

евгений
цымбал

**рождение
«сталкера»**

попытка
реконструкции

КИНОТЕКСТЫ

ТЕКСТЫ

Кинотексты

Евгений Цымбал

**Рождение «Сталкера».
Попытка реконструкции**

«НЛО»

2022

Цымбал Е.

Рождение «Сталкера». Попытка реконструкции / Е. Цымбал — «НЛО», 2022 — (Кинотексты)

ISBN 978-5-44-482011-7

Художественный фильм «Сталкер» Андрея Тарковского по повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» – ключевой памятник позднесоветской культуры, получивший всемирное признание. Он не раз становился предметом киноведческих исследований, вдохновлял художников и режиссеров, а о работе над фильмом писали многие, кто был рядом с Тарковским на разных этапах непростого пути от замысла проекта до его воплощения. Режиссер, актер и писатель Евгений Цымбал более двух лет проработал на съемках фильма сначала ассистентом по реквизиту, а затем вторым режиссером. В своей книге он стремится восстановить хронику создания фильма, подкрепляя ее документами и личными свидетельствами. Читателю предстоит узнать, как первоначальный замысел трансформировался в ходе работы со сценарием, ближе познакомиться с культурно-политическим контекстом, увидеть прямую связь между биографическими обстоятельствами жизни Тарковского и его художественными решениями. Личные воспоминания в книге монтируются с фрагментами интервью, которые автор брал у участников съемочной группы.

ISBN 978-5-44-482011-7

© Цымбал Е., 2022

© НЛО, 2022

Содержание

Вступление	5
Предыстория	11
Исходная ситуация Андрея Тарковского	12
Исходная ситуация братьев Стругацких	15
Неожиданный триумф и его последствия	17
Стругацкие и Тарковский	19
Завершение «Соляриса»	24
Недовольство Станислава Лема	27
Знакомство Тарковского со Стругацкими	30
Ермаш во главе Госкино	32
«Пикник на обочине» и замысел «Идиота»	35
Отказ Юсова и приглашение Рерберга	38
Надежды, иллюзии и реальность	43
Мечты об «Идиоте»	47
Монтаж и злключения «Зеркала»	50
Несостоявшийся «Идиот»	57
Поездка в Италию и переоценка ценностей	60
Сценарные надежды	65
Три раунда борьбы за «Зеркало»	68
Полный поворот кругом	76
1975 год. Возрождение интереса к «Пикнику на обочине»	81
Поездки и премьеры	85
Тарковский – режиссер «Пикника»	90
Пролонгация «Гофманианы» и миражи «Идиота»	95
«Пикник на обочине» – быть или не быть?	98
Сценарий «Машина желаний»	102
1976 год	108
Варианты сценария	108
Тарковский и Экспериментальная студия	113
Вновь зарубежные миражи	116
Атака Тарковского – письмо к съезду	118
Резкие перемены	120
Неготовность к запуску	124
От «Машины желаний» к «Сталкеру»	128
Запуск в производство	131
Режиссерская разработка	134
Переход во Второе творческое объединение	137
Соратники по борьбе	140
Первые работы по «Сталкеру»	145
Конец ознакомительного фрагмента.	146

Евгений Цымбал

Рождение «Сталкера».

Попытка реконструкции

Вступление

Фильмы Андрея Тарковского давно стали несомненной классикой. Это подтверждается их постоянными показами на кинофестивалях и ретроспективах, возрастающей частотой, с которой всемирно известные режиссеры Вим Вендерс, Александр Сокуров, Ларс фон Триер, Карлос Рейгардас, Константин Лопушанский и другие цитируют Тарковского, испытывают его влияние, посвящают ему свои работы. Его фильмы и труды известны во многих странах. Постоянно растет число книг, статей, интернет-ресурсов, посвященных его творчеству.

Занимая столь важное место в мировом киноведении, фигура Андрея Тарковского до последнего времени была сравнительно мало исследована в киноведении отечественном. Первые Международные чтения, посвященные творчеству Андрея Тарковского проведенные в Москве в апреле 1989 года¹, не имели продолжения в течение более семнадцати лет – до проведения в рамках кинофестиваля «Зеркало» Международной научно-теоретической конференции «Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре» (Иваново, июль 2007). Вторая конференция с тем же названием была проведена там же в 2013 году. Кроме двух весьма основательных книг, вышедших в начале 1990-х годов², интерес к исследованию творчества Тарковского в России конца XX века отличался уникальной по мировым масштабам скромностью. За двадцать с лишним лет после смерти режиссера в СССР и России вышло не более десяти книг о нем. Это касалось как личности режиссера, так и анализа его фильмов. Не существовало глубокого и основательного анализа источников, стиля, влияний и воздействий, воплощения их в образные структуры. Еще меньше были исследованы процессы создания его фильмов.

Ситуация начала меняться в последние два десятилетия – в основном усилиями родственников режиссера, небольшого круга соратников и поклонников-энтузиастов. Были изданы книги Марины Тарковской, Александра Гордона, Ольги Сурковой, Дмитрия Салынского, Лейлы Александер-Гаррет, Игоря Евлампиева, Наталии Кононенко, Нэлли Фоминой, Сергея Загребина, Рашита Сафиуллина³ и других авторов. Сыграли свою роль научные конференции в рамках кинофестиваля «Зеркало», идея которых принадлежала Марианне Чугуновой, Андрею Разумовскому и автору этих строк, публикация их материалов, а также зарубежные международные конференции в Барселоне, Бате, Белу-Оризонте, Берлине, Бухаресте, Лондоне, Престоне, Саарбрюккене и других городах и странах. Продолжаются конференции в

¹ Материалы чтений опубликованы: Киноведческие записки. 1992. № 14.

² Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, исследования, воспоминания, письма / Сост. и подг. текста А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1991; *Туровская М.* 7½, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.

³ *Тарковская М.* Осколки зеркала. М.: Дедалус, 1999; *Она же.* «Теперь у нас новый адрес...»: Московские адреса Тарковских. М.: НПО «Машиностроение», 2014; *Гордон А.* Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007; *Суркова О.* Тарковский и я: Дневник пионерки. М.: ЗебраЕ, Эксмо, Деконт+, 2002; *Она же.* С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005; *Салынский Д.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009; Фильм Андрея Тарковского «Солярис»: Материалы и документы [Текст] / Сост. и автор вступ. ст. Д. Салынский. М.: Астрель, 2012; *Александер-Гаррет Л.* Собиратель снов. М.: АСТ-Астрель, 2009; *Евлампиев И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001 (2-е изд.: Уфа: ARC, 2012); *Кононенко Н.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011; *Фомина Н.* Костюмы к фильмам Андрея Тарковского. London: Cygnet, 2015; *Загребин С.* Этика Тарковского. Челябинск: Работа Плюс, 2012; *Сафиуллин Р.* Декорации «Сталкера»: Рассказ художника из Зоны событий. СПб.: Порядок слов, 2020.

рамках кинофестиваля «Зеркало». И все же этого явно недостаточно. Это особенно очевидно в отношении пятого фильма Андрея Арсеньевича – «Сталкер» (1979).

Последний фильм Тарковского снятый на родине по мотивам повести братьев Стругацких⁴ «Пикник на обочине», занимает центральное место в его творчестве. Именно «Сталкер» в России с каждым годом все более обрастает мифами и легендами. Утверждается, что фильм предсказал Чернобыльскую катастрофу («Комсомольская правда», 23 марта 2001), возникновение радиоактивной зоны и даже дату смерти режиссера. Появились лживые утверждения, что съемки «Сталкера» растянулись на два года из-за злонамеренных попыток Госкино и «Мосфильма», операторов Рерберга и Калашникова, художников Боима и Абдусаламова саботировать создание фильма. Еще больше спекуляций – о духовных поисках режиссера. Во всем мире Тарковского заслуженно считают кинематографическим гением, но далеко не всегда уделяют должное внимание его человеческим побуждениям, интеллектуальным, духовным и религиозным установкам.

Широкое распространение получил миф о ясновидении Тарковского. Об этом говорится уже в самых первых исследованиях его творчества, например в книгах Марка Ле Фаню⁵ и Питера Грина⁶. Американские киноведы Вида Джонсон и Грэм Петри опровергали эту мистификацию⁷. Некоторые из подобных мифов анализирует шотландский исследователь Шон Мартин⁸. В России Тарковского порой объявляют религиозным пророком, оставляя вне сферы внимания его художественную, человеческую, эстетическую сущность. Игнорируются его гражданские и политические взгляды. Подлинный облик великого режиссера уходит из рассмотрения и анализа, его поиски и сомнения замещаются домыслами, которые искажают реальную личность Андрея Тарковского.

Мифом становятся сама жизнь режиссера и даже биографии его близких. Под эту сомнительную позицию подводится теоретическая основа. Так, Николай Болдырев в книге «Жертвоприношение Андрея Тарковского» в ответ на протест сестры кинорежиссера Марины Тарковской, возражающей против мифологизации биографии семьи Тарковских, пишет следующее:

Признаюсь, меня мало озабочивает документальная обеспеченность легенд такого рода. Ибо, вступая в сферу подлинного поэта, мы вступаем в царство мифологии, где внешнее и внутреннее прорастают нерасторжимо. Нам важно, каков миф, в котором жил поэт, важна его внутренняя, космогонически разогретая вселенная, ибо только это и есть настоящая реальность. Имеет значение одно-единственное: в какой традиции, в каких корнях самоощущает себя художник, во что он подлинно верует⁹.

Самоощущение «космогонически разогретых» авторов, пишущих о Тарковском, легко подменяет реальное положение вещей.

«Сталкер» и его замысел в процессе кинопроизводства претерпели многочисленные метаморфозы. От идеи экранизировать фантастическую повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине» до премьеры кинокартины прошло более пяти лет. Тарковский то собирался снимать этот фильм, то откладывал работу над ним, предпочитая иные проекты.

⁴ Писавшие в соавторстве Аркадий Натанович (1925–1991) и Борис Натанович (1933–2012) Стругацкие составили отдельное направление советской фантастики, поклонники и последователи которого объединены в многочисленное сообщество.

⁵ *Le Fanu M.* The Cinema of Andrei Tarkovsky. London: BFI, 1987.

⁶ *Green P.* Andrei Tarkovsky: The Winding Quest. London, New York: Palgrave MacMillan, 1993.

⁷ *Johnson V. T., Petrie G.* The films of Andrei Tarkovsky: A visual fugue. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

⁸ *Martin S.* Andrei Tarkovsky (The Pocket Essentials series). London: Oldcastle books, 2005 (2nd ed.: Harpender, Herts: Kamerabooks, 2011).

⁹ *Болдырев Н.* Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004. С. 16.

Замысел фильма прошел сложную эволюцию от попытки режиссера быстро сделать проходную для него экранизацию популярной повести, чтобы заработать денег, к выдающемуся произведению киноискусства, поднимающему глубочайшие философские вопросы. Это произошло в первую очередь благодаря пониманию и воплощению образа главного героя фильма – Сталкера. За два года съемок усилиями Стругацких, Тарковского и Кайдановского он превратился из жестокого и прагматичного гангстера-браконьера в мессию, полусвятого-полуюродивого в духе раннего христианства, иступленно служащего Зоне, своеобразного странствующего монаха-привратника у входа в комнату, по слухам, дарующую человеческое счастье. Окончательная версия фильма есть результат драматической внутренней борьбы режиссера между этими противоречивыми тенденциями.

Много лет я сомневался, имею ли право рассказывать о процессе съемок, участником которых я был. Писать книгу «Рождение Сталкера» решил, когда обнаружил, что фильм и процесс его создания обрастают домыслами. Именно поэтому так необходимо изучение фильма «Сталкер» во всей его полноте и сложности. Это не киноведческий анализ, не разбор авторской эстетики, а попытка реконструировать повседневную хронику создания фильма, восстановить последовательность событий, а также передать интеллектуальный климат, интенсивность культурных и человеческих контактов и влияний на Тарковского в процессе создания «Сталкера».

На пути к написанию этой книги было несколько вех.

Я несколько лет уговаривал Георгия Рерберга и Марианну Чугунову дать мне интервью. Незадолго до смерти Георгия Ивановича мне все же удалось это сделать. Тогдашний главный редактор журнала «Искусство кино» Даниил Дондурей предложил опубликовать его в возглавляемом им журнале. По его просьбе я снял свое имя как автора публикации. Интервью вышло в № 4 за 2006 под названием: «Георгий Рерберг – Марианна Чугунова – Евгений Цымбал: Фокус на бесконечность – разговор о „Сталкере“». Законодательство России в сфере авторского права тогда только формировалось и, хотя претерпело множество изменений, по сей день далеко от ясности. С тех пор я не раз пожалел о решении снять свое авторство. Интервью цитировалось во множестве книг и статей без указания авторства, как анонимная запись разговора.

В 2010 году журнал «Сеанс» предложил опубликовать на его страницах мою статью «„Сталкер“: от возникновения замысла – к началу производства». Статья не была опубликована в бумажной версии журнала, но ее вывесили на сайте «Сеанса». После этого я решил прекратить любые публикации до завершения книги. Одной из главных моих задач стал сбор максимально полного корпуса документов, связанных с фильмом, а также личных свидетельств непосредственных участников этого процесса.

Книга выстроена в хронологической последовательности: это история создания фильма со вставками из официальной переписки, производственных документов, дневников, интервью, писем участников съемок, фотографий, воспоминаний, фактов, мнений, многие из которых прежде не публиковались. Это позволит увидеть и понять, как периферийные эпизоды в повести Стругацких стали центральными в сценарии, как они трансформировались в ходе съемок и окончательном варианте фильма, как складывались отношения режиссера с Госкино СССР и вообще с властью перед фильмом и в процессе его создания. На фоне каких событий в стране и мире шла работа над фильмом. Как сложно строилась работа со студией, сценаристами, операторами, художниками и другими коллегами. Что приводило Тарковского к острому конфликту с творческим составом съемочной группы. Почему он дважды менял операторов и художников-постановщиков фильма. Как семейные и бытовые обстоятельства влияли на рабочий процесс. Как многократно переснимались одни и те же эпизоды для достижения нужного режиссеру качества изображения, визуального и драматургического эффекта.

Я отдаю себе отчет в том, что эта книга вряд ли изменит веру исследователей и интерпретаторов в собственные мыслительные конструкции. Философ Лев Шестов писал: «Людей в гораздо большей степени занимает истолкование того, что было, чем то, что было. Пожа-

луй, следует еще сильнее выразиться: то, что было, людей совсем почти не интересует»¹⁰. Миф всегда привлекателен, заманчив и сладостен, так как трактует сложные и даже рутинные процессы в возвышенном ключе, показывая Тарковского как ясновидящего пророка и унижаемого чиновниками режиссера-страдальца. Я старался минимально комментировать ход событий, опираясь на документальные свидетельства.

От начала и до конца съемок над фильмом «Сталкер» работали не так уж много людей. Это режиссер Андрей Тарковский, его жена Лариса Тарковская (впрочем, ее личный вклад мне трудно назвать работой над фильмом), актеры Александр Кайдановский, Николай Гринько и Анатолий Солоницын. Всех их уже нет с нами. Ушли операторы-постановщики Георгий Рерберг, Леонид Калашников, Александр Княжинский, Анатолий Николаев, художники-постановщики Александр Боим, Сергей Воронков, художник по костюмам Нэлли Фомина, оператор Владимир Пищальников, звукорежиссер Владимир Шарун, монтажер Людмила Фейгинова, директор картины Александра Демидова, художник-фотограф Владимир Мурашко, художник Владимир Фабриков, ассистент оператора Борис Прозоров, практикант-оператор Вячеслав Петухов. И это только те люди, об уходе которых я знаю.

В создании фильма участвовали и другие сотрудники, обычно остающиеся за кадром, хотя их вклад в создание фильма огромен и важен. Это прежде всего ассистент по актерам Марианна Чугунова – самый преданный и последовательный соратник Тарковского, его многолетний и абсолютно незаменимый помощник и фактически секретарь, художник по костюмам Нэлли Фомина, звукорежиссер Владимир Шарун, художник-гример Виталий Львов и ваш покорный слуга – ассистент режиссера Евгений Цымбал. Мы проработали по два года и более.

По полтора года проработали оператор-постановщик Георгий Рерберг и художник-постановщик Александр Боим, директора картины Вилли Геллер и Александра Демидова (сумевшая довести эту тяжелейшую картину до завершения).

Ассистент оператора, затем второй оператор Сергей Наугольных, второй оператор Нана Фудим, механик съемочной аппаратуры Сергей Бессмертный и художник-декоратор Рашид Сафиуллин проработали немногим меньше.

Время работы операторов-постановщиков Александра Княжинского, Леонида Калашникова, Анатолия Николаева, художников-постановщиков Шавката Абдусаламова, Сергея Воронкова, художника Владимира Фабрикова, монтажера Людмилы Фейгиновой, монтажниц Татьяны Алексеевой и Валентины Лобковой, операторов Наны Фудим, Владимира Пищальникова, ассистентов оператора Григория Верховского, Станислава Зайцева, механиков съемочной аппаратуры Бориса Прозорова, Сергея Коммунара, Александра Короткова, Владимира Кремермана, Николая Бруслова, звукоинженеров Юрия Жевнеренко и Тамары Саласиди, заместителей директора Романа Калмыкова, Алексея Артемова, Натальи Дюро, Елены Дукаревич, Андрея Синявского, Михаила Орлова, Татьяны Александровской, Виктора Мосенкова, Валентины Вдовиной, Михаила Долгих по разным обстоятельствам было более кратким.

Некоторые профессионалы проработали недолго, но их вклад чрезвычайно важен. Композитор Эдуард Артемьев, дирижер Эмин Хачатурян, звукорежиссер перезаписи Евгений Базанов, музыкальный редактор Раиса Лукина, шумовики Алла Мейчик, Ирина Кислова, Фаина Ямпольская, Нина Андреева, осветители Лев Казьмин, Алик Мамедов, Владимир Сумовский и еще добрый десяток их коллег, цветоустановщик Божена Масленникова, мастер по строительству декораций Алексей Меркулов, специалисты комбинированных съемок Виктор Жанов и Альберт Рудаченко.

Работали и многие другие люди: киномеханики, специалисты по съемочной аппаратуре, постановщики декораций, бутафоры, пиротехники, водители, рабочие – кто длительный срок, а кто совсем немного. И да простят меня те, чьи фамилии утеряны моей памятью.

¹⁰ Шестов Л. Роковое наследие. О мистическом опыте Плотина // Минувшее. Вып. 9. Париж: Atheneum. С. 156.

