

Заявление Андрея Тарковского о том, что чаша его терпения переполнилась и он решил остаться на Западе (июнь 1984 г.), произвело сенсацию: режиссера осаждали корреспонденты, лова и обнаруживая каждое его слово. Но разговаривать с русскими эмигрантами-журналистами Тарковский поначалу остерегался (возможно, опасаясь за судьбу оставшихся в Союзе родных), а все счеты с режимом сводил к претензиям к Ермашу и Бондарчуку.

Позже ситуация изменилась. В декабре 84-го благодаря хлопотам главного редактора газеты «Русская мысль» И.А.Иловой-Альберти, принимавшей большое участие в судьбе семейства Тарковских, мне удалось побеседовать с режиссером в парижском отеле «Рафаэль».

Тарковский и теперь перед моими глазами: щуплый, живой, с подвижным лицом подростка, но вдруг — крупные морщины выдают возраст, а может быть, уже и болезнь, о которой он тогда еще не подозревал, да и угнездилась ли она тогда уже в его теле? Впереди были съемки «Жертвоприношения» и — смерть почти ровно через два года.

Конечно, это ошибочно: к кинематографической стилистике Довженко я никакого отношения не имею. Я скорее связываю себя с литературой, с поэзией, с культурой XIX столетия и религиозной философией начала XX века. В этом смысле идейность имеет для меня огромное значение.

Конечно, когда я смотрю «Броненосец Потемкин», меня шокирует, что там без конца льется кровь ради того, чтобы дать, дескать, людям счастливую жизнь. Я не верю в счастливую жизнь, вспоенную кровью, кровь призывает кровь, и ничего другого. Но еще больше в эйзенштейновском «Потемкине» меня раздражает другое: творческий метод, заставляющий зрителя относиться к произведению как к лозунгу. «Мое произведение — мой лозунг», «Броненосец Потемкин» —

фильма — приезд двух братьев-князей во Владимир для примирения. Примирение, к которому их призвал митрополит, — примирение под церковными сводами. Это имеет огромное значение.

Наконец, Церковь благословляет и освящает фипальную новеллу «Рублева». Для меня «Колокол» — одно из наиважнейших мест фильма, раскрывающее мое отношение к творчеству и к роли творчества во всей картине, где оно является скорей благодатью, чем знанием. Именно поэтому совсем молодой колокольный мастер создает колокол, не зная никакого секрета (потому что его отец унес секрет с собою в могилу). Тут уясняется мое отношение к проблеме творчества: что инспирация вдохновения намного важнее знания — в этом аспекте. И здесь присутствует Церковь,

когда один советский режиссер дозвонился до Демичева и сказал: «Что же вы, товарищи, делаете? Вы посылаете на западный фестиваль картину антирусскую, антипатриотическую и антиисторическую, да и вообще — организованную «вокруг Рублева» и в каком-то западном духе конструирования рассказа о личности». Убей меня Бог, я до сих пор не понимаю, что все эти упреки означают. Но именно их потом на все лады склоняли гонители фильма, начиная с Демичева. Картина была возвращена с шереметьевской таможни. После этого мне шесть лет ничего не давали снимать.

И теперь я поражаюсь: как похожи новые претензии к «Андрею Рублеву» на прежние! Мол, вместо русских богатырей мы видим измученных, втоптаных в грязь людей — где же тогда русское самосознание и культура?

Но в том-то и трагедия, что никакого единого самосознания тогда практически не было, в том и драма времени: не было никакого единства! Феномен русского духовного возрождения (я имею в виду культуру от рубежа XIII — XIV и XV веков) как раз в том, что оно является мощной реакцией на тотальную подавленность народа междоусобицами, отсутствием просвещенной централизованной власти, а с другой стороны — татарского ига... В противоположность западному Возрождению, где на волне экономического подъема стала процветать и культура, на Руси — явление совершенно обратное. Все это чрезвычайно важно для понимания феномена русской культуры, русского возрождения и духовности. И когда мне говорят: «Позвольте, но ведь если было тогда так страшно, значит, не могло быть создано ничего прекрасного», — я, конечно, никак не могу согласиться. Ведь вся духовная уникальность, весь феномен тогдашней исторической ситуации, как раз и толкнувшие меня снимать «Рублева», — в реальной совместности жизненного упадка, разора — с высотой творческого подъема. В этой совместности много надежды, в этом, если угодно, был для меня залог особого чаяния...

— Андрей Арсеньевич, многие считают, что киноискусство — в качестве искусства именно XX века — механистично, оторвано от прежних благородных искусств и — в силу вышесказанного — второсортно. Есть ли в этих упреках смысл?

— Дело не в том, что искусство стало в большей степени зависеть от технологий, от технократического уровня XX века. Но совершенно ясно, что современное искусство почти лишено духовных оснований в том смысле, в каком можно говорить о религиозном искусстве Средневековья и Возрождения или искусстве, скажем Древней Руси, где, по существу, мастер не делал отличия между молитвой и творчеством, где он подчас вменял даже себе в моральную обязанность быть анонимным.

Но прежде вот это и было главным, это и есть духовность: когда личность как бы отступает перед самим творческим актом.

Теперь не так, и в этом отношении наше время демонстрирует полную бездуховность, тут для меня нет сомнения. В этом — глубочайший кризис культуры нашего века, будь то живопись, роман или кинокартина.

Художник занимается творчеством по другому поводу, чем прежде, сам мотив творчества — совершенно иной. Если прежде это была молитва, долг перед Богом, перед народом, который тебя родил, перед Истиной, то сейчас художничество — просто какое-то особое положение, данное как наследственная рента: ты богат и киличишься этим. Получаешь талант и потом используешь его как угодно, лишь бы стать знаменитым, получить больше денег и так далее.