Я работал ассистентом режиссера по реквизиту неофициально с лета 1976 года, официально с 20 января 1977 года. Через десять дней после начала натурных съемок Тарковский назначил меня вторым режиссером. Два с половиной месяца я совмещал обе эти должности, а потом полтора года до конца съемок фильма (вместе с Марианной Чугуновой) выполнял ряд функций второго режиссера. Так случилось, что сегодня я один из немногих оставшихся в живых участников создания этого фильма.

Я никогда не был другом Тарковского или близким к его семье человеком, но честно, ответственно и творчески выполнял свою работу. После фиаско первого и второго «Сталкера», когда многие участники съемок ушли или были вынуждены уйти, Андрей Арсеньевич сам пригласил меня в третью съемочную группу. В ней было совсем немного тех, кто начинал с ним работу на «Сталкере» годом ранее.

Эта книга написана на моем собственном опыте. В течение почти полутора лет мне довелось видеть и слышать Тарковского по восемь-десять часов ежедневно. Многие его мысли и решения претерпевали в ходе съемок неоднократные противоречивые и драматические изменения. Считаю своей обязанностью рассказать об этом.

Быть может, с точки зрения других участников я в чем-то неправ. Но описываю это так, как я тогда видел и чувствовал. Андрей Арсеньевич всегда считал: «Говорить нужно от своего лица, а говорить от лица многих – недостойно и безответственно».

Работа над книгой длилась много лет, и я должен выразить искреннюю благодарность всем, кто помогал и способствовал ее созданию. Прежде всего, Марианне Чугуновой, Рашиту Сафиуллину, Дмитрию Салынскому, Сергею Бессмертному, Владимиру Фабрикову, Нэлли Фоминой, Сергею Наугольных, Александре Демидовой, Георгию Рербергу, Шавкату Абдусаламову, Борису Прозорову, Анатолию Степанову, Михаилу Васильеву, Григорию Верховскому, Роману Калмыкову, Исане Радчик, Георгию Пинхасову, Владимиру Воронову, Владимиру Забродину, Вилли Геллеру, Вячеславу Океанскому, Сергею Коммунару, Евгению Марголиту, Екатерине Хохловой, Карену Шахназарову, Гаянэ Амбарцумян, Евгению Борзову, Рустему Гибадулину, Ренаду Жданову, Николаю Алхазову, Сергею Боговскому, Тамаре Зибуновой, Анне Игнатъевой, Джулиану Граффи, Джереми Хиксу, Лейле Александер-Гаррет, Дональду Рэйфилду, Анне Пилкингтон, Роберту Берду, Дэвиду Гиллеспи, Тамаре Джерманович, Клаудии Оливьери, Блэйру Рублу, Андрею и Гесе Зайдельсон, а также всем друзьям и исследователям, кто верил в мою работу.

Мои благодарности архиву киностудии «Мосфильм» и его сотрудницам Римме Карповой и Ирине Воронцовой;

Российскому Государственному архиву литературы и искусства;

Институту перспективных исследований Московского государственного педагогического университета;

Университетам Квин-Мэри (Лондон) и Бат (Великобритания);

Институту Джорджа Кеннана Вудро Вилсон Центра (Вашингтон, США);

Университету Помпеу Фабра (Барселона, Испания).

Отдельная благодарность моей жене Ирине Петровой, всегда помогавшей и поддерживавшей меня в этом нелегком труде.

Цитаты из интервью, взятых мною у участников съемочной группы, помечены знаком «*» и хранятся в личном архиве Е. Цымбала.

Предыстория

Во время работы над «Сталкером» большая часть съемочной группы относилась к Тарковскому с пиететом. Мы знали, что Андрей Тарковский – гений.

У меня это чувство возникло еще в юности после просмотра фильма «Иваново детство», укрепилось после «Андрея Рублева», окончательно сформировалось после «Соляриса» и «Зеркала». Я осознанно стремился работать с Тарковским. Кинематографисты, с которыми мне довелось работать до этого, – классик чешского кино комедиограф Олдржих Липский, режиссеры выдающегося таланта и высочайшей репутации Лариса Шепитько и Эльдар Рязанов – относились к Тарковскому с неизменным уважением. Подобные чувства испытывали и мы, четко осознавая, что участвуем в создании чрезвычайно неординарного фильма. Все мы страстно хотели, чтобы режиссер Андрей Тарковский реализовал свой замысел, и помогали ему всем, чем могли.

Работать с ним было невероятно интересно, но чрезвычайно трудно. Мы все его очень ценили, почти боготворили, но иногда – скажу без преувеличения – почти ненавидели. Особенно когда он неожиданно и, казалось, совершенно немотивированно менял свои творческие решения. Гигантское количество уже сделанной работы становилось бессмысленным и ненужным. Психологически это очень трудно – переснимать одни и те же объекты по пять, семь, девять, иногда и более раз, причем почти каждый раз менялся текст, часто мизансцена, оформление кадра, иногда реквизит. Не говоря о месте съемок и о свете. Каждый из нас отдал огромное количество знаний, профессиональных умений, нервов и физических сил, для того чтобы этот фильм появился на свет.

Мы далеко не всегда (особенно поначалу) понимали, чего хочет режиссер-постановщик. Андрей Арсеньевич был очень скрытным и не считал нужным объяснять съемочной группе свои приемы, соображения и мотивации. Таков был его стиль работы на «Сталкере». Это очень затрудняло работу, особенно когда он сам отказывался от уже подготовленных и отрепетированных сцен, эпизодов и неожиданно предлагал иные решения. Причин этих изменений он, к сожалению, тоже не объяснял. Постепенно, в ходе работы мы стали понимать, что эти внезапные перемены – не капризы и не самодурство, а мучительный поиск единственно точного для Тарковского кадра, решения, варианта. Мы прощали ему раздражение, мрачное настроение и недовольство. Потому что он был рядом с нами и работал гораздо больше и тяжелее – ибо он боролся и с самим собой, чтобы уйти от собственных, ставших уже привычными решений, которых от него все ожидали. Он неустанно искал свой новый путь и стиль. И мы, в меру сил и способностей, старались помочь ему.

Исходная ситуация Андрея Тарковского

В декабре 1966 года фильм «Андрей Рублев» был впервые показан в московском Доме кино. Он имел ошеломляющий успех. После него Тарковский стал самым знаменитым советским кинорежиссером, властителем дум, воплощением духовных поисков наиболее продвинутой части интеллигенции. Но именно с этого фильма начались его жесткие конфликты и серьезное противостояние с Госкино СССР, хотя «Иваново детство» также было встречено руководством достаточно сложно. «Андрей Рублев» не был выпущен в прокат и оставался запрещенным более трех лет.

Тарковский не снимал, но он постоянно работал. В 1967 году на киностудии «Молдова-фильм» Андрей Арсеньевич участвовал в доработке сценария и съемках фильма «Сергей Лазо» режиссера Александра Гордона и сыграл там яркую эпизодическую роль. В 1968-м он с драматургом Александром Мишариным писал сценарий «Исповедь», впоследствии ставший «Белым, белым днем», а затем фильмом «Зеркало». Ему даже оплатили заявку на сценарий: запуск фильма был отложен, но деньги – две тысячи рублей (в те времена это было немало) специальным решением студии позволили не возвращать.

В 1969 году было подписано первое разрешительное удостоверение на прокат «Андрея Рублева». Фильм был принят и продан французам, которые представили его на Каннском кинофестивале, где он получил очень престижный приз ФИПРЕССИ¹¹. Но «Андрей Рублев» не был тиражирован в СССР для проката, то есть Тарковский получил урезанный авторский гонорар.

В октябре 1968 года Тарковский вместе с Фридрихом Горенштейном начинает работу над сценарием «Солярис», в 1969 году заключен договор на сценарий этого фильма. Сценаристы тогда получали очень неплохие деньги.

В начале 1970-го «Солярис» запущен в производство. Тарковский стал получать зарплату и как режиссер. Ставка его была на уровне лучших кинематографистов, но почти все полученное им на «Солярисе» ушло на погашение долгов. Он также зарабатывал написанием сценариев¹², художественным руководством, лекциями и поездками с показом своих фильмов на встречах со зрителями. Кроме того, режиссерам частично оплачивались простои между картинками. Так что версия о перманентной и многолетней нищете великого режиссера (активно развивавшаяся и Андреем Арсеньевичем) нуждается в некоторой коррекции. Но, конечно, его заработки не позволяли вести образ жизни, который режиссер и его семья считали естественным для уровня его известности и таланта.

До завершения «Андрея Рублева» Андрей Арсеньевич был успешным советским кинорежиссером, веселым, общительным и компанейским человеком. Он и его друзья были завсегдатаями элитных московских ресторанов Дома кино, Дома литераторов и Дома композиторов, легендарных кафе «Националь» и ресторана «Арагви». Растущие расходы его семьи (особенно новой) постоянно превышали доходы. Тарковскому не удавалось выбраться из этой унижительной ситуации долгие годы.

Руководство Госкино СССР и идеологическое начальство относились к нему с подозрением, считали его высокомерным упрямым, не желающим прислушиваться к «руководящим указаниям». Когда «Андрея Рублева» «положили на полку»¹³, Тарковский был оскорблен до глубины души. Он посчитал, что ему отказали в патриотизме и демонстративно унизили.

¹¹ FIPRESCI (Fédération internationale de la presse cinématographique) – Международная федерация кинематографической прессы, основанная в Париже в 1930 году.

¹² Совместно с Леоном Кочаряном и Артуром Макаровым – «Один шанс из тысячи» (1968), совместно с Андреем Кончаловским – «Ташкент – город хлебный» (1968), совместно с Ф. Горенштейном – «Белый ветер» (1971), совместно с Андреем Кончаловским и Эдуардом Тропининым – «Конец атамана» и «Лютый» (оба 1973).

¹³ «Полочная» история фильма изложена в сб.: Как снять шедевр. История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых

Проблемы со сдачей фильмов возникали у него после каждой картины. Конечно, это сказывалось на характере Тарковского. Он стал недоверчивым, обостренно и нервно реагировал на любую информацию или действия, связанные с его именем и работой. Андрей Арсеньевич в своем интеллектуальном и творческом развитии ушел далеко вперед по сравнению с примитивно мыслящими чиновниками от кино. Он постоянно предлагал новые проекты и сценарии, но они не встречали понимания в Госкино СССР и отвергались.

Тарковский все чаще оставался в творческом и человеческом одиночестве. И хотя он делал все, чтобы приблизить работу над следующим фильмом, внутренне он все более отстранялся от киномира, от друзей и коллег. Это отстранение активно поддерживала в нем вторая жена, Лариса. Пользуясь растущим влиянием на Андрея Арсеньевича, она стремилась ликвидировать его контакты с прежними друзьями и коллегами.

Работа над «Зеркалом» стала переломным моментом в биографии Тарковского. Он уходил от традиционного понимания кинематографа, даже от тех постулатов, которые прежде провозглашал сам. Его стиль кардинально менялся. Бытует мнение, что после «Зеркала», Тарковский хотел снимать «Сталкер», упорно «пробивал» его и боролся за эту возможность. На самом деле все обстояло совсем не так.

После «Зеркала», законченного в 1974 году, Тарковский очень долго не мог сдать фильм и полтора года не снимал. Отечественные критики, высоко ценившие его творчество, за редким исключением не имели возможности публиковать рецензии и статьи о нем и его фильмах. Его картины вызывали восторг и высочайшие оценки кинокритиков по всему миру, они продавались за рубежом, принося высокие валютные прибыли, но на родине Андрей Арсеньевич (как и другие режиссеры) не получал за эти продажи ни копейки. Официозная кинокритика преуменьшала его творческие заслуги и обвиняла в русофобии. Провинциальная же критика истолковывала его фильмы примитивно, превратно и оскорбительно. Такое отношение травмировало режиссера и вызывало острое чувство несправедливости.

Тарковского волновали сущностные проблемы человеческого бытия, ответственности человека перед миром, перед самим собой и, прежде всего, перед Богом. События внешнего мира отдалялись от его внутреннего взора. «Успехи строительства коммунизма», «руководящая роль Коммунистической партии» были вне его интереса. Естественно, такая позиция не укладывалась в «магистральный путь развития советского кинематографа». И хотя Тарковский не любил слово «поиск», в каждом своем фильме он отстаивал право на собственный путь. Каждым кадром, их протяженностью и медитативностью он открывал новые формы и средства выражения в кино, приглашал к серьезному размышлению о непреходящем. Это было последовательное и героическое противостояние развлекательному кино, очень важное для него и, по убеждению многих, для всего мирового кинематографа. Средоточием интересов Тарковского стали авторы, в творчестве которых ставились важнейшие экзистенциальные проблемы человеческого бытия. Уильям Шекспир, Томас Манн, Иван Бунин, Лев Толстой, его сложная, противоречивая судьба и особенно – произведения и жизнь Федора Михайловича Достоевского. Еще в 1970 году, в первой же записи в «Мартирологе», Тарковский говорит о своем желании делать фильм о Достоевском¹⁴. Это желание не покидало его всю жизнь.

В 1966 году, закончив «Андрея Рублева», Тарковский сказал: «Я хотел бы снять „Преступление и наказание“ и „Бесов“. А „Братьев Карамазовых“ я бы не стал трогать»¹⁵. Со временем предпочтения режиссера изменились, «Бесы» отошли на периферию его интереса, а в центре внимания на многие годы оказался роман «Идиот». Иногда Андрей Арсеньевич говорил,

в СССР: «Иваново детство», «Андрей Рублев» [Сб. документов] / Под ред. М. Косиновой, В. Фомина. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2016.

¹⁴ Тарковский А. Мартиролог: Дневники 1970–1986. М.: Междунар. ин-т им. Андрея Тарковского, 2008. С. 17.

¹⁵ «Я стремлюсь к максимальной правдивости...» / Записано М. Чугуновой и Н. Целиковской [интервью, декабрь 1966 г.] // Путь к экрану. 1987. 11 дек. [= Киносценарии. 2001. № 5. С. 122–127].

что хотел бы снять фильм по роману «Подросток», и несколько раз собирался делать фильм о жизни Достоевского под условным названием «Голгофа».

Тарковский искал собственный киноязык, отличавший его от собратьев по профессии, искал новые образы и смыслы. То, что он делал раньше, во времена «Сталкера» его уже не удовлетворяло.

Исходная ситуация братьев Стругацких

Братья Стругацкие – одни из самых популярных писателей 1960–1980-х годов. Они стали первыми отечественными фантастами мирового уровня. Их прозу отличают напряженный сюжет, активно действующие персонажи, хорошо прописанные, запоминающиеся характеры. Именно Стругацкие возвысили жанр, рассчитанный на подростков, до уровня высокой литературы. Они поднимали глубокие философские, социальные и нравственные вопросы, которые формулировали с редкой остротой и прозорливостью. Стругацкие видели контуры грядущего и подходили к его анализу со всей серьезностью, предупреждая об опасностях, быстро вызревавших в кажущемся стабильным и незыблемым советском обществе.

Их проза была поразительно современна, созвучна мировосприятию и мировоззрению тогдашней советской интеллигенции, особенно научно-технической. Да и гуманитарии зачитывали их книги до дыр. В течение более чем двадцати лет каждое их новое произведение с нетерпением ждали мыслящие читатели.

Слава пришла к Стругацким в начале 1960-х годов, и до конца 1980-х они пользовались огромной популярностью у интеллигентной части общества, студенчества и образованной молодежи. Я помню, какой бешеный спрос был в библиотеке Ростовского университета, где я учился, на повести «Трудно быть богом», «Хищные вещи века», «Второе нашествие марсиан», «Понедельник начинается в субботу» и особенно на запрещенные впоследствии повести Стругацких «Сказка о тройке» и «Улитка на склоне». Столь же востребованными их произведения были во всех высших учебных заведениях Советского Союза.

Книги Стругацких передавались из рук в руки. Часто их и книгами трудно было назвать: перепечатанные на машинке полуслепые копии, переснятые на сотни фотографий журнальные издания, которые носили в пухлых портфелях, в сумках и в только что появившихся полиэтиленовых пакетах, словно хлеб и сахар. Они воистину были духовной пищей. Их перепечатывали по собственной инициативе тысячи людей – мне известен случай, когда человек, не умевший печатать, в течение двух недель одним пальцем день и ночь долбил «Сказку о тройке» на расхлябанной машинке, которую он специально для этого починил.

Тексты Стругацких читали вслух, записывали на магнитофоны, распространяли на бобинах, как песни Окуджавы, Галича и Высоцкого. И это было не единичным явлением. Как пишет писатель и биограф Стругацких Антон Молчанов, работающий под псевдонимом Ант. Скаландис:

О тиражах Самиздата спорить бессмысленно – это самый объективный рейтинг за всю историю искусства. Были авторы модные, были авторы признанные и обласканные властью, были авторы полностью запрещенные и потому востребованные. А были Стругацкие и Высоцкий, тексты которых – опубликованные или нет – неважно (подчеркиваю: неважно!) – тиражировались в народе без счета всеми мыслимыми способами. Таких – больше не было, только Стругацкие и Высоцкий¹⁶.

Творческая эволюция самих писателей, от оптимистических надежд ко все более скептическим взглядам на «светлое будущее», была близка ощущениям миллионов людей. С каждым прожитым годом, с каждой новой книгой Стругацкие становились все менее «советскими» писателями. Они были настоящими кумирами читателей, родившихся после войны. Их стали переводить и за рубежом. Это не спасало от цензурного произвола и репрессий. Их издателей

¹⁶ Скаландис Ант. Братья Стругацкие. М.: АСТ, 2008. С. 367.

увольняли с работы, их книги запрещали, а в середине 70-х годов вообще почти перестали печатать.

Тарковский и Стругацкие воспитывались на классической литературе. Они еще застали учителей, окончивших дореволюционные гимназии, хорошо усвоивших традиции русской литературы и ее нравственные основы. Профессионализм этих педагогов был очень высок. Достаточно сказать, что в школьном драмкружке в одно время с Тарковским занимались такие неординарные ученики, как будущий поэт Андрей Вознесенский, будущий театральный режиссер Марк Захаров и будущий теолог и богослов Александр Мень.

Отец Андрея Тарковского – Арсений Александрович – один из лучших поэтов XX века. Его имя стоит рядом с именами Пастернака, Мандельштама, Ахматовой и Цветаевой. Но стихи его публиковались чрезвычайно редко. Первая книга вышла, когда Арсению Александровичу было уже за пятьдесят лет. Чтобы выжить, он многие годы занимался переводами с подстрочников среднеазиатских и кавказских эпосов и поэм.

Мать, Мария Ивановна Вишнякова, вместе с отцом учившаяся на Высших государственных литературных курсах, также обладала творческими способностями и вполне могла заниматься литературой, но после развода с мужем осталась одна с двумя малолетними детьми и почти всю жизнь проработала корректором в типографии.

Литературный вкус родителей Тарковского был безупречен, они привили благоговейное отношение к классике детям. Имена Пушкина, Толстого, Достоевского, Шекспира стали для Андрея высочайшими вершинами. Их творчество вдохновляло его, заставляло обращаться к великим книгам в поисках ответов на важнейшие мировоззренческие вопросы, в попытках найти конгениальное им кинематографическое воплощение.

На творчество Стругацких тоже повлияли традиции мировой классической литературы, а литература XX века привнесла влияние Зощенко, Ильфа и Петрова, Хармса и Булгакова, явственный привкус абсурда нашей советской жизни. Хотя в их книгах разворачивались фантастические ситуации, писатели, по существу, были реалистами.

Андрей Тарковский (1932 г. р.) моложе Аркадия Стругацкого (1925 г. р.) на семь лет и старше Бориса Стругацкого (1933 г. р.) на один год. Но духовно и мировоззренчески он в гораздо большей степени, чем Стругацкие, испытал влияние Серебряного века. Его фильмы поэтичны и несут печать стилистического перфекционизма. Попытки определить его в модернисты Андрей Тарковский считал глупыми и несостоятельными.

Неожиданный триумф и его последствия

Своим первым же фильмом «Иваново детство» Тарковский буквально взорвал кинематографический мир. Он, как и Стругацкие, стал кумиром молодежи. Необычность мышления, решительный уход от штампов кино сталинской эпохи сразу привлекли внимание нового поколения зрителей. Гран-при Венецианского кинофестиваля – «Золотой лев святого Марка», многочисленные призы на других международных смотрах, признание, полученное в Европе и мире, завораживали его почитателей. Этому в немалой степени способствовала реакция Жана Поля Сартра, пользовавшегося тогда в Европе огромным влиянием. Он с восторгом отзывался об «Ивановом детстве» и благословил молодого режиссера на дальнейшее творчество. Молодость, талант, раскованный стиль поведения, манера одеваться, независимость Тарковского, отсутствие должного (по их мнению) пиетета и почитания вызывали раздражение мэтров советского кино.

Коллеги-режиссеры, старшие по возрасту, пришли в смятение, увидев, что этот мальчишка за первую, можно сказать ученическую, с их точки зрения, картину получил полтора десятка наград престижнейших кинофестивалей и приглашается на кинофорумы всего мира.

Советские киномэтры, некогда «молодые щенки», пришедшие в 1920-е годы в кино, как в приключение, за редким исключением давно уже были отмечены многочисленными правительственными наградами, премиями, стали вельможными «райскими птицами»¹⁷. Некоторые из них не могли спокойно пережить европейскую славу и признание, которые получил Тарковский. Они увидели в нем прямую угрозу своему благополучию и положению в советском кино. Мэтры привычно отстаивали устои соцреализма, главными из которых провозглашались «идейность и партийность». Этого, по их мнению, в фильмах Тарковского явно недоставало.

Следующий фильм Тарковского «Андрей Рублев» был отмечен активным неприятием многих его коллег, не говоря о кинематографическом начальстве. Это признает даже один из тех, кого Тарковский считал своими злейшими врагами и угнетателями – первый заместитель председателя Госкино (1970–1985) Борис Павлёнок:¹⁸

Тайной за семью печатями осталась для меня травля гениальной картины Андрея Тарковского «Андрей Рублев», которую то выпускали на экран, то снимали, то разрешали вывезти за рубеж, то требовали отозвать в день, когда уже в Париже был объявлен сеанс. Председатель Госкино А. Романов метался между Гнезниковским переулком и Старой площадью. В конце концов «Рублев» все же уехал на Каннский фестиваль и получил приз ФИПРЕССИ (объединения кинопрессы), хотя, на мой взгляд, более достойного претендента на главный приз не было. Мне кажется, что именно издевательская возня с «Андреем Рублевым» ожесточила характер Тарковского, он озлобился и возненавидел любое прикосновение указующего перста к его творчеству¹⁹.

Оставим эту мысль, высказанную сорока годами позже, на совести Павленка, никак не проявившего своего признания тогда, когда Тарковскому это было так нужно. Творческий путь

¹⁷ «Лучше быть молодым навозным жуком, чем старой райской птицей» (Марк Твен). Лозунг с перефразированным текстом этого *bon mot* «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей» висел в театральной мастерской «Фабрика эксцентрического актера», а затем в «Киномастерской ФЭКС» Григория Козинцева и Леонида Трауберга. Его любили цитировать Сергей Юткевич и другие молодые режиссеры 1920-х годов.

¹⁸ Павлёнок Борис Владимирович (1923–2012) – советский партийный и государственный деятель, в 1970–1985 гг. – начальник Главного управления художественной кинематографии, заместитель председателя Госкино СССР.

¹⁹ Павленок Б. Кино. Легенды и быль. М.: Галерея, 2004. С. 78.

режиссера был чрезвычайно трудным, его фильмы постоянно сталкивались с непониманием, подвергались цензуре и запретам.

«Андрей Рублев» был положен на полку. Только заступничество кинорежиссера Григория Козинцева, композитора Дмитрия Шостаковича, писателя и теоретика литературы Виктора Шкловского, а также почти единодушное признание мировой кинокритики вернуло этот шедевр к жизни. После почти пятилетней борьбы «Рублев» был выпущен в отечественный прокат со значительными цензурными изъятиями.

Борис Павленок: Трудно сказать, что сильнее сказывалось на судьбе режиссера – хула или хвала. Я не знал Андрея Тарковского до того, как чиновные эстеты затеяли сломавшую его возню вокруг «Андрея Рублева». Ну и чего они добились? Поддержки нескольких официальных критиков и пенсионеров, обвинявших режиссера в жестоком отношении к лошадям и коровам да якобы искаженном представлении о Руси, населенной диким народом. А что, может, русские земли в XIV–XV веках были населены сплошь гуманистами и правозащитниками? Но пытаясь унижить мастера, они добились только того, что в глазах интеллигенции Тарковский стал мучеником, а страдальцам на Руси всегда поклонялись²⁰.

Внесем уточнения. Во-первых, Павленок во времена «Рублева» не работал в Госкино и со спокойной совестью сваливает вину за глумление над Тарковским на своих сановных предшественников. Во-вторых, осознание «издевательской возни» ничуть не мешало ему самому поступать точно так же, третируя кинематографистов, унижая их, куражась и издеваясь над ними. И в-третьих, его книга «Кино. Легенды и быль» вышла в 2004 году, через восемнадцать лет после смерти Тарковского, когда весь мир признал его гением, одним из величайших режиссеров в истории кино. А в родном отечестве после «Андрея Рублева» репрессии сопровождали каждый фильм Тарковского.

²⁰ Там же. С. 115.

Стругацкие и Тарковский

Читал ли Тарковский произведения Стругацких до «Пикника на обочине»? Судя по некоторым проговоркам на съемках «Сталкера», я убежден, что читал. Тарковский был внутренне свободен, любопытен, открыт новым веяниям в литературе и кино. Его и Стругацких, по сути, волновали одни и те же проблемы. Слишком много созвучий было в судьбах талантливых людей того времени. Столь ярких фигур в искусстве 1960-х было не так много. Скучен был пейзаж на выжженных сталинскими постановлениями нивах социалистического реализма, густо унавоженных ждановщиной, чекистским приглядом, сталинским словом и делом. Слишком редко появлялось то, что могло остановить на себе острый взгляд, заставить задуматься пытливый ум, взволновать равнодушное сердце. Писатель Борис Ямпольский отмечал:

Это было время... когда бездарность была синонимом благонадежности, бессилие крушило силу и вперед вырывались самые низменные, самые бесчестные, самые коварные, на престол поднимались мхи, и зима царила в стране моей...²¹

Увы, эта тенденция продлилась на многие десятилетия.

Начавшаяся после смерти Сталина оттепель породила надежды, и некоторые деятели искусства стали создавать произведения, затрагивающие реальные болевые точки жизни в СССР. Но в 1964 году невежественного и непредсказуемого Хрущева, мечущегося от либерализма к самодурству, сменил в Кремле предсказуемый и почти столь же невежественный Брежнев, опиравшийся на последовательных и жестких сталинистов. После судебных процессов Александра Гинзбурга, Владимира Буковского, Иосифа Бродского, Синявского и Даниэля, Юрия Галанскова, Вадима Делоне, после чехословацких событий 1968 года оттепель в искусстве и жизни была ликвидирована. Зорко следили за любым вольномыслием официальные и добровольные чекисты в штатском – неистовые ревнители ортодоксальной идеологии в союзах писателей, художников, композиторов, кинематографистов, на киностудиях и в Госкино.

Борис Ямпольский: Литературные палачи сменяли друг друга с железной неумолимостью – становясь все мельче и ничтожнее, вырождаясь из кобры в клопа. Сначала были те, которые сами умели писать, но и убивать хорошо умели, а потом те, которые не могли писать, а только убивать. Теперь те, которые не могут ни писать, ни убивать, а только кусать. Мелкие литературные вертухаи, восседающие в кабинетах за массивными, огромными, похожими на прокатный стан столами... Люди с одинаковыми, как бы смазанными, стерильными лицами...²²

Они старались губить произведения, не укладывавшиеся в кондовые официальные установки (мгновенно меняющиеся с очередными руководящими указаниями), вызывавшие их подозрения. И сразу же следовали завистливые пересуды, сплетни, злобная клевета. А за ними – организованные «мнения», доносы²³, «письма возмущенных трудящихся», не понимавших в том, о чем они писали (да и писали-то не они, а хорошо оплачиваемые борзописцы или штатные чекисты, а они лишь подписывали), после чего следовали неминуемые оргвыводы, проработки, наказания, запреты на публикацию или работу в литературе, живописи, театре и кино.

²¹ Ямпольский Б. Арбат, режимная улица // Знамя. 1988. № 2–3.

²² Ямпольский Б. Арбат, режимная улица // Знамя. 1988. № 2–3.

²³ В 1966 году на Стругацких поступила докладная записка в ЦК КПСС. Почти одновременно подобный документ был написан оттуда же и на А. Тарковского. См.: Скаландис Аит. Братья Стругацкие. С. 313.

Иногда для авторов это заканчивалось тюрьмой, лагерями, психушками или насильственным выталкиванием из страны.

Александр Сокуров: Была общая тирания, общее насилие над гуманитарностью, насилие над художественным мышлением. На всех уровнях – от высшего партийного руководства до Госкино, и еще ниже – до студийного начальства. Везде происходила подмена проблематики эстетической – проблематикой спекулятивно-политической. Господствовала единая установка, в соответствии с которой независимость в эстетической области определялась как политический вызов, как диссидентство или позиция, близкая к диссидентству. И остается только удивляться, почему многие из нас не оказались в тюрьмах²⁴.

Для читательской и зрительской аудитории книги Стругацких, фильмы Тарковского становились глотком кислорода, предметом пристального внимания и дискуссий. Стругацкие ставили Тарковского в своей кинематографической иерархии на самое высокое место. За десять лет до начала работы над «Сталкером» в письме Аркадия Натановича к Борису Натановичу есть упоминание о Тарковском в связи со слухами о намечавшейся экранизации романа польского писателя Станислава Лема «Солярис». Это первое упоминание Тарковского в переписке братьев Стругацких.

29.10.1965 . Письмо АН – БН ²⁵: «Солярисом» займется лично Тарковский. (См. «Иваново детство».) Вот так-то.

Поскольку эта информация, промелькнувшая в прессе, не получила подтверждения, младший Стругацкий просил старшего:

19.08.1966. Письмо БН – АН: Уточни, где было опубликовано сообщение о том, что Тарковский ставит «Солярис». Если найдешь такое упоминание в печати (кажется это в «Сов. Экране») тогда вставь фамилию Тарковского. Не найдешь – не вставляй. Говорят, Сытин²⁶ заявил: «Этот фильм мы, конечно, не пропустим».

В конце 1965 года «Мосфильм» заключил с Лемом договор на перевод и экранизацию «Соляриса». В журнале «Советский экран» (1966, № 1) было опубликовано интервью Лема Мирону Черненко, где писатель сообщил, что ставить фильм по «Солярису» будет Тарковский, и отозвался о нем с большим уважением.

Борис Стругацкий был в гостях у Владимира Высоцкого 22 сентября 1967 года:

Мы сидели на кухне, пили чай и весь вечер разговаривали о театре, о Таганке, в частности о «Рублеве» Тарковского, обсуждали последние слухи. А еще много говорили об уфологии и пришельцах²⁷.

Аркадий жил в Москве, Борис в Ленинграде. Произведения Стругацких возникали из круга идей, которые генерировались авторами порознь, потом совместно обсуждались и фиксировались на бумаге во время их встреч. Это помогало конкретизировать тему, выбрать объем

²⁴ Цит. по: *Фомин В.* Кино и власть. Советское кино: 1965–1985. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. С. 225.

²⁵ Здесь и далее при цитировании писем братьев Аркадия и Бориса Стругацких фрагменты из их переписки будут обозначаться так: письмо Аркадия Натановича Борису Натановичу – АН – БН и, соответственно, наоборот – БН – АН. Тексты всех писем публикуются по Полному собранию сочинений братьев Стругацких в 33 томах, подготовленному группой «Людены».

²⁶ В. А. Сытин (1907–1991) – советский биолог, естествоиспытатель, писатель и крупный литературный чиновник, в 1962–1986 – заместитель главного редактора Госкино СССР

²⁷ Цит. по: *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие. С. 364.

и художественные средства, создать своеобразную «порождающую грамматику», на основании которой развивались сюжеты и образы их произведений.

Борис Стругацкий: История написания повести «Пикник на обочине» (в отличие от истории ее опубликования) не содержит ничего занимательного или, скажем, поучительного. Задумана повесть была в феврале 1970 года, когда мы съехались в дом творчества «Комарово», чтобы писать «Град обреченный», и между делом, во время вечерних прогулок по пустынным заснеженным улочкам дачного поселка, придумали там несколько новых сюжетов будущего «Малыша» и будущего «Пикника»²⁸.

Сама запись о «Пикнике» выглядит так:

Обезьяна и консервная банка. Через 30 лет после посещения пришельцев остатки хлама, брошенного ими, – предмет охоты и поисков, исследований и несчастий. Рост суеверий, департамент, пытающийся взять власть на основе владения ими, организация, стремящаяся к уничтожению их (знание, взятое с неба, бесполезно и вредно; любая находка может принести лишь дурное применение). Старатели, почитаемые за колдунов. Падение авторитета науки. Брошенные биосистемы (почти разряженная батарейка), ожившие мертвецы самых разных эпох.

Там же и тогда же появляется утвержденное и окончательное название «Пикник на обочине», – но понятия «сталкер» еще нет и в помине, есть «старатели»²⁹.

Некоторые идеи этого произведения были намечены Стругацкими еще в конце 1950 – 1960-х годах в рассказе «Забытый эксперимент» и повести «Попытка к бегству»³⁰.

Весной 1970 года Тарковский с Ларисой Кизиловой³¹, после «Андрея Рублева» фактически ставшей его новой женой, купили построенный еще до революции, но обветшалый кирпичный дом в двенадцать окон в поселке Мясное³² Шиловского района Рязанской области.

Двадцать четвертого июня Тарковский зарегистрировал брак с Ларисой Павловной Кизиловой.

Седьмого августа родился их сын, который также был назван Андреем.

Перед началом работы над «Пикником» Аркадий Стругацкий был вызван к секретарю Московской писательской организации, генерал-майору КГБ в отставке («бывших чекистов» не бывает!) Ильину. Тот предъявил Аркадию журнал «Грани», издававшийся за рубежом, и учинил допрос, требуя объяснить, как туда попала пользовавшаяся сенсационным успехом и запрещенная в СССР повесть Стругацких «Сказка о тройке». Братья опровергли собственное участие в публикации, но их вынудили написать официальный протест. Вот что рассказывает БН о дальнейшей работе над «Пикником»:

Борис Стругацкий: В январе 1971-го, опять же в Комарово мы разрабатываем очень подробный, тщательно детализированный план повести,

²⁸ Стругацкий Б. Н. Комментарий к пройденному. СПб.: Амфора, 2003. С. 205.

²⁹ Там же. С. 206.

³⁰ Там же. С. 90.

³¹ Лариса Павловна Кизилова (урожденная Егоркина, 1938–1998) – помощник режиссера, а затем ассистент Тарковского, впоследствии его жена.

³² Согласно официальным документам, поселок и тогда, и сейчас называется Мясной. Однако Тарковский в своих дневниках и разговорах неизменно использовал средний род (Мясное), поэтому и я буду придерживаться такого написания.

но и в этом плане, буквально накануне того дня, когда мы перестали наконец придумывать сюжет и начали его писать, даже тогда в наших разработках нет слова «сталкер». Будущие сталкеры называются пока еще «трапперами»³³: «траппер Рэдрик Шухарт», «девушка траппера Гута», «братишка траппера Сэдвак»... Видимо, сам термин «сталкер» возник у нас в процессе работы над самыми первыми страницами текста. Что касается «старателей» и «трапперов», то они нам не нравились изначально, я это помню хорошо³⁴.

«Сталкер» – одно из немногих придуманных Стругацкими слов, сделавшееся популярным и общеупотребительным.

Борис Стругацкий: Словечко «кибер» тоже привилось, но главным образом в среде фанов, а вот «сталкер» пошел и вширь и вглубь, правда, я полагаю, в первую очередь все-таки благодаря фильму Тарковского. Но ведь и Тарковский не зря же взял его на вооружение – видимо, словечко получилось у нас и в самом деле точное, звонкое и емкое. Происходит оно от *stalk*, что означает, в частности, «подкрадываться», «идти крадучись». Между прочим, произносится это слово как «сток», и правильнее было бы говорить не «сталкер», а «стокер», но мы-то взяли его отнюдь не из словаря, а из романа Киплинга, в старом, еще дореволюционном, русском переводе называвшегося «Отчаянная компания» (или что-то в этом роде) – о развеселых английских школярах конца XX – начала XX века и об их предводителе, хулиганистом и хитроумном юнце по прозвищу Сталки. АН в молодые годы свои, еще будучи курсантом ВИЯКА, получил от меня в подарок случайно купленную на развале книжку Киплинга «*Stalky & Co*»³⁵, прочел ее, восхитился и тогда же сделал черновой перевод под названием «Сталки и компания», сделавшийся для меня одной из самых любимых книг школьной и студенческой поры. Так что, придумывая слово «сталкер», мы, несомненно, имели в виду именно проныру Сталки, жесткого и даже жестокого сорванца, отнюдь не лишенного, впрочем, и своеобразного мальчишеского благородства и великодушия. При этом мы и думать не думали, что он на самом деле не Сталки, а скорее всего Стоки³⁶.

Имя главного героя неоднократно претерпевало изменения в ходе работы над сценарием – он был Аланом и Виктором, до того как стал Сталкером. Стругацкие это слово нашли совершенно гениально: как глагол оно означает не только «подкрадываться (к дичи), идти крадучись, пробираться», но и «шествовать, гордо вышагивать». Как существительное – это охотничье «подкрадывание», «величаявая поступь», а также «стебель» и «фабричная труба». Все эти смыслы в той или иной степени нашли свое отражение в повести и в фильме Тарковского.

В последние годы изобретенное Стругацкими слово расширило свое значение, в первую очередь под влиянием знаменитой компьютерной игры, созданной в 2007 году. Так называют любого человека, ищущего труднодоступные места и даже труднодоступных людей, в частности отслеживающих звезд массовой культуры.

³³ Траппер (*англ.*) – распространенное в Северной Америке XVIII–XIX вв. название охотника, ставящего капканы на пушного зверя.

³⁴ Стругацкий Б. Н. Указ. соч. С. 206.

³⁵ См., например, русский перевод: Киплинг Р. Сталки и компания. СПб.: Лимбус-Пресс; Изд-во К. Тублина, 2008.

³⁶ Стругацкий Б. Н. Указ. соч. С. 207.

Борис Стругацкий: Повесть написана была без каких-либо задержек или кризисов всего в три захода: 19 января 1971 года начали черновик, закончили его 4 апреля, а 3 ноября того же года закончили чистовик³⁷.

...Она (повесть «Пикник на обочине») безусловно, не содержала в себе НИКАКИХ нападок на существующий строй, а наоборот, вроде бы лежала в русле господствующей антибуржуазной идеологии...³⁸

...«Пикник» сравнительно легко и без каких-либо существенных проблем прошел в ленинградской «Авроре», пострадав при этом разве что в редакции, да и то не так уж, чтобы существенно. Пришлось, конечно, почистить рукопись от разнообразных «дерьм» и «сволочей», но это все были привычные, милые авторскому сердцу пустячки, ни одной принципиальной позиции авторы не уступили, и журнальный вариант появился в конце лета 1972 года почти не изуродованным³⁹.

Вернемся теперь в начало 1972 года, чтобы понять атмосферу в стране, жизненную ситуацию Андрея Арсеньевича, чем он занимался и в каком моральном состоянии находился.

³⁷ Там же. С. 207–208.

³⁸ Цит. по: *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие. С. 395.

³⁹ *Стругацкий Б. Н.* Указ. соч. С. 208.

Завершение «Соляриса»

Пятого января 1972 года в Московском городском суде за «антисоветскую агитацию и пропаганду», или, другими словами, «за правду», диссидент Владимир Буковский был приговорен к семи годам заключения и пяти годам ссылки. Это драконовское наказание было предупреждением всем, кому не нравилось всевластие КПСС и ее лидеров. Но оно не испугало Александра Солженицына, который закончил «Архипелаг ГУЛАГ» и передал его за границу. Александр Гинзбург и Солженицын решили создать Фонд помощи политическим заключенным в СССР. Гинзбург, освободившийся из тюрьмы несколько месяцев назад, продолжил выпускать правозащитную «Хронику текущих событий» и собирал материалы для книги о карательной психиатрии в СССР.

Тарковский был лично знаком с Гинзбургом. В 1963 году он приходил на квартирный просмотр фильма Анри Жоржа Клузо «Тайна Пикассо» (1956), копию которого удалось добыть во французском посольстве. На просмотре присутствовал один из лидеров «второго русского авангарда», диссидент от живописи Оскар Рабин: «Помню совсем молодого Андрея Тарковского – он тоже пришел этот фильм смотреть, в окружении своих приятелей или поклонников – потому что он уже довольно известен был»⁴⁰. И хотя Тарковский не был поклонником Пикассо и вообще авангарда в живописи, манера съемки и режиссура Клузо произвели на него впечатление.

В начале года Тарковский закончил монтаж «Соляриса». Этот фильм окажется самой успешной из его работ в зрительском и финансовом отношении. Но это все будет позже.

В январе 1972 года Министерство культуры и Госкино предъявили Тарковскому список замечаний по фильму, состоявший из 35 (!) поправок. Среди них были настоящие шедевры глупости, абсурда и трусливой бюрократической перестраховки: «Прояснить образ Земли Будущего. В фильме неясно, каково оно будет (будущее)»; «Из какой формации летит Кельвин? Из социализма, коммунизма, капитализма?»; «Изъять концепцию Бога»; «Изъять концепцию христианства»; «Не надо, чтобы Хари становилась человеком»; «Сколько времени ушло у героя на перелет, возвращение и работу»; «Сделать вступление (текстом) к фильму (из Лема), которое бы все объяснило»; «Что такое Солярис? И гости?»⁴¹

Многие из этих сентенций режиссер сопровождал в скобках восклицательными и вопросительными знаками. У меня возникли сомнения, читали ли вообще книгу Лема редакторы Госкино, авторы поправок? Замечания практически уничтожали все, что Андрей Арсеньевич вложил в свою новую работу. Недаром перечень руководящих указаний Тарковский завершает собственным комментарием: «Весь список этого бреда был заключен словами: „Больше замечаний не будет“...»⁴² Он знал, что руководители Госкино в любой момент могут предъявить новые совершенно неожиданные и столь же абсурдные претензии.

В эти же дни его пригласили в Отдел культуры ЦК КПСС, где в секторе кино на весьма почтенной и не очень хлопотной должности заместителя заведующего отделом работал пока еще мало известный Тарковскому партийный функционер, выходец из свердловского обкома Филипп Тимофеевич Ермаш⁴³.

⁴⁰ Цит. по: Александр Гинзбург: русский роман / Сост. В. Орлов. М.: Русский путь, 2017. С. 145.

⁴¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 68.

⁴² Там же. С. 68.

⁴³ Филипп Тимофеевич Ермаш (1923–2002) – советский партийный и государственный деятель, с 1962 года заведующий сектором кино, заместитель заведующего Отделом культуры ЦК КПСС, председатель Государственного комитета Совета министров СССР по кинематографии (1972–1978), Председатель Государственного комитета СССР по кинематографии (1978–1986).

Режиссер сразу же спросил, почему ему не дают работать – он снял всего два фильма за десять лет. Ермаш с готовностью ответил, что это – безобразие. Ободренный проявленным пониманием, Тарковский сделал только те поправки, которые, как он считал, улучшат фильм. Выполнять остальные он не собирался. Возникла угроза, что «Солярис» повторит судьбу «Андрея Рублева». Но Тарковский уже думал о следующей картине.

Он хочет снимать фильм «Белый, белый день» по сценарию, написанному им совместно с Александром Мишариным. Они познакомились в 1964 году и подружились еще на «Андрея Рублева». Их объединила любовь к роману Томаса Манна «Волшебная гора», который они хотели экранизировать. Снимать Тарковский намеревался с оператором Вадимом Юсовым. С ним он сделал три предыдущих фильма, принесших ему мировую славу. Но тут Андрей Арсеньевич почему-то усомнился в возможности дальнейшей работы со своим многолетним соратником и впервые назвал имя другого мастера киноизображения в качестве возможного оператора следующей картины – Георгия Рерберга. Тринадцать лет совместной работы с Юсовым, видимо, привели к некоторой усталости друг от друга. Кроме того, Юсов испытывает неловкость от предстоящего прикосновения к интимным семейным событиям и отношениям в семье Тарковских, которые описаны в сценарии⁴⁴. Сотрудничество с Рербергом, как представляется Тарковскому, будет его меньше стеснять в этом плане. Но он пока ничего не решил. Андрей Арсеньевич доволен «Солярисом» и твердо чувствует свою правоту.

Пятнадцатого февраля фильм отвезли для сдачи в кинокомитет. Тарковский хорошо знал, кто будет оценивать его фильм. В отношениях с начальством он всегда был несгибаем и стоек. Руководство намекает, что картину надо сократить. Тарковский отказывается. Длина каждого кадра для него «является уже эстетической категорией».

Приближается сорокалетие режиссера. Андрей Арсеньевич чувствует себя уставшим, хочет «покоя и воли», но у него ничего этого нет.

В доме содом, шум, вечная уборка, крики, беготня. Работать очень трудно. А думать невозможно...⁴⁵

Тарковскому нужна хорошая просторная квартира. В его нынешней семье пять человек живут в двух комнатах с протекающим потолком. Андрей Арсеньевич добивается изменения бытовых условий.

Он жестко высказывается и о своих прославленных коллегах.

Орденосцы и облеченные званиями, не умеющие связать двух слов, превратили наше кино в руины, на которых догорают обломки каких-то конструкций. <...> Никогда еще мы не впадали в такое ничтожество!

Свой «Солярис» я сделал. Он стройнее «Рублева», целенаправленнее и обнаженнее. Он гармоничнее, стройнее «Рублева»⁴⁶.

Спустя пять лет, на съемках «Сталкера», Тарковский считал «Солярис» вместе с «Ивановым детством» самыми слабыми своими картинами. Он категорически отрицал какую-либо связь с великим фильмом Стенли Кубрика «Космическая одиссея 2001», хотя «Солярис» стал полемическим высказыванием по отношению к нему. Делать такую картину на «Мосфильме» при общем уровне кинотехнологии в СССР было очень непросто. Положение советского кинематографа, его техническую оснащенность Тарковский считал неуклонно ухудшающимися.

После требования Госкино СССР внести поправки прошло пять недель. Тарковский раздражен и высказывается с полной и опасной откровенностью о политике Госкино и будущем прокате «Соляриса».

⁴⁴ Тарковский А. Мартиролог. С. 69.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

23 февраля. Неужели опять сидеть годы и ждать, когда кто-то соизволит выпустить картину? Что же это за поразительная страна, которая не хочет ни побед на международной арене нашего искусства, ни новых хороших фильмов и книг? Настоящее искусство их пугает. Это, конечно, естественно: искусство, без сомнения, противопоставлено им, ибо оно гуманно, а их назначение – давить все живое, все ростки гуманизма, будь то стремление человека к свободе или появление на нашем тусклом горизонте явлений искусства. Они не успокоятся до тех пор, пока не превратят личность в скотину. Этим они погубят все – и себя и Россию⁴⁷.

В этот же день Тарковский сформулировал весьма парадоксальную идею, которая во многом объясняет его отношение к литературным источникам своих будущих фильмов:

Экранизировать следует несостоявшуюся литературу, но в которой есть зерно, которое может развиться в фильм, и который, в свою очередь, может стать выдающимся, если приложить к нему свои способности⁴⁸.

Но какое произведение следует считать «состоявшимся», а какое «несостоявшимся»? Каковы критерии? Можно с уверенностью сказать: главным для Тарковского был его собственный вкус, почти всегда не совпадающий с общепринятыми оценками и репутациями. Как можно считать «несостоявшейся литературой» роман Станислава Лема, завоевавший мировую славу, переведенный на десятки языков, изданный во многих странах? Но режиссер уверен, что, приложив к нему «свои способности», он сможет сделать из него «выдающийся фильм».

И он сделал.

⁴⁷ Там же. С. 72.

⁴⁸ Тарковский А. Мартиролог. С. 72.

Недовольство Станислава Лема

Станислав Лем был недоволен всеми экранизациями своих произведений, независимо от страны, где создавались киноадаптации его романов. Лем говорил:

Кинематографисты накормили меня горькой пищей <...> вообще говоря, все мои эксперименты с кинематографистами меня разочаровали и принесли мне кучу неприятностей. В конце концов, я сказал себе, что могу отвечать только за книги, за каждое предложение, за каждую запятую. А в этой области я должен себя от всякой ответственности освободить⁴⁹.

Разочарование и злость великого поляка стали результатом слишком свободного, по мнению автора, обращения А. Тарковского с текстом его книги, игнорированием его замечаний и указаний.

Тарковский начал конфликтовать со знаменитым писателем еще на стадии сценария, который он писал вместе с Фридрихом Горенштейном, также отличавшимся жесткостью и несговорчивостью. Станислав Лем позже так формулировал свою позицию:

К этой инсценировке у меня принципиальные возражения. Во-первых, я хотел бы увидеть планету Солярис, но, к сожалению, режиссер не представил мне такой возможности, поскольку делал камерное произведение. А во-вторых – я и сказал это Тарковскому во время ссоры, – он вообще снял не «Солярис», а «Преступление и наказание». Ведь из фильма следует лишь то, что этот паскудный Кельвин доводит Хари до самоубийства, а потом его за это мучают угрызения совести, вдобавок усиливаемые ее новым появлением; к тому же это появление сопровождается странными и непонятными обстоятельствами. Этот феномен очередных появлений Хари был для меня воплощением некоторой концепции, которую можно выводить чуть ли не от самого Канта. Ведь это Ding an sich, Непостижимое, Вещь в Себе, Другая Сторона, на которую нельзя перебраться. При том, однако, что в моей прозе это было проявлено и соркестрировано совершенно иначе...

...Ровно шесть недель я без особого успеха пытался убедить Тарковского отказаться от различных курьезных идей. Поразительным образом сценарий слишком уж расхотелся с идеей романа. Тарковский добавил Кельвину целую семью. Появились какие-то ужасные тетки и бабки, которые после моего решительного протеста все-таки были убраны. Зато окончательный внутренний смысл фильма диаметрально отличался от того, что нес роман. Я считал, что космос – это резиденция явлений и загадок, которые стоит познать, замыслом же Тарковского было показать, что это место весьма неприятное и даже ужасное и что оттуда надо как можно скорее возвращаться на Землю.

...Я был тогда намного моложе, и мне еще хотелось «грызться» с режиссерами. При проработке этого фильма я был разгневан до такой степени, что топал ногами и кричал Тарковскому: «Вы дурак!» Как я уже вспоминал, это мало что дало. После недель напрасных стычек я просто сбежал. Поняв, что после подписания контракта с «Мосфильмом» больше ничего не добьюсь, я сел на первый самолет и вернулся в Краков⁵⁰.

⁴⁹ Лем С. Так говорил... Лем. М.: АСТ, 2006. С. 188.

⁵⁰ Там же. С. 181.

Можно представить себе реакцию Тарковского. Только слава и возраст Лема, вероятно, удержали резкого в реакциях режиссера от того, чтобы полезть в драку. Андрей Арсеньевич остался тверд и незыблем. Несмотря на полное несогласие и грубость Лема, подход Тарковского к экранизации «Соляриса» был именно таким, как он его сформулировал: из романа взяты исходная драматическая ситуация и герои, а затем их отношения режиссер наполнил своим смыслом и содержанием. Тарковский воспользовался романом как сценарной заготовкой, сюжетной схемой, на основе которой он создал собственное кинематографическое произведение, вошедшее в историю мирового кино. Его подход оказался плодотворным.

Но Станислав Лем, очень недовольный сценарием, пришел от фильма в еще большую ярость:

И уж совершенно ужасным было то, что Тарковский ввел в фильм родителей Кельвина и даже какую-то его тетю. Но прежде всего – маму, а мама – это мать – это Россия, Родина, Земля. Это меня уже совсем рассердило⁵¹.

Лем даже не стал смотреть законченную работу, ограничившись лишь фрагментом: «всего фильма я не видел, кроме двадцати минут второй части...»⁵² Даже спустя много лет после смерти Тарковского, в 2000 году Лем подтвердил: «несмотря на уважение к Тарковскому, я не переносю этот фильм»⁵³.

Часть в кино длится не более десяти минут. Лем, скорее всего, видел две части из второй серии фильма. Шум и восторги вокруг этой экранизации, вероятно, усугубили ревность и окончательно отвратили писателя от фильма.

Конфликт с польским классиком был лишь одной из неприятностей для Тарковского в те дни. Сдача «Соляриса» вновь не состоялась. Председатель Госкино Романов⁵⁴ предъявил новый список из шести поправок (вдобавок к предъявленным ранее тридцати пяти). Тарковский выполнять их наотрез отказался. Патовая ситуация продолжалась больше месяца. После скандалов с Лемом, двух месяцев прессинга Госкино и непрерывных попыток сломить его упорство режиссер опасается повторения событий с «Андреем Рублевым», обрекших его на безработицу и отнявших у него два года творческой жизни. Двадцать пятого февраля «Солярис» снова не принят. И вдруг все завершается совершенно неожиданно.

Двадцать девятого марта «Солярис» внезапно принят без единой поправки. Такого поворота событий не ожидал никто. Вероятно, на председателя Госкино СССР Романова повлияла некая информация об отношении к Тарковскому, полученная из высоких партийных инстанций. Или же сведения о том, что режиссер приглашен в качестве председателя жюри на международный фестиваль в Локарно (Швейцария)⁵⁵. А может быть, слухи о возможной его, Романова, отставке заставили принять решение вразрез с привычной политикой и, уходя, хлопнуть дверью. Наиболее вероятна версия о том, что за фильм активно вступились академики-атомщики, которым Тарковский сумел показать картину. В итоге Романов лично приехал на киностудию и принял фильм после просмотра его на двух пленках⁵⁶.

Четвертого апреля 1972 года Андрею Арсеньевичу исполнилось сорок лет. Для кинорежиссеров это самый плодотворный возраст. Уже обретены мастерство и профессионализм, в полной мере созрели замыслы и идеи. Есть здоровье, силы, выносливость, опыт. Но режиссер недоволен своим существованием, как в бытовом, так и в профессиональном плане, хотя,

⁵¹ Лем С. Так говорил... Лем. С. 181.

⁵² Там же.

⁵³ Там же. С. 192.

⁵⁴ Алексей Владимирович Романов (1908–1998) – советский партийный и государственный деятель. Кандидат в члены ЦК КПСС в 1961–1986 годах. Председатель Комитета по кинематографии при Совете министров СССР в 1965–1972.

⁵⁵ До этого Тарковский был в 1964 году членом жюри XVI фестиваля фильмов для детей в Венеции.

⁵⁶ Благодаря Дмитрия Салынского, указавшего на этот факт.

на первый взгляд, у него все в полном порядке. «Солярис» отобран для участия в Каннском фестивале, и Тарковский представляет там свой фильм, который получает Специальный приз жюри за режиссуру и восторженную оценку прессы. После фестиваля Андрей Арсеньевич побывал в Париже.

Знакомство Тарковского со Стругацкими

В конце мая – начале июня Тарковский с женой ездили в Армению. Их принимали по высшему разряду, хотя надежды заработать там через Бюро пропаганды советского киноискусства не оправдались. А деньги Андрею Арсеньевичу были необходимы. Содержание семьи, алименты на старшего сына, заграничные поездки, ремонт сельского дома – потребность в деньгах все возрастала. Вознаграждения (немалого по тем временам), полученного за «Солярис», не хватило даже на то, чтобы раздать в очередной раз выросшие долги. Это, конечно, очень портило настроение и не позволяло наслаждаться красотами природы и встречами с армянскими коллегами.

По возвращении в Москву в ресторане Дома литераторов Тарковский познакомился с Аркадием Стругацким.

6 июня. Из дневника АН: ...Обедал в ЦДЛ... В зале встретился с Андреем Тарковским, он подошел ко мне после того, как мы долго бросали друг на друга нерешительные взгляды через весь зал. Очень мило перекинулись любезностями, он пообещал пригласить меня на просмотр в «Мосфильм»⁵⁷.

Вскоре братьям позвонила Марианна Чугунова⁵⁸ и от имени Тарковского пригласила их на просмотр «Соляриса». Борис Стругацкий специально для этого приехал в Москву.

Далеко не случайно эти судьбы пересеклись, – отмечает биограф Стругацких. – Они должны были пересечься. Таланты могут друг друга не заметить – их много, гении обречены на то или иное общение – их слишком мало⁵⁹.

Фильм понравился нам обоим, – вспоминает БН. – Резкие отзывы пана Станислава мы, в общем, понимали, но отнюдь не одобряли: отклонения от романа (которые так раздражали Лема) казались нам и интересными, и удачными, и вполне уместными. Но, разумеется, оба мы считали, что «Рублев» получился у Тарковского сильнее. Значительно сильнее. Причем более всего в «Солярисе» нас раздражала как раз и именно «фантастика»: картон, залипуха, утрата правдоподобия. Мы не так уж много говорили об этом, но все эти соображения понадобились нам потом – когда мы по поводу «Сталкера» всячески убеждали Тарковского: «Меньше фантастики, как можно меньше... и еще меньше. Только дух, аура, но ничего реально-фантастического в кадре». Впрочем, если верить разнообразным воспоминаниям, мы были в этой борьбе не одиноки⁶⁰.

Оставим слова «картон, залипуха, утрата правдоподобия» на совести БН. Я и по сей день убежден, что ни «картона», ни «залипухи» там нет – есть великолепная, не имеющая аналогов в советском кино работа режиссера, художника и оператора, не говоря об актерах. Хотя во время съемок «Сталкера» Тарковский считал «Солярис» неудачной картиной, но я и сегодня уверен, что это один из наиболее совершенных его фильмов.

⁵⁷ Цит. по: *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие. С. 473.

⁵⁸ Марианна Сергеевна Чугунова – неизменный ассистент и ближайший помощник А. Тарковского, проработавшая с ним все фильмы в СССР, начиная с «Андрея Рублева». Ныне официальный представитель Фонда Андрея Тарковского в России.

⁵⁹ *Скаландис Ант.* Указ. соч. С. 251.

⁶⁰ Там же.

Летом 1972 года Тарковский, как и десятью годами раньше, вкусил радость пребывания на вершине успеха и славы.

В августе Андрей Арсеньевич впервые вместе с женой выехал за границу в качестве председателя международного жюри кинофестиваля в Локарно (Швейцария). Он познакомился со всемирно известным писателем Максом Фришем и был приглашен к нему на обед. Швейцария понравилась Тарковскому своим комфортом и сервисом. Это очень удобная, но совсем не его страна. Тарковского не устраивает такая упорядоченная, организованная, во всем продуманная жизнь. Он не был бы самим собой, если бы не добавил в это безоблачное существование ложку дегтя в стиле Достоевского:

Швейцария – невероятно чистая, ухоженная страна, в которой хорошо тем, кто устал от суеты. Очень похожа на сумасшедший дом – тишина, вежливые сестры, улыбки...⁶¹

⁶¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 77.

Ермаш во главе Госкино

Во второй половине августа председатель Госкино СССР Алексей Романов, которого Андрей Арсеньевич считал своим главным врагом, был отставлен. На его место назначили Филиппа Ермаша. Впоследствии Тарковский и его будет называть своим главным врагом и губителем. Его отношение к Ермашу будет пропитано ненавистью и презрением. Но пока режиссер связывает с ним оптимистические ожидания: «До сих пор он относился ко мне хорошо»⁶². Вот только чем объяснялось это хорошее отношение? Ермаш, работая в Отделе культуры ЦК КПСС, не нес персональной ответственности за фильмы, создававшиеся на киностудиях. Репрессии в отношении фильмов с ним лично не связывались. А может, дело было в том, что Ермаш не был близко знаком с Тарковским, их контакты не несли печати личного отношения? К другим режиссерам, например к Владимиру Мотылю, Ермаш относился куда строже и неприязненнее, но и знал его лично в течение многих лет.

Некоторые исследователи считают, что Ермаш при всех минусах его должности и явно отрицательных результатах некоторых его решений, сделал и немало полезного. Вот, например, как писал о нем историк и киновед Виктор Листов:

Он выполнял порученные ему функции генерального надсмотрщика, но сам большого рвения не проявлял, для острастки кинематографистов спуская ретивых заместителей вроде Павленка или редакторов вроде Даля Орлова⁶³. Хотя Госкино не было заинтересовано в замораживании своей продукции, при Ермаше каждый год укладывались на полку или серьезно ограничивались в тираже, становясь практически недоступными для зрителей, картины: «Иванов катер» (1972), «Тризна» (1975), «Осень» (1976), «Вторая попытка Виктора Крохина» (1977) и т. д. Правда, нередко Ермаш старался и защитить картину или добиться ее снятия с «полки», как было с «Темой» (1979) Глеба Панфилова и «Агонией» (1974) Элема Климова⁶⁴.

Благодеяния председателя Госкино СССР – это особая тема, и я убежден, что защита этих фильмов Ермашом и их последующий выпуск на экраны с учетом «поправок» дорого обошелся режиссерам и их фильмам, больше потерявшим, чем приобретшим от «улучшений», инспирированных новым министром. Я видел эти фильмы до и после их «выправления и улучшения» и могу свидетельствовать об этом.

Виктор Листов: Ермаш закрыл Экспериментальное Творческое Объединение (далее ЭТО) Чухрая, но покровительствовал Вадиму Абдрашитову, Илье Авербаху и Динаре Асановой. Он мог сказать, что в «Зеркале» (1974) у Андрея Тарковского «Бах звучит как-то не по-советски», но позволить режиссеру переснять «Сталкера» (1979), при нем Сергей Параджанов сделал «Цвет граната» (1970) и «Легенду о Сурамской крепости» (1984). Ермаш был сторонником не только партийного, но и массового кинематографа. Будучи прирожденным продюсером, он не заботился об окупаемости отдельной картины, но его волновала рентабельность отрасли в целом. При нем запускались и выходили

⁶² Тарковский А. Мартиролог. С. 77.

⁶³ Даль Константинович Орлов (1935–2021) – критик, драматург, сценарист. В 1972–1978 – главный редактор Госкино СССР, член коллегии Госкино СССР.

⁶⁴ Листов В. История государственного управления кинематографом в СССР // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: Кино и контекст. Т. 6. СПб., 2004.

блокбастеры вроде «Экипажа» (1980) и «Пиратов XX века» (1979), собравшие неслыханное для советского фильма количество зрителей⁶⁵.

Это было мнение Виктора Листова, с которым далеко не все кинематографисты (включая упоминаемых) были согласны.

После восторженного приема «Соляриса» в Европе и мощного импульса положительных эмоций Тарковский полон энергии, он рвется снимать «Белый, белый день». Чрезвычайно важный для него, очень личный сценарий, также написанный в соавторстве с Александром Мишариным, основан на отношениях с матерью и ушедшим от них отцом, воспоминаниях военного детства. «Солярис» закрепил за режиссером репутацию гения. Но режиссер понимал, что приязнь у партийного и кинематографического начальства может в любую минуту смениться совершенно иным отношением.

О быстро преходящем фаворе ему дали понять уже в сентябре, не разрешив ехать в Париж с женой, хотя Озерову и Бондарчуку это позволили. В качестве компенсации Ермаш включил Андрея Арсеньевича в состав официальной делегации, едущей в Италию.

Страна хорошая, но компания отвратительная: Герасимов, Озеров, Храбровицкий... Есть смысл ехать, решив ни о чем с ними не разговаривать. Просто улыбаться и говорить о пустяках. Посмотрим...⁶⁶

В сентябре Тарковский съездил во Францию, теперь предстояла поездка в любимую им Италию. В обществе «орденоносцев и облеченных званиями», которые, по мнению Андрея Арсеньевича, «превратили наше кино в руины»⁶⁷.

«Отвратительной компанией» он называет прижизненного классика, профессора ВГИКа, депутата Верховного Совета СССР, обладателя Сталинских и Ленинских премий, множества должностей, постов и званий Сергея Герасимова. Обласканного властью и приближающегося к положению классиков Юрия Озерова, которого Тарковский называл за глаза *Бульдозером* и который прославился монументальной эпопеей «Освобождение», утверждавшей партийно-официальную версию Великой Отечественной войны. Или даже не столь официозного Даниила Храбровицкого – сценариста, ставшего режиссером, прославившегося сценариями ярких советских фильмов начала 1960-х годов – «Чистое небо» (реж. Григорий Чухрай) и «Девять дней одного года», поставленного учителем Тарковского Михаилом Роммом. Андрей Арсеньевич к «Чистому небу» и его создателю относился скептически.

Тарковский чувствовал себя не в своей тарелке рядом с титулованными коллегами, которых он не переносил. Даже внешне он разительно отличался от солидных и вальяжных киномэтров. Худощавой легкой фигурой, резкой пластикой он напоминал мальчишку. Был по-юношески быстр в движениях и поступках, остер на язык, не щадя ни возраста, ни заслуг коллег по профессии. Во времена «Сталкера» Тарковский называл фильмы Озерова, снимавшиеся по госзаказу и пользовавшиеся поддержкой власти (также как фильмы Сергея Бондарчука), «*пиротехническим реализмом*». Официально признанные коллеги платили Тарковскому полной взаимностью.

Презрение к упомянутым мэтрам и другим советским режиссерам отойдет Тарковскому множеством неприятностей в будущем, а пока «Солярис» вышел в прокат во многих странах, принес режиссеру признание, а государству немалые валютные прибыли. Андрей Арсеньевич после Швейцарии съездил на кинофестивали и показы во Францию, Италию, Бельгию, Люксембург. Он понял, что стал самым известным в мире (после давно умерших Эйзенштейна и Вертова) советским режиссером. Прогремевшие на весь мир в конце 1950-х – начале

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Тарковский А. Мартиролог. С. 78

⁶⁷ Тарковский А. Мартиролог. С. 71.

1960-х годов фильмы «Летят журавли» Михаила Калатозова, «Баллада о солдате» Григория Чухрая и «Судьба человека» Сергея Бондарчука он в расчет не принимал. Андрей Арсеньевич чувствовал уверенность в своем праве делать новые фильмы по законам и правилам, которые он устанавливал для себя сам.

Одиннадцатого ноября 1972 года в тюремной больнице умер поэт Юрий Галансков. Он был приговорен к семи годам лагерей строгого режима за сбор материалов о процессе Синявского и Даниэля, осужденных за публикацию своих литературных произведений за рубежом. Письмо с требованием их освобождения в числе десятков представителей интеллигенции подписал и Андрей Тарковский. Смерть Юрия Галанскова стала трагическим событием для советской интеллигенции.

«Пикник на обочине» и замысел «Идиота»

Новый, 1973 год начался для Тарковского простудами всей семьи и надеждами на запуск «Белого дня», который откладывался более полугода. Несмотря на триумф «Соляриса», режиссер снова без работы. Он вынужден прибегнуть к главной форме заработка в период между картинами – поездкам по стране с показом своих фильмов. В это время соавтор Тарковского по «Белому дню»

Саша Мишарин подал неплохую идею: сделать сценарий по роману «Абай» классика казахской прозы Мухтара Ауэзова для Алма-Атинской киностудии. Надо только действовать осторожнее. Чтобы не выбили из рук этот заработок⁶⁸.

Идея фильма по повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» возникла у Тарковского в конце января 1973 года. Ассистент режиссера Валерий Харченко устроил Андрею Арсеньевичу поездку в Харьков для встреч со зрителями и дал ему ленинградские журналы «Аврора» с повестью братьев Стругацких.

26 января. Прочитал только что научно-фантастическую повесть Стругацких «Пикник на обочине». Тоже можно было бы сделать лихой сценарий для кого-нибудь.

Сейчас действительно стоит подумать о заработке на азиатских студиях, если я собираюсь расплачиваться с долгами. А их у меня 8000⁶⁹.

Идея экранизировать «Пикник» показалась Тарковскому интересной и плодотворной. Он рассчитывал написать сценарий для закавказских или среднеазиатских киностудий. Но после разрыва с Кончаловским дела у него там складывались не очень удачно. Тарковский порекомендовал повесть своему другу кинорежиссеру Георгию Калатоцишвили, сыну классика советского кино Михаила Калатозова. Себя в этом проекте он видел в качестве автора сценария и художественного руководителя. И то и другое неплохо оплачивалось. Сам Тарковский справедливо возмущался, очередным вынужденным простоем:

Я хочу работы, больше ничего. Работы! Разве не дико, не преступление, что режиссер, которого в прессе в Италии называли гениальным, сидит без работы? А мне, честно говоря, кажется, что это просто месть посредственности, которая пробралась к руководству. Ведь посредственность ненавидит художников, а наша власть сплошь состоит из посредственностей⁷⁰.

Сценарий по повести Стругацких рассматривался Тарковским как средство заработка для покрытия долгов. Создав сценарий фильма, способного собрать миллионы зрителей, он мог хорошо заработать. Это могла быть комедия, к которой он не чувствовал никакого душевного и творческого влечения, либо хорошо выстроенный динамичный остросюжетный фильм. «Пикник на обочине» вполне мог стать такой картиной, привлечь зрителей, собрать кассу. Мысль об этом сценарии не имела продолжения в дневнике Тарковского почти год.

Творческие планы режиссера далеки от фантастики. Он хочет писать сценарий «Мой Достоевский», думает о сценарии по «Отцу Сергию» Льва Толстого. В начале февраля у Тарковского возникает идея поставить телевизионный сериал по «Идиоту» Ф. М. Достоевского.

⁶⁸ Там же. С. 81.

⁶⁹ Тарковский А. Мартиролог. С. 81.

⁷⁰ Там же. С. 82.

Достоевский – любимый писатель Арсения Тарковского, а мнение отца было чрезвычайно значимо для сына. «„Достоевский“ может стать смыслом всего, что мне хотелось бы сделать в кино»⁷¹. При этом еще совсем недавно он считал, что «вряд ли есть смысл экранизировать Достоевского». Теперь же мысль об экранизации «Идиота», напротив, представляется Тарковскому весьма «недурной идеей». Он собирается встретиться с не менее могущественным, чем Ермаш, председателем Гостелерадио Лапиным⁷², который мог решить судьбу проекта.

Идея постановки фильма или сериала по «Идиоту», как и фильма о Достоевском, становится у Тарковского основной творческой доминантой почти на десять лет. Он подает заявку на «Мосфильм», обрисовывая свой подход и концепцию обращения к великому классику.

1 февраля 1973 года

*Главному редактору киностудии «Мосфильм» В. С. Беляеву*⁷³.

От режиссера А. А. Тарковского.

Творческая заявка

Прошу закрепить за мной тему, рассчитанную на двухсерийный фильм по оригинальному сценарию, который будет написан А. Тарковским и А. Мишариным о творчестве и существе характера великого русского писателя Ф. М. Достоевского. Сценарий этот задуман как скорее поэтическое исследование, а не как биография. Как исследование творческих предпосылок, заложенных в самом характере Ф. М. Достоевского, как анализ его философских и этических концепций, как увлекательное путешествие в область замыслов его самых значительных произведений.

Андрей Тарковский

В случае реализации этого замысла нас действительно ожидало «„путешествие“ в мир Достоевского», хотя трудно сказать, насколько увлекательное. Андрей Арсеньевич внимательно перечитывает роман «Идиот», который он считает ключевым для понимания жизни и творчества писателя.

Второй постоянной идеей Андрея Тарковского на годы вперед стало написание сценариев для республиканских студий в качестве способа заработать деньги. Он намерен писать их вместе с Мишариным. Ему представляется вполне реальным заключить два-три договора на двухсерийные сценарии (что выгоднее) для киностудий Молдавии, Казахстана, Киргизии и других республик.

Тарковский целиком сосредоточен на «Идиоте». Но перечитывая роман, впечатливший его в юности, Тарковский обнаруживает недостатки и неприятные особенности:

Материал романа грубо делится на «сцены» и на «описание сцен», т. е. перечисление того, что произошло важного для развития рассказа. Исключить из сценария эти «описания» целиком, конечно, нельзя. Сейчас самое главное «Белый день». Конечно, самый цельный, стройный, гармоничный и наиболее

⁷¹ Там же. С. 17.

⁷² Сергей Георгиевич Лапин (1912–1990) – советский партийный и государственный деятель. Председатель Государственного комитета по телевидению и радиовещанию при Совете министров СССР (1970–1985).

⁷³ Архив Киноконцерта «Мосфильм». Ф. 110. Оп. 12. Д. 1328.

близкий к сценарию у Достоевского [роман] «Преступление и наказание». Но его испохабил Лева Кулиджанов⁷⁴.

К середине февраля Тарковский пришел к выводу, что «Идиот» не кинематографичен. Для превращения его в сценарий нужно приложить немало времени и серьезных раздумий. Решив повременить с «Идиотом», режиссер сосредоточивается на фильме «Белый, белый день». Попутно он высказывается о фильме Льва Кулиджанова, и слово «испохабил» является одной из наиболее выразительных характеристик картины «Преступление и наказание», пользующейся успехом у критиков и зрителей.

Тарковскому скучно читать «Идиота». Работать над фильмом, подозревает Андрей Арсеньевич, будет еще скучнее. Интерес к роману ослабевает. Возможно, причиной тому впечатления от картины Кулиджанова. Тарковский думает, как делать фильм, максимально на него не похожий. Примером такого подхода был гениальный фильм Акиры Куросавы, перенесшего действие романа «Идиот» в современную Японию. Это совершенно новое произведение, основанное на сюжетной схеме Достоевского. От мысли снять фильм по Достоевскому или о Достоевском Тарковский не откажется долгие годы. Пока он решает углубить свои знания о писателе и берется за воспоминания о нем, выписывает свидетельства о его внешности, характере, привычках, манере говорить, его конфликтах, болезни и эпилептических припадках. Разговор с главой Гостелерадио об экранизации «Идиота» откладывается.

Госкино предлагает Тарковскому поездку в ГДР. Он думает о возможной совместной постановке или работе в Германии. Андрей Арсеньевич хотел бы экранизировать новеллы Томаса Манна, «Волшебную гору» (о которой он давно мечтал)⁷⁵ или «Доктора Фаустуса».

Но все это осталось мечтами. Андрей Арсеньевич хочет делать следующий фильм по сценарию «Белый, белый день».

⁷⁴ Тарковский А. Мартиролог. С. 85. Лев Кулиджанов снял в 1970 году двухсерийную экранизацию романа Достоевского в предельно реалистическом, просветительском ключе.

⁷⁵ В середине 60-х годов Тарковский даже хотел писать сценарий «Волшебной горы» вместе с Александром Мишариным.

Отказ Юсова и приглашение Рерберга

В эти же дни произошло событие, которое изменило все дальнейшее творчество Тарковского. На этом его фильме отказался работать оператор-постановщик Вадим Юсов, с которым они сотрудничали, начиная с «Катка и скрипки». Юсов был одним из самых близких его друзей и соратников. Тарковский в последнее время не всегда был доволен Юсовым, но не предполагал возможности его самостоятельного ухода.

Вот что сказал Вадим Иванович о причинах отказа:

В «Зеркале» одним из задуманных приемов было снимать скрытой камерой Марию Ивановну, маму Андрея, в контексте фильма, – мне не нравилось, я был против. Возникли и другие мотивы; а может быть, устали друг от друга⁷⁶.

Причина вполне логичная, но отказ Юсова стал сильнейшим ударом по самолюбию Тарковского. Он считал, что работа с ним для Вадима Ивановича всегда будет на первом месте, и даже представить себе не мог, что тот вдруг проявит независимый характер. Андрей Арсеньевич этого не мог простить.

На «Мосфильме» у Юсова была репутация очень талантливого, в высшей степени профессионального и требовательного оператора. И очень достойного человека. Рассказов о его капризах или зависти я не слышал.

Конечно, между Тарковским и Юсовым существовала разница в видении и осуществлении творческих решений. Каждый из участников содружества развивается самостоятельно, и векторы этого развития далеко не всегда совпадают. Это приводит к разногласиям, взаимному раздражению, и когда эти вещи достигают критической массы, конфликт и распад содружества становятся неизбежны. Юсов рассказывал, как на предыдущих фильмах Тарковского он старался предложить три варианта съемок каждого объекта. Первый, как правило, наиболее интересный, второй и третий – запасные. Тарковский соглашался с первым или вторым на «Ивановом детстве» и «Андрее Рублеве». На «Солярисе» первый вариант режиссер, как правило, отвергал, предпочитая второй, а лучше – третий, далеко не всегда лучший, по мнению оператора. Юсов избрал иную тактику – наиболее интересный вариант стал предлагать не первым, а третьим, но не рассказывал о своей уловке Тарковскому. Режиссер, отвергнув первый и после небольшой дискуссии второй, соглашался с третьим вариантом. Он считал, что именно это его решение было наиболее верным, и гордился своим выбором. Исключения были редки. Юсов так и сохранил свой подход в секрете, но их отношения стали осложняться. Если бы это происходило исподволь и постепенно, Андрей Арсеньевич, возможно, смог бы понять мотивации Юсова. Но сейчас он возмущен и рассержен отказом оператора. Тарковский считает его предательством и посвящает ему в дневнике целую страницу самых нелестных выражений.

Андрей Тарковский: Юсов меня предал, в последний момент отказавшись снимать этот фильм. Счастье, что свободен (пока) Гоша Рерберг. Что касается Юсова, то я убежден, что он специально выбирал момент, когда его отказ работать со мной будет наиболее болезненным для меня. Он меня всегда тихо не любил. Он злой. У него классовая ненависть к интеллигентам. <...> На «Солярисе»... он был всем недоволен, злобен, всех обижал – ядовито и исподтишка. Изводил он всех <...> У Вадима всегда было желание посчитаться доблестями и профессиональными достоинствами.

⁷⁶ Туровская М. 7½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 51.

«Он самовлюблен», «он замастерился», «он работает наверняка на уже однажды достигнутом уровне, не ищет, а старается сохранить уровень, во что бы то ни стало»⁷⁷.

Тарковский считает это «дурным признаком» и предрекает Юсову «печальную» судьбу:

Теперь ему надо или смириться с тем, что он не гений, и, работая на фильмах, которые обречены на государственные и ленинские премии, пожинать лавры за потерю чувства собственного достоинства и индивидуальности, или самому стать режиссером (а он очень стремится к этому, хоть и стесняется. Он ведь страшный лицемер к тому же) и делать ничтожные фильмы. Таких много: и Бондарчук, и Волчек, и Шатров, и Губенко, и Храбровицкий, и Монахов и несть им числа⁷⁸.

Я вспоминаю рассказы художника-фотографа Владимира Мурашко, работавшего на «Солярисе», «Зеркале», «Сталкере» (и снятого Андреем Арсеньевичем в роли одного из экспертов совета по «соляристике»). Он говорил, что на «Солярисе» отношения Тарковского с Юсовым не выходили за рамки рабочих, и приводил их в пример как образец успешного сотрудничества, в противоположность наэлектризованной атмосфере на съемках первого «Сталкера» в конце июля 1977 года.

Тарковский, предрекая Юсову фиаско, перечисляет людей, пришедших в режиссуру из смежных профессий, считая всех их несостоятельными, «делающими ничтожные фильмы», несмотря на международный успех (как, например, у Бондарчука), признание в родном отечестве или облаканность властью. В заключение он пишет:

А сейчас мы с Гошей Р[ербергом] готовимся к съемкам, и никогда мне не было так легко, приятно и интересно работать с оператором. Уважая друг друга, ища новые решения. Теперь-то я узнал вкус настоящей работы⁷⁹.

Как будто работа с Юсовым на четырех великолепных картинах была не настоящей!

Вадим Иванович помимо и после работы с Тарковским снял немало картин, и качество его операторской работы неизменно соответствовало самым высоким критериям. И на режиссуру, насколько мне известно, он не претендовал, хотя ему неоднократно предлагали.

В конце февраля – начале марта Тарковский был с поездкой в ГДР. Информации о совместных постановках, о которых он думал перед поездкой, в его записях нет. Либо к ним не проявили должного интереса, либо в ГДР режиссеру не понравилось, и Тарковский не стал выдвигать свои предложения. В это время его международный авторитет и признание снова резко пошли вверх.

Восемнадцатого марта «Солярис» на фестивале в Лондоне получил приз как лучший фильм 1972 года.

В июне «Солярис» вышел в британский прокат.

В Югославии на фестивале фестивалей «Рублев», по оценке зрителей, занял второе место после «Крестного отца».

В Венгрии отдельной книгой выпустили сценарий «Андрея Рублева».

Американская прокатная компания «Коламбия Пикчерс» предложила купить «Рублева», предварительно сократив его на 15–20 минут.

⁷⁷ Тарковский А. Мартиролог. С. 79, 93–94.

⁷⁸ Там же. С. 94. Тарковский перечисляет разных мастеров, которых объединяет «лауреатство»: оператор Борис Волчек получил Сталинскую, потом Государственную премию, режиссер и оператор Игорь Шатров и актер и режиссер Николай Губенко – Госпремию и премию Ленинского комсомола, оператор Владимир Монахов – Ленинскую премию.

⁷⁹ Там же.

«Сокращу обязательно. Пролет на шаре в первую очередь»⁸⁰, – записал в «Мартирологе» Тарковский.

Режиссера волновал и тревожил «Белый, белый день». По словам Александра Мишарина, отношение к этому фильму Андрея Арсеньевича было весьма двойственным. С одной стороны, он страстно хотел его делать, а с другой – боялся снимать, опасаясь обидеть отца и особенно мать, и под разными предлогами откладывал запуск. Окончательно он принял решение взяться за эту картину, после того как Мишарин заставил его прочитать главу из запрещенной в СССР повести Василия Гроссмана «Все течет». Там был рассказ о судьбе молодой женщины, жены генерала, арестованной, брошенной в сталинский лагерь и прошедшей через чудовищные издевательства и унижения. Тарковский был потрясен до слез и сразу после прочтения сказал: «Все. Будем снимать „Белый день“»⁸¹.

Сценарий, который вызвал неприятие Романова, прочел и одобрил новый председатель Госкино Ермаш. Фильм запустили в производство. Тарковский и вся команда, работавшая с ним, отнеслись к новой работе чрезвычайно серьезно. Для съемок были предприняты беспрецедентные в истории «Мосфильма» шаги – например, засеяли поле гречихой в подмосковном колхозе почти за год до начала работ. Ее вырастили, чтобы Тарковский мог снять период ее цветения будущим летом.

Марианна Чугунова: Гречишное поле сами засевали. Административная группа всю осень выезжала на сельхозработы: гречиху сеяли, картофель сажали, огороды копали, чтобы все вокруг уже выросло к съемкам. У директора нашего Эрика Вайсберга⁸² целая бригада была; может быть, и с колхозом договаривались, но поле засеяли. А потом говорят, что под Москвой гречиха не растет: пожалуйста, прекрасно выросла! Два дома купили на слом и построили все из старых бревен. Все костюмы делали по семейным фотографиям, по ним же детей искали: мы все были вооружены этими фотографиями⁸³.

Съемки продвигались успешно. В конце сентября Андрей Арсеньевич закончил работу на летней натуре и стал готовиться к зимней и павильонам. Казалось, все шло хорошо, но тут обнаружились проблемы в работе с Георгием Рербергом.

30 сентября. **Андрей Тарковский:** С Гошей работать очень трудно – он груб с людьми⁸⁴.

Георгий Иванович был блистательным мастером, но очень жестким по отношению к безответственной или неряшливой работе. К тому же он был начисто лишен дипломатического такта. Свое недовольство Рерберг высказывал немедленно, в прямой и не всегда корректной форме. Он мог быть насмешливым и высокомерным, за словом в карман не лез и употреблял непечатные выражения. Это вызывало проблемы внутри операторской команды. В таком случае Рерберг без раздумий избавлялся от не устраивавшего его работника. Но точно так же поступал и Андрей Арсеньевич.

⁸⁰ Тарковский А. Мартиролог. С. 95.

⁸¹ Мишарин А. «Работать было радостно и интересно» // Киносценарии. 1994. № 6.

⁸² Эрик Маркович Вайсберг (1934–2007) – директор фильма «Зеркало», считавшийся одним из лучших организаторов кинопроизводства на «Мосфильме».

⁸³ Туровская М. 7½, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 119. Фотографии поэта, фотографа переводчика и литературоведа Льва Горнунга (1902–1993) из жизни семьи Тарковских, по мнению сестры режиссера Марины Тарковской, стали импульсом к созданию фильма, а кадры на фоне старинного семейного зеркального шкафа определили название картины.

⁸⁴ Тарковский А. Мартиролог. С. 99.

Поскольку эти проблемы не касались его лично, Тарковский не стал конфликтовать с оператором. Отснятым материалом он был очень доволен. В процессе съемок его видение фильма, да и сам замысел претерпевали значительные изменения. Это требовало постоянной переделки сценария, поиска новых сцен и выразительных средств. Мишарин вспоминал, как они с Тарковским до двух-трех часов ночи переписывали сцены, которые предстояло снимать следующим утром. Потом к работе подключался Рерберг.

Гоша был вернейшим соратником Тарковского. Он воспринимал фильм как очень личное, касающееся и его биографии произведение. Многие эпизоды, мизансцены, пластические решения, характер их освещения придумывались непосредственно на съемочной площадке. Рерберг постоянно искал новые и нестандартные пути их воплощения и, случалось, был гениален. Судя по необычайной выразительности материала, постоянное совместное изменение ранее принятых решений было только к лучшему.

Творческие поиски на съемках привели к превышению сметы, и необходимо было просить в Госкино дополнительные деньги на завершение фильма. Ермаш был в отъезде, его замещал Борис Павленок. Пришлось общаться с заместителем, который вспоминал:

При моих трех или четырех встречах Андрей Арсеньевич держался подчеркнуто отчужденно, был не то что застегнут на все пуговицы, а зашит наглухо, не вступая в контакт. Иным я его не видел. Только однажды, когда для съемок «Зеркала» понадобились дополнительные деньги, и мы разговаривали один на один, он на мгновение приоткрылся, зацепив каким-то краем Америку:

– А вот Коппола, поставив «Апокалипсис», получил гонорар, за который купил гостиницу...

– У нас, Андрей Арсеньевич, другая социальная система, и гостиницы не продаются. А ваши работы всегда оплачиваются по самой высшей ставке, существующей у нас.

Он впервые поднял на меня глаза и проговорил своим сухим и жестковатым голосом:

– Значит, у нас плохая система.

На том и расстались. Денег на постановку я добавил⁸⁵.

Память снова подводит товарища Павленка. Их разговор с Тарковским состоялся во второй половине 1973 года. «Апокалипсис» был снят в 1977 году. Мировая премьера этого фильма состоялась в Каннах, где Коппола получил за него вторую в своей жизни «Золотую пальмовую ветвь». Скорее всего, речь шла о фильме «Разговор» или о «Крестном отце – I».

Но тон этот вполне в духе Тарковского. Он прекрасно понимал, что фильм близок к завершению и для его окончания нужны совсем небольшие средства. Павленок отказать ему не сможет. Тарковский был прекрасно осведомлен о росте своего международного авторитета, знал, что его новый фильм будет одной из лучших его работ, и не деликатничал в беседе с зампредом Госкино. Личное мнение Андрея Арсеньевича об этом начальнике не столь благостно, как это может показаться по воспоминаниям Павленка.

9-го, в понедельник был у Павленка. Неприятный, грубый и темный человек. Наорал на Эрика М[арковича Вайсберга] и Хамраева⁸⁶. Пытался забить между нами клин⁸⁷.

⁸⁵ Павленок Б. Кинолегенды и быль: Воспоминания и размышления. С. 115–116.

⁸⁶ Али Иргашалиевич Хамраев (р. 1937) – сценарист, кинорежиссер, обладатель многих призов отечественных и международных кинофестивалей.

⁸⁷ Тарковский А. Мартиролог. С. 99.

Но деньги на завершение фильма Госкино было вынуждено дать.

Надежды, иллюзии и реальность

Андрей Арсеньевич встретился с Марком Захаровым, за два года до того назначенным главным режиссером театра им. Ленинского комсомола. Они учились в одной школе, хорошо знали друг друга, вместе ходили в один драматический кружок. Захаров предложил Тарковскому поставить что-либо на сцене его театра. Предложение зафиксировалось в сознании, и Андрей Арсеньевич стал обдумывать возможные варианты. Он считал себя лучшим кинорежиссером страны, и шанс достичь успеха и на театральных подмостках показался ему соблазнительным. В качестве художника он хотел пригласить Александра Боима или Николая Двигубского. Композитором – Эдуарда Артемьева. Сам же Марк Захаров как режиссер особого пиетета у него не вызвал:

У [него] нет программы, нет идеи театра, нет перспектив. Он местечковый идеолог с фигами в карманах. Бог с ним совсем! Очень уж он мелкотравчатый⁸⁸.

Через пару лет Андрей Арсеньевич примет предложение Марка Захарова и поставит в его театре свой первый на профессиональной сцене спектакль. Но от подозрительности и презрения по отношению к однокашнику он не избавится никогда. Андрей Арсеньевич очень многих коллег числил по разряду, мягко говоря, не очень талантливых по сравнению с ним. Хотя в те времена Тарковского еще иногда раздражали неумеренная лесть, кликушество, приписывание ему благочестия и святости.

7 ноября. **Андрей Тарковский:** Почему все хотят сделать из меня святого? Боже мой! Боже мой! Я хочу делать. Не превращайте меня в святого⁸⁹.

Интересно, как бы отнесся Тарковский к своему интенсивному и навязчивому «оцерковливанию и оправославливанию», к той пафосной религиозной канонизации его творчества и биографии, которые настойчиво осуществляются сегодня?

В ноябре «Мосфильм» выдвинул «Солярис» на соискание Государственной премии. Тарковский очень заинтересован в премии, но не верит в поддержку Госкино и Союза кинематографистов: «Меня, скорее всего, прокатят – уж очень много у меня врагов»⁹⁰. Но иногда он почему-то питал надежды, что коллеги, которых он презирал, захотят его наградить.

Тарковский начинает думать о фильме по роману «Доктор Фаустус» Томаса Манна. Роман увлекает его, однако Андрей Арсеньевич понимает, как трудно будет объяснить целесообразность весьма затратной экранизации немецкого романа в Госкино, и в качестве запасного варианта думает о повести Ивана Бунина «Освобождение Толстого». В его сознании прорастают и мысли о возможной театральной постановке в театре Марка Захарова. Тарковский думает о пьесе «Юлий Цезарь» Шекспира, но потом его выбор изменится.

Шестого декабря Тарковский выехал в Юрьевец на выбор зимней природы для эпизодов военного времени в «Белом дне». Там в эвакуации он провел с матерью и сестрой два года, о которых хотел рассказать в фильме. Андрей Арсеньевич надеялся освежить детские впечатления. Поездка его разочаровала. Город, где он не был почти тридцать лет, утратил свой исторический облик и очарование. Снесены деревянные, украшенные древней резьбой исторические здания. На их месте воздвигли безобразные и безликие кирпичные коробки.

⁸⁸ Тарковский А. Мартиролог. С. 100.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же.

Не надо было ездить в Юрьевец! Пусть бы он остался в моей памяти прекрасной и счастливой страной, родиной моего детства... Я правильно написал в сценарии для фильма, который сейчас снимаю, что не следует возвращаться на развалины...

Как пусто в душе! Как грустно! Вот я потерял еще одну иллюзию⁹¹.

Его настроение напоминает стихотворение его друга, сценариста Геннадия Шпаликова, утратившего оптимизм и радостное восприятие жизни:

*По несчастью, или к счастью
Истина проста —
Никогда не возвращайся в прежние места.
Даже если пепелище выглядит вполне —
Не найти того, что ищешь,
Ни тебе, ни мне.*

Декабрь с его самыми короткими днями, серой, сумеречной погодой – худшее время для выбора натуры. Но у Тарковского не было выхода. Он хотел посмотреть графичные, почерневшие от времени деревянные дома и заборы на фоне снега, приволжские пейзажи, ту русскую провинцию, которую он видел в тяжелые военные годы. Донести до зрителя зафиксированный в его сознании мир. Но этот мир оказался утрачен, и поездка в город, с которым связаны воспоминания детства, лишь усугубила депрессивное настроение.

Не улучшили его и две встречи со зрителями в областном центре Иваново. Местные чиновники от идеологии делали все, чтобы сорвать выступление чуждого им по духу кинорежиссера, и только героические усилия активистов ивановского кино клуба помогли этим встречам состояться.

По возвращении в Москву Тарковский прочитал список кинематографической секции по присуждению Государственных премий: Сергей Бондарчук, Сергей Герасимов, Лев Кулиджанов, Юлия Солнцева, Станислав Ростоцкий. Тарковский так характеризует коллег:

Завистливые бездарности. В общем, комментарии излишни. Я никогда в жизни не получу никакой премии, пока живы эти люди. Уж очень они меня не любят. Один Кулиджанов, быть может, не враг мне⁹².

Это были мэтры советского кино, удостоенные наград, пользующиеся признанием публики. Их фильмы не противоречили указаниям партии и правительства, они были более понятны и доходчивы, чем фильмы Тарковского. Они получали награды не только на советских кинофестивалях, но и за рубежом. Андрей Арсеньевич не считал их искусством, совершенно не скрывая этого. Надеяться на выдвижение на Госпремию со стороны Тарковского было более чем наивно. И все же это был удар по самолюбию, больно ранивший его мятежную душу.

Хотя особых проблем на съемках «Зеркала» не возникало, Тарковский работал над этой картиной с повышенной тревогой. Нужно было не обидеть мать и отца. Они почти сорок лет были в разводе, но прикосновение сына к их любви, совместной жизни и ее краху воспринимали по-разному. Если отец более или менее спокойно, то мать, после развода прожившая всю жизнь в одиночестве, – болезненно и нервно.

Жизнь осложнялась квартирным вопросом. В квартире Тарковского на последнем, пятом этаже дома в Орлово-Давыдовском переулке, где они жили, окончательно прохудилась крыша, и с потолка текло во всех трех комнатах. Известный итальянский продюсер Дино де Лаурентис,

⁹¹ Там же. С. 103.

⁹² Тарковский А. Мартиролог. С. 103.

побывавший во время Московского кинофестиваля в его квартире, увидел стоящие повсюду сосуды для сбора капающей с потолка воды и решил, что Тарковский – хиппи, а бутылки и сосуды – нечто вроде специально сделанной инсталляции или психоделической декорации, для того чтобы произвести впечатление на гостей. Возможно, в этом была доля истины, и умысел Тарковского хорошо наложился на простой советский быт. «Мосфильм», где Андрею Арсеньевичу обещали решить его проблему, не отказал в улучшении жилищных условий, но на студии существовала многолетняя очередь, государственные квартиры предоставляли прежде всего рабочему классу, нарушение этого порядка вызывало жалобы со стороны студийных пролетариев и фабкома «Мосфильма».

Тарковский, обидевшись на Сизова, который, по его мнению, недостаточно активно решал его квартирный вопрос, отправился в Союз кинематографистов ко Льву Кулиджанову, а потом в Госкино к Ермашу. Оба обещали помочь. Ермаш неожиданно предложил Тарковскому снять фильм о последних днях Льва Толстого. Андрею Арсеньевичу понравилась эта идея, ему казалось, что в период написания сценария по «Идиоту» можно быстро снять фильм о предсмертной судьбе Толстого.

Физически Тарковский в конце 1973 года чувствовал себя плохо и всерьез собирался ехать в Закарпатье, в Трускавец, чтобы лечить тамошней минеральной водой болезнь почек.

На студии оформляли документы на присвоение Андрею Арсеньевичу почетного звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

Подводя итог года, он нарисовал в «Мартирологе» портреты Настасьи Филипповны, Рогожина и Мышкина так, как он их себе представлял, и сформулировал свою программу на будущий год.

18 декабря. Надо пробивать постановку по «Идиоту» Достоевского. Настасью Филипповну гениально может сыграть Терехова. Если это нельзя будет решить в Комитете, пойду к Демичеву⁹³.

Написать сценарий для Хамраева⁹⁴.

Написать сценарий по «Идиоту», чтобы запуститься с новой постановкой осенью.

Я думаю, в такой ситуации заниматься «Юлием Цезарем» у Захарова нет смысла, да и времени тоже. Еще эта болезнь проклятая.

От немцев по поводу «Доктора Ф[аустуса] – ни звука⁹⁵.

Подойти к экранизации «Идиота» не рабски – исключить из сценария буквальные повторения отдельных сюжетных деталей. И материализовать в действительность реальность идеи, мысли, ремарки, авторские соображения (режиссерские)⁹⁶.

Терехова действительно могла быть гениальной Настасьей Филипповной. Остается только сожалеть, что реализовать эту возможность Тарковскому и ей так и не удалось.

Несмотря на «классические» проекты, идея сценария по «Пикнику на обочине» не была забыта. Тарковский встретился со Стругацкими для улаживания вопросов, связанных с авторскими правами и финансами. Он не стал рассказывать братьям, что у него нет режиссера на этот проект. Этот вопрос не казался ему особенно актуальным. Предложение Тарковского вызвало у писателей энтузиазм и некоторую озадаченность.

⁹³ Петр Нилович Демичев (1917–2010) – советский государственный и партийный деятель, с 1974 по 1986 год министр культуры, секретарь ЦК КПСС (1961–1974), кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС (1964–1988).

⁹⁴ Тарковский с Мишариным в 1974–1975 годах написали для Хамраева сценарий «Сардор».

⁹⁵ Тарковский А. Мартиролог. С. 105.

⁹⁶ Там же. С. 107.

*Рассказывает **Аркадий Стругацкий**:* Андрей Арсеньевич Тарковский, уже знаменитый тогда режиссер, поразивший наше с братом воображение такими фильмами, как «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало», позвонил и спросил, не будет ли мне угодно принять его по весьма важному делу. Мне оказалось угодно. Он пришел и сходу сказал: «У меня есть режиссер, который очень хотел бы поставить фильм по вашей повести „Пикник на обочине“, а я, если не возражаете, буду его художественным руководителем». Я немного растерялся – хотелось, чтобы режиссером был именно Тарковский⁹⁷.

⁹⁷ «Фильм все-таки вышел...»: Аркадий Стругацкий о фильме «Сталкер» // Фантакрим. 1993. № 1. С. 17–18.

Мечты об «Идиоте»

В начале 1974 года, заполняя анкету, Тарковский назвал своими любимыми произведениями «Преступление и наказание» Достоевского, «Смерть Ивана Ильича» Льва Толстого, «Солнечный удар» Ивана Бунина, роман «Доктор Фаустус» и новеллу «Тонио Крегер» Томаса Манна⁹⁸.

В эти же дни Тарковскому рассказали, что Ингмар Бергман в каком-то интервью назвал его «лучшим режиссером современности». Любого режиссера мира такое сообщение привело бы в восторг. Тарковского оно взволновало, но скептицизм и недоверчивость режиссера сказались и здесь: «Надо найти, где, в какой газете и когда. Интересно, правда ли это. Что-то здесь не так»⁹⁹.

Главным своим проектом Тарковский считал фильм «Идиот». При этом он утверждал, что для кинематографического воплощения обращаться нужно к литературе менее признанной. Вспомним его тезис о «произведении, которое может стать выдающимся, если приложить к нему свои способности», а также несоответствие между великими источниками вдохновения и желанием экранизировать «несостоявшуюся литературу»¹⁰⁰. Это лишь одно из свидетельств противоречивости Тарковского и удивительной разницы между его теоретическими взглядами и собственной кинопрактикой, опровергавшей его же постулаты.

У каждого кинорежиссера есть любимые произведения, об экранизации которых он мечтает. Но чаще приходится делать не то, о чем мечталось, а то, на что дают финансирование. Режиссеры идут на компромисс, чтобы оставаться в профессии, поддерживать форму, зарабатывать деньги. Конечно, в этом проявлялась слабость характера, но если фильмы, которые режиссер был вынужден снимать, не носили характера откровенной халтуры и сервильности, у кого поднимется рука бросить в него камень?

Режиссер мог прожить всю свою жизнь в бесконечном колесе поденщины, ради выживания, материального благополучия, хорошо оплачиваемой, хотя, возможно, и сомнительной славы. Некоторые убеждали себя, что это правильный путь, особенно если фильм был отмечен государственной премией, а режиссер награжден медалью или орденом. И грандиозные замыслы о великих фильмах по великим книгам или собственным идеям так и оставались несбывшейся мечтой.

Тарковский откровенно презирал коллег, вступивших на этот губительный, по его мнению, путь. В анкете на вопрос: «Любимый русский кинорежиссер?» – он категорически ответил: «? Нет»¹⁰¹. Будто в самом вопросе заключена бестактность – как можно спрашивать у него о любимом русском режиссере? Да и вообще, есть ли в СССР, кроме него, представители этой профессии, которых можно любить? Он считал, что их нет. Сам Тарковский хотел создавать только великие произведения, созвучные его судьбе, душе, его видению мира. Он неуклонно следовал заветам своего учителя Михаила Ромма: «Художник должен быть принципиальным и отстаивать эту принципиальность, свои взгляды, свой замысел фильма, свое призвание до конца и во всем»¹⁰². Тарковский хотел снимать фильмы по любимым книгам своих любимых писателей. На первом месте для него стоял Достоевский – фильм о нем самом либо по его произведениям.

⁹⁸ Тарковский А. Мартиролог. С. 109.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же. С. 72.

¹⁰¹ Там же. С. 109.

¹⁰² Гордон А. Не утоливший жажды: Об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. С. 27.

С 30 апреля 1970 года до января 1974 года фамилия Достоевского или его произведения упоминаются в дневнике Тарковского 76 (!) раз. «Идиот» – 29 упоминаний. Между тем на пути экранизации этого романа возникали непредвиденные угрозы. Время от времени кто-то другой хотел снимать фильмы по произведениям Достоевского. Это были талантливые режиссеры и актеры, которые, так же как Андрей Арсеньевич, считали этого писателя своим любимым. Тарковский воспринимал их с раздражением и немедленно начинал контрнаступление. В нем просыпался ревнивый Сальери, способный на многое, чтобы упредить, а лучше нейтрализовать возможных конкурентов и соперников.

11 января. Стало известно, что Смоктуновский будет делать «Идиота» для телевидения. То ли 8, то ли 10 серий. Сам будет играть, сам ставить. Ну, что он там может поставить? Он же дремуч, как темный лес!¹⁰³

Информация о замысле Смоктуновского привела Тарковского в ярость. Он не стеснялся в уничижительных характеристиках. И это о Смоктуновском – признанном актере! В этом же году Тарковский искал актера, чтобы озвучить роль в фильме «Зеркало» – эпизод, когда к заболевшему герою приходит его бывшая жена с их общим сыном. В роли главного героя снялся сам Андрей Арсеньевич. Потом он смонтировал отснятый материал так, что его лица нет в кадре, и не захотел, чтобы в фильме звучал его голос. В итоге Тарковский наделил себя голосом Смоктуновского, сделал его своеобразным alter ego. Несомненно, он ощущал внутреннюю близость со Смоктуновским, но не настолько, чтобы позволить гениальному князю Мышкину в спектакле Георгия Товстоногова и своему «внутреннему голосу» в фильме «Зеркало» играть в кино самостоятельную режиссерскую партию. Тем более в фильме по Достоевскому.

Любое посягательство на выбранные им темы Тарковский воспринимал с негодованием. Режиссеры, которые претендовали на то, что он хотел делать, автоматически понижались в его человеческой оценке. Он считал их недалекими, бездарными людьми, мало что понимающими в режиссуре, желающими достичь дешевого успеха, а то и просто перебежать ему дорогу. Другим режиссерам в чистоте великих замыслов, если они совпадали с его собственными, Андрей Арсеньевич решительно отказывал.

Тарковский встревожен информацией о намерениях Смоктуновского, он нервничает, готов идти в Госкино, к Ермашу, в Отдел культуры ЦК КПСС к Шауро¹⁰⁴, лишь бы остановить совершенно невозможную для него перспективу. «Идиот» не может быть отдан другому! Андрей Арсеньевич лихорадочно перебирает возможные варианты и волнуется, что его проекты могут сорваться. Он стремится официально закрепить за собой «Идиота» на «Мосфильме» и в Отделе культуры ЦК КПСС.

Тарковский постоянно ощущал угнетающую диспропорцию между уровнем его признания за рубежом, среди интеллигенции в Советском Союзе и в официальных кругах.

Если серьезно задают вопрос в Европе, да и где угодно: «Кто лучший режиссер в СССР?» – Тарковский. Но у нас – молчок. Меня нет, и я – пустое место¹⁰⁵.

Еще в большей степени это относилось к его финансовому положению. Перерасходы пленки, несвоевременная сдача фильмов и оттого – лишение премии, большие перерывы между картинками, привычка к застолям в ресторанах, любовь жены к дорогим шубам, драгоценностям и экзотическим нарядам приводили к безденежью. Он жил в квартире, которую в любой цивилизованной стране давно признали бы непригодной для жилья, тем более для

¹⁰³ Тарковский А. Мартиролог. С. 109.

¹⁰⁴ Василий Филимонович Шауро (1912–2007) – партийный и государственный деятель, заведующий Отделом культуры ЦК КПСС в 1965–1986 годах.

¹⁰⁵ Тарковский А. Мартиролог. С. 109.

семьи с маленьким ребенком. При этом, как я уже писал, расходы Андрея Арсеньевича и его семьи постоянно опережали доходы.

Двенадцатого февраля 1974 года арестован Александр Солженицын, чья рукопись романа-исследования «Архипелаг ГУЛАГ» еще летом 1973 года была переправлена на Запад. На следующий день писателя под конвоем вывезли самолетом в Цюрих, а в СССР развернулась оголтелая пропагандистская кампания. Власть срочно подбирала верноподданническое лобби для одобрения своего беззакония. Некоторые деятели культуры, например Дмитрий Шостакович, были вынуждены подписывать письма, состряпанные КГБ против Солженицына.

Позвонили и Тарковскому, хорошо просчитав последствия этого изощенного хода. Это была дьявольская дилемма, сатанинский цугцванг, в котором оба решения приводили к поистине чудовищным последствиям. Отказ приводил его в прямую оппозицию власти. Подпись ставила крест на всех принципах Тарковского, на всей его жизни в искусстве. Это была своеобразная проверка на лояльность загнившему режиму или провокация с целью подставить Тарковского. Но в их доме телефонную трубку уже давно брала Лариса, которая сама определяла, кого допускать, а кого не допускать к общению с Андреем. Она сказала, что мужа нет в Москве, а где он, ей неизвестно. В данном случае эта ее ложь оказалось очень кстати.

Внимание Тарковского сосредоточено на совместных с Западом проектах. В ФРГ возник продюсер, который якобы хотел поставить с ним «Доктора Фаустуса» или даже столь любимого им «Идиота». Неожиданно интерес к «Идиоту» проявила Джина Лоллобриджида. В это время сияние 47-летней итальянской кинозвезды стало меркнуть на европейском небосклоне, и она искала проекты, которые вновь пробудили бы интерес к ее персоне. Роль Настасьи Филипповны, конечно, давала такие шансы.

Любопытна позиция генерального директора «Мосфильма» Сизова, предложившего Лоллобриджиде Андрея Тарковского вместо Андрея Кончаловского, о котором она изначально говорила, и удивительно то, с какой легкостью она переменила свое мнение. В итоге Андрей Арсеньевич решил, что нужно максимально препятствовать экранизации западными кинематографистами, а для него лучше всего – делать «Идиота» на «Мосфильме». Этим проектом будто бы заинтересовался Григорий Чухрай. Он хочет, чтобы Тарковский делал фильм у него в Экспериментальном творческом объединении¹⁰⁶. В случае успешного проката это сулило изрядный финансовый выигрыш. Но тут подоспели новые причины тревог и стрессов. Тарковский закончил снимать «Белый день», который получит новое название – «Зеркало». Он стал самым непонятым и обруганным фильмом Тарковского.

¹⁰⁶ Григорий Наумович Чухрай (1921–2001) руководил ЭТО при «Мосфильме» в 1965–1975 годах.

Монтаж и злключения «Зеркала»

«Зеркало» монтировалось мучительно и долго. Неоднократно измененный в ходе съемок сценарий не складывался в произведение, которое устроило бы режиссера. Обилие отснятого материала породило желание сделать двухсерийный фильм. В этом случае Андрей Арсеньевич заметно выигрывал в материальном плане. Обычно Тарковский показывал материал только узкому кругу его создателей. В этот раз пришлось сделать то, чего режиссер терпеть не мог: показать не окончательно смонтированный материал фильму начальству. Да и сам режиссер не был уверен в том варианте монтажа, который он показывал. Зрители, которых он сам позвал на просмотр, люди весьма компетентные, высоко отзывавшись о снятом материале, тоже ничего не поняли. Впервые Тарковский столкнулся с сопротивлением сюжетных линий, не складывавшихся в единое целое.

Никогда прежде монтаж не шел у Тарковского так тяжело. Он перебирал бесконечные варианты в поисках единственно верного, который бы собрал и объединил разрозненные эпизоды. Если раньше препятствия и помехи, которые он встречал на своем пути, были, главным образом, внешними, то сейчас пришлось бороться с привычками и стереотипами собственного мышления. Существовало более двадцати вариантов монтажа картины.

Я говорю не об изменении отдельных склеек, но о кардинальных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизодов. Моментами казалось, что фильм уже вовсе не смонтируется, а это означало бы, что при съемках были допущены непростительные просчеты. Картина не держалась, не вставала на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой целостности, никакой внутренней связи, обязательности, никакой логики¹⁰⁷.

Перед показом начальству он устроил пробный просмотр для очень близких ему людей и коллег – оператора Георгия Рерберга, монтажера Людмилы Фейгиновой, киноведа Ольги Сурковой, ассистента Марианны Чугуновой и еще нескольких человек, которым он доверял. Успеха эта акция не имела.

Ольга Суркова: После просмотра Андрей в ужасающем настроении повторяет: «Все это произвело на меня крайне удручающее впечатление. Все разваливается. И кому все это нужно?! Просто ненавижу эту картину!»¹⁰⁸

А вот рассказ Андрея Кончаловского:

– Понимаешь, – сказал он, – я снял картину, а она не складывается.
– Я тебе три года назад говорил, что не сложится. (Кончаловский читал сценарий. – *Е. Ц.*)
– Ну да! А ты знаешь, что я сделаю? Я вообще все перемешаю, чтобы никто ни хрена не понял! – И озорно захохотал. – Поставлю конец в начало, середину в конец.

Он сидел и переставлял эпизоды «Зеркала» на бумажке, пытался перегруппировать структуру в бессвязный коллаж. Он разрушил связанность рассказа, никто ничего не понимал. Но было ощущение присутствия чего-то очень значительного, кирпичи-то были золотые¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Андрей Тарковский. Начала и Пути. М.: ВГИК, 1994. С. 136.

¹⁰⁸ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. С. 153.

¹⁰⁹ Кончаловский А. Низкие истины. М.: ЭКСМО, 2006. С. 172.

Фейгинова придумала нечто вроде кассы для первоклассников, с карманами, в которые кладут карточки с буквами. Карманов было столько, сколько эпизодов фильма. Только вместо букв на карточках были номера и названия эпизодов. Тарковский бесконечно перекладывает эти карточки в разной последовательности, надеясь, что этот пасьянс поможет найти оптимальный вариант монтажа. Вместе с Людмилой Фейгиновой он продолжает работу. Еще две недели каторжного труда, по шестнадцать часов в монтажной, до белых кругов в глазах, и, похоже, начинает что-то складываться. Тарковский монтирует совсем иначе, уходя от первоначального замысла. Фильм, вопреки привычной логике, обретает новые, непривычные и нелогичные связи. Из «Белого, белого дня» прорастает совершенно иной по структуре фильм – «Зеркало».

Ольга Суркова: Он (Тарковский. – *Е. Ц.*) был радостно возбужден. Давно не видела его таким воодушевленным. Сообщил, что сегодня был у Мишарина (соавтора сценария «Зеркало»). «Теперь все в порядке. Я, наконец, понял, о чем картина. Только сегодня, представляете? Теперь все в полном порядке. Ха-ха-ха, ведь это фильм не о матери, совсем не о матери!» Я удивляюсь про себя. Мне кажется, что давно уже ясно, что фильм об авторе, это его лирическое повествование. <...> Мы сегодня придумали сцену, ключевую для всей картины. В этой сцене все соберутся у постели Автора. Он болен. <...> > Тут дело в совести, в памяти, в вине¹¹⁰.

Сцена болезни автора представлялась Тарковскому драматургическим узлом, который свяжет напряженными психологическими струнами уже почти неподвластный ему материал. Он потребовал досъемки нового эпизода. Ему пошли навстречу.

Третьего апреля Тарковский снял эту сцену и вставил ее в фильм. Только после этого он решил показать фильм начальству, но ни генеральный директор «Мосфильма» Сизов, ни редакторы студии не сумели разобраться в переплетении событий фильма.

Майя Туровская в беседе с ассистенткой режиссера Марианной Чугуновой уточняет:

Андрей Арсеньевич пишет о многих перемонтировках фильма, но я спросила Люсю Фейгинову, она считает, что в принципе монтаж мало менялся.

– Да, переставлялись мелочи: мальчик достает книгу или хроника с аэростатом. Но блоки большие, сюжетные, они примерно в том же порядке и шли. Финал всегда был финалом, а начало с уходом отца – началом. Ну, может быть, типография была чуть раньше или чуть позже: сюжет оставался, а несюжетные эпизоды переставлялись. Был вариант на две серии, но Андрей Арсеньевич сам от него отказался. Кстати, «Зеркало» – единственный фильм, где ничего не вырезали, а только добавляли. Например, из военной хроники сначала был только длинный проход через Сиваш.

Сам Андрей Арсеньевич вырезал, это да. Например, эпизод, когда они (мать и сын) идут продавать сережки, был очень длинный и красивый – он весь вылетел. Когда очень красиво, Андрей Арсеньевич тоже не любил. Был такой совершенно саврасовский план подхода отца к Переделкину; кто-то сказал: «О, как красиво!» – и он сразу «чик» – и вырезал¹¹¹.

У разных участников и свидетелей монтажа возникли совершенно разные ощущения о том, как складывался окончательный вариант фильма «Зеркало». В этом тоже есть своя кинематографическая тайна. Достаточно вспомнить великий фильм Куросавы «Расемон», где сви-

¹¹⁰ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 154.

¹¹¹ Туровская М. 7½, или фильмы Андрея Тарковского. С. 118–119.

детели совершенно по-разному вспоминают реальные события. И здесь никто не обманывает – просто у каждого своя правда.

Принимать картину на «Мосфильм» приехал лично председатель Госкино. Показ прошел в напряженном ожидании. Ермаш, посмотрев «Зеркало», был совершенно дезориентирован и растерян. Прихотливая мозаика эпизодов, вопреки ожиданиям Тарковского, не сложилась для министра в целостную картину. Срочно отснятая сцена с больным автором не связала распадающееся повествование. Ермаш не понял алогичного (а по его мнению, произвольного) монтажа, не понял, что и с чем соотносится, и оттого разозлился. Да еще под сложную, мощную, весьма утомившую его к концу классическую музыку. Возник серьезный скандал.

Председатель Госкино, вероятно, представил, что могут сказать ему после просмотра такого фильма на своих дачах главные для него ценители кино – члены Политбюро, например Брежнев, Суслов, Кириленко, Гришин или, не к ночи будь помянут, Романов. А то еще хуже – их тещи, свекрови, повара, топтуны-охранники, водители и обслуга, составлявшие главную часть кремлевско-дачной киноаудитории.

Ермаш резко высказал свое недоумение. Стенограмма зафиксировала поразительную афористичность и одновременно косноязычность его речи: «У нас, конечно, свобода самовыражения, но не до такой же степени!»¹¹². Наконец, прозвучало: «И там, где поют Баха, то это сделано неудачно. Исходя из того, что вся музыка в фильме исходит из религиозной музыки Баха, то это придает картине в целом мистический характер, не по-советски звучит...»¹¹³ – возмущенно подвел итог председатель Госкино СССР и решительно направился к выходу. Никто не отважился ему сказать, что Бах звучать по-советски не может в силу того, что он умер за 167 лет до Октябрьского переворота, да и поют в конце фильма не Баха, а «Stabat mater» Перголези. Но вот «мистический характер» этой религиозно-экстатической музыки Ермаш почувствовал совершенно точно. Это и было как раз то, чего так упорно и последовательно добивался Тарковский.

И вдруг, в один прекрасный день, когда мы нашли возможность сделать еще одну, последнюю отчаянную перестановку – картина возникла. Материал ожил, части фильма начали функционировать взаимосвязано, словно соединенные единой кровеносной системой, – картина рождалась на глазах во время просмотра этого окончательного монтажного варианта. Я еще долго не мог поверить, что чудо свершилось, что картина, наконец, склеилась¹¹⁴.

Монтажер Фейгинова поставила первым эпизод с мальчиком-заикой «Я могу говорить». Он и создал ту перспективу, те логические связи и смыслы, которые всё объединили. Пасьянс неожиданно для самого режиссера сложился. В кажущейся разорванности «Зеркала» возникло удивительное «кружение времени»¹¹⁵, которое втягивало в свой водоворот разрозненные эпизоды, собирая их, как в обратной съемке. Из этих фрагментов сложилось волшебное зеркало, в котором сквозь патину лет и событий с удивительной ясностью проступала прожитая эпоха. Страшная, убогая, изуродованная, с кракелюрами и язвами репрессий и бед, до судорог узнаваемая жизнь интеллигенции Советской России XX века. Эпоха тупого энтузиазма, бездушной и мертвящей палаческой власти. Бессильного раздражения и страха от невозможности что-либо изменить. Как говорила одна из героинь фильма «Зеркало» типографский корректор Лиза (в исполнении Аллы Демидовой): «Федор Михайлович очень хорошо понимал в таких вещах».

¹¹² Фокин В. Кино и власть. С. 50.

¹¹³ Там же.

¹¹⁴ Андрей Тарковский. Начала и Пути. С. 136–137.

¹¹⁵ Баткин Л. Не боясь своего голоса: Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 138.

В период съемок режиссер имеет дело с наибольшим количеством участников создания фильма, с колоссальным обилием неконтролируемых факторов, вроде погоды, отмены рейсов, поломок техники или болезней главных исполнителей. Режиссер должен держать в голове информацию, касающуюся всех компонентов будущей картины. Он должен отвечать на наибольшее количество вопросов, которые задают ему коллеги, ибо только режиссер имеет в воображении целостный образ фильма. У каждого из членов группы свое видение картины, и задача режиссера – максимально приблизить их видение к своему – главному. Он должен быть медиатором, настраивающим актеров и съемочную группу на одну волну. Есть режиссеры, для которых монтаж – это период эмоционального и интеллектуального отдохновения после чрезвычайного перенапряжения съемок. Закончив съемки, они считают свою задачу в основном выполненной и монтаж фильма рассматривают как процесс собирания того, что снято. Такое понимание монтажа характерно для голливудского кинопроизводства. Там монтаж осуществляется режиссером монтажа – как правило, не участвующим в съемках. Это позволяет ему сохранить эмоциональную дистанцию, воспринимать отснятый материал более отстраненно, с холодноватой, ясной оценкой.

Для Тарковского этот путь был неприемлем. Он начинал монтировать еще во время съемок, собирая снятые эпизоды, внимательно прислушивался к внутреннему ритму изображения и времени, запечатленному в них.

*Да, в начале было Слово... Или, прежде слов
Ритм, предвечная основа смыслов и миров?*¹¹⁶

Андрей Арсеньевич считал, что монтаж – это всегда чрезвычайно важный, может быть самый важный этап создания фильма.

За монтажным столом происходит не просто механическое соединение кусков, а мучительный процесс поиска принципов соединения кадров, во время которого, постепенно, шаг за шагом, все более наглядно проступает суть единства, заложенного в материале еще во время съемок¹¹⁷.

Основой монтажа он считал единство характера и напряженности протекающего в фильме времени. В «Зеркале» он строго придерживался этого правила.

Вторым основополагающим принципом Тарковского был отказ от хронологической последовательности событий, стремление к деконструкции логической структуры фильма. В кино одним из первых это сделал великий Феллини в фильме «8½». Тарковский тоже тяготел к этому, еще с «Иванова детства». «Зеркало» стало вершинной точкой этой тенденции. Оно подводило итог предшествующему творчеству режиссера и открывало новый для него этап. Именно поэтому картина «Зеркало» была принципиально важна для Тарковского, было так важно ее международное признание, особенно после того, как он убедился в непонимании и неприятии фильма советским руководством. Тем временем слухи о его гениальной пронзительной картине стали распространяться как в стране, так и за рубежом.

Андрей Кончаловский: Потом приехал представитель Каннского фестиваля отбирать картины. Естественно, спросил про «Зеркало». Естественно, Ермаш сказал, что картина не готова. Естественно, был устроен тайный просмотр с протаскиванием обманными путями через проходную иностранца. Помню Андрея, бегущего по коридору, потного, с коробками

¹¹⁶ Из стихотворения эстонско-американского поэта Алексиса Раннита (1914–1985) «Морская стихия» (пер. с эст. Василий Бетаки).

¹¹⁷ Андрей Тарковский. Начала и Пути. С. 136.

пленки. Боже мой, что это была за жизнь! Классик советского кино таскает коробки, чтобы показать свой шедевр. И при этом боится, что его застукают¹¹⁸.

Показ фильма «Зеркало» директору Каннского фестиваля господину Бесси напоминал остросюжетный боевик. Ермаш сказал Бесси, что картина не готова и показать ее невозможно. Директор Каннского кинофестиваля был настойчив и требовал, чтобы ему показали хотя бы отснятый материал. На самом деле Тарковский «уже собрал картину в окончательном монтаже, и речь шла только о доработках вроде перезаписи звука...»¹¹⁹. Но Госкино и Ермаш были решительно против того, чтобы «Зеркало» Тарковского представляло СССР за его границами, как в Канне, так и на любом другом международном кинофестивале. Отказать Бесси означало открыто и недвусмысленно дать понять, что Тарковский является нежелательной персоной для представления советского кино на этом кинофоруме. Признаваться в этом Ермаш не хотел, дабы не навлечь на себя остро жалящие стрелы международной кинокритики. Просмотр все же был разрешен, но при одном условии: Тарковский должен лично подтвердить слова Ермаша, что фильм еще не закончен. Андрей Арсеньевич так и сделал.

Однако после просмотра, когда Бесси шел к выходу, в одном из мосфильмовских коридоров к нему подошла уполномоченная Тарковским Ольга Суркова и сообщила, что фильм на самом деле практически готов, а режиссер убедительно просит инкогнито встретиться с ним. Бесхитростный Бесси тут же назначил встречу в гостинице «Россия», где он жил. Встреча Бесси с Тарковским наверняка была бы зафиксирована тамошними стукачами и гэбистами. И это не сулило бы Тарковскому ничего хорошего. Это была рискованная авантюра, причем больше всех рисковала Суркова, которая должна была переводить тайный, несанкционированный разговор Андрея Арсеньевича с Бесси и могла жестоко поплатиться за это.

А была я из честных пионеров, всею душой сочувствовавшей диссидентам, но предпочитавшая не переступать ту черту, которая ведет в тюрьмы и сумасшедшие дома. А тогда так получилось, что выхода не было, а выглядело все рискованно и довольно серьезно...¹²⁰

На следующее утро, поразмыслив, Тарковский решил не рисковать и не ехать на встречу, а послал Ларису, второго режиссера Юрия Кушнера и Ольгу Суркову. Она позвонила господину Бесси из автомата, назначила ему встречу. Подхватив его по дороге, отвезли в какое-то случайное кафе в районе Таганки. Там Лариса Тарковская и Ольга Суркова убедили директора Каннского фестиваля, что верить словам министра кинематографии нельзя, и что «демонстрация картины на фестивале жизненно необходима для Андрея – потому что только международный успех может обеспечить ему реальную возможность дальнейшей творческой жизни в Союзе...»¹²¹. Бесси сказал, что очень высоко оценил «Зеркало» и выбрал его для показа в конкурсе.

«Посмотрим», – скептически констатировал Тарковский. Он подозревал, что после столь раздраженной реакции Ермаша фильм может и не дойти до Каннского фестиваля. Его скепсис оказался обоснованным. Бесси на прощальной встрече с министром настаивал на показе в Канне «Зеркала», Ермаш был категорически против и навязывал другие фильмы. В итоге Бесси так и уехал ни с чем.

Тарковский после отъезда Бесси сделал еще один вариант монтажа, который должен был стать более понятным и доступным. Однако во время закрытого просмотра для своих этот вариант фильма, по словам Ольги Сурковой, Тарковскому «так не понравился, что он даже

¹¹⁸ Кончаловский А. Низкие истины. С. 172.

¹¹⁹ Суркова О. Тарковский и я: Дневник пионерки. С. 208.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же. С. 211.

не досмотрел его до конца. Он сказал: „Если все связи прояснить и сделать легкодоступными, то вся картина рухнет“»¹²². Это была последняя попытка Андрея Арсеньевича работать с монтажом «Зеркала». Он убедился, что стремление к понятности убивает дух, смысл и магию фильма. То есть то, к чему он стремился больше всего. Тарковский восстановил предыдущий вариант и больше не менял структуру фильма.

Во всех борениях с Госкино режиссера неукоснительно поддерживал Георгий Рерберг. Он был верным другом и преданным соратником. Тарковский это очень ценил. Вот запись Ольги Сурковой, в которой зафиксировано тогдашнее отношение Тарковского к Рербергу:

Для Рерберга факт изображения – не факт престижной профессиональной кинематографической живописности – это стремление к истине, той самой истине, что подготовлена всем его предыдущим опытом...¹²³

После начальственного просмотра и показа директору Каннского фестиваля «Зеркало» в Госкино было решено показать художественному совету «Мосфильма». А чтобы его участники были «правильно сориентированы», перед просмотром им раздали бумагу, где в директивном тоне излагались впечатления Филиппа Тимофеевича и его редакторов:

Посмотрев фильм А. Тарковского «Зеркало» («Белый, белый день»), Госкино СССР считает необходимым высказать следующие соображения:

Сложная форма образной конструкции произведения, многоступенчатая конструкция сюжетных связей требует прежде всего логического прояснения авторской мысли и действия фильма в целом. С нашей точки зрения, для более четкого выявления смысла картины нужно обратить особое внимание на реконструкцию и исправление ряда сцен и эпизодов.

Вступительный эпизод с логопедом следует изъять.

Требуется доработки эпизод с военруком. Неуважительное отношение ребят к солдату, излишнее педалирование его дефектов можно убрать как за счет монтажных сокращений, так и путем перетонировки.

Желательно провести работу в эпизоде «Испания» с тем, чтобы ослабить слишком грустную тональность эпизода и больше подчеркнуть радость встречи испанских детей с советской страной. Появление хроникальных кадров с аэростатом не мотивировано, поэтому они не нужны.

В сцене с чтением письма Пушкина следует более продуманно выбрать отрывки из текста письма, сократив его объем, а также снять мистическое продолжение эпизода.

В сцене в типографии желательно избежать ненужного нагнетания атмосферы с помощью недомолвок и намеков в репликах о характере издания. Желательно сократить слишком длинные многократные проходы в этой сцене.

Особо тщательной и продуманной реконструкции требует монтаж военной хроники. События Отечественной войны не следует смешивать и ставить рядом с событиями во Вьетнаме. Планы парада на площади в Пекине органически не сочетаются по мысли с остальным хроникальным материалом.

<...>

Разговор с Натальей носит библейский характер. Нужно его перетонировать, придав ему реальный тон и сюжетную мотивировку.

Метафора с женщиной, висящей в воздухе, неубедительна и от нее следует отказаться.

¹²² Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 155.

¹²³ Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 163.

Закадровый текст, который ведется от первого лица, слишком пессимистичен. Создается неверное впечатление, что художник, от лица которого ведется повествование, зря прожил жизнь, так и не сумев сказать своего слова в искусстве. Это впечатление необходимо снять путем введения в текст нескольких новых реплик.

Весь фильм необходимо освободить от мистики.

Заместитель главного редактора

Главной сценарно-редакционной коллегии

*Э. П. Барабаи*¹²⁴

Судьба «Зеркала заслуживает отдельного исследования, и этот документ приводится здесь, чтобы читатель мог понять, как твердо держался Тарковский в отношении к поправкам Госкино. Режиссер выполнил лишь два пункта из этого списка – сократил сцену с военруком, где в результате стала чувствоваться некоторая «зарезанность» эпизода, и разнес в разные места фильма хронику Отечественной войны и событий во Вьетнаме. Остальные предложения Госкино он отверг, как уничтожающие смысл и стиль фильма, и был абсолютно прав. Фильм стал известен именно в этом варианте монтажа, хотя кинорежиссер Андрей Смирнов, которому Тарковский показывал предыдущие варианты, считает, что некоторые из них были гораздо более сильными, выразительными и впечатляющими