Но вот пример японской средневековой культуры, когда при дворах творили великие японские мастера... Многие из них, завоевав имя и славу при дворе феодала, получив полное признание своего искусства, своих манеры и стили, вдруг все бросали, исчезали и возникали где-то в другом месте: с нуля, совершенно заново, под новым именем и в новой манере по-новому начинали свою художественную карьеру. Здесь их никто не знал и не мог узнать — даже по руке, по стилю, потому что они начинали работать совершенно по-новому. И таким образом они проживали как бы четыре-пять жизней.

Это невероятно с точки зрения современного художника: имя и деньги ему нужны немедленно, во всяком случае, как можно скорее. Никакой духовности, никакой заинтересованности в высшей Истине и полное непонимание творческих функций. Настоящему творчеству всегда необходима духовность: без этого его существование не носит характера обязательности... Вот так я представляю себе эту проблему — трагедию культуры нашего века.

P.S. Прошлой зимой я побывал на могиле Андрея Арсеньевича Тарковского на русском кладбище Сент-Женевьев де Буа под Парижем. Постоял на сыром ветру, поскорбел и — поразился запущенности могильного холмика с голятым крестом, хлипким, чуть накренившимся, поставленным не родственниками, но администрацией кладбища.



Фото Владимира Воронова

образующее драматургическое начало), сценарий играл большую роль, чем в «Ностальгии». В «Ностальгии» сюжет практически ничего не значит: ведь ничего не происходит вплоть до эпилога картины, где гибнут оба героя, — но это совершенно неожиданно как для зрителя, так, если угодно, и для самой драматургии. Поэтому не стоит говорить, что «Ностальгия» четко выстроена в драматургическом плане. Как скульптору необходима проволоочная арматура для лепки, так — только в этой функции — существует в «Ностальгии» драматургия: чтобы все держалось и обрастало плотью.

— Значит, вы в некотором роде импровизировали, когда снимали?

— Нет, не импровизировал, «Ностальгия» строго продумана. Только не драматургически, а чисто кинематографически. Картина, по моему, очень проста, в ней нет никаких сложностей, и, что особенно важно, она скромна, даже скупа по художественным средствам. Правда, если бы все действие происходило в одном месте — было бы, пожалуй, еще лучше. Эту задачу я постараюсь выполнить в своем следующем фильме: так сказать, соблести единство места и времени.

Еще мне нравится, как «Ностальгия» снята: операторская работа удовлетворяет меня полностью, без оговорок. Меня устраивает, как движется камера, в каком виде присутствует свет в картине. Я ценю рамки (кстати сказать, довольно аскетические), в которых осуществлен этот фильм.

— Связано ли для вас кино вообще и ваши фильмы в частности с какой бы то ни было, грубо говоря, идейностью? Например, когда вы смотрите советскую киноклассику, претит ли вам ее пропагандистское или же вы получаете эстетическое наслаждение вне зависимости от идейного содержания?

— Пропаганда — это одно, а идейность — совсем другое. Мы как-то привыкли (в силу воспитания, наверное) связывать проблему идейности с пропагандой. Но когда я говорю об идее, я имею в виду содержание произведения, мысли и дух, которые в нем заключены. Я отношусь к людям классического, что ли, воспитания и сознания. Более того, я вообще отрицаю свою однозначную связь именно с кинематографией, и в этом-то вся драма. Все пытаются найти параллели моему творчеству и через это связать меня с какими-либо «предтечами». Это, как правило, не удается, и тогда пользуются моими собственными признаниями в том, что я, скажем, очень люблю раннего Довженко.

лозунг и именно потому меня не интересует, так как, на мой взгляд, художественный образ есть нечто прямо противоположное, имеющее другое содержание, иной смысл.

— Ваш фильм «Андрей Рублев» вызвал множество откликов, споры не утихают и по сей день. Как вы расцениваете упреки, что в «Андре Рублеве» деформирована история, что вы шли на чрезмерные компромиссы, что недоучли формообразующую роль православия в нашей истории, модернизировали ее?

— Не могу согласиться, что в моей ленте приглушена историческая роль Церкви: во-первых, сам Рублев, — инок, монах, даже молчаливый; и это играет во всей ситуации колоссальную роль, я имею в виду мировоззренческую концепцию фильма. Идеи, которые через весь фильм Рублев несет в себе, — это идеи Церкви, потому что известно, что Рублев — ученик преподобного Сергия Радонежского, величайшей фигуры в отечественной истории.

Один из ключевых эпизодов

этот акт благословляющая: как можно этого не заметить — не понимаю.

Разумеется, я не претендую на то, что Андрей Рублев или Феофан Грек в моем фильме полностью исторически достоверны: скорей всего, это просто моя точка зрения на их творчество, на их творческую психологию. Тем более что о Рублеве вообще очень мало твердо известного. И все же я хочу подчеркнуть, что наша картина была максимально выверена в историческом плане. Мы тщательно готовились: прочли все, что есть на русском языке касательно XIV — XV веков. Уверен, что я нигде особенно не погрешил против исторической правды (если, конечно, полностью адекватный эпохе исторический взгляд вообще возможен).

Когда картина была готова, собралась многочисленная коллегия Госкино СССР. И все тогда высказались о фильме как о выдающемся произведении кинематографии. Картина уже находилась на таможне в Шереметьево для отправки на фестиваль в Кан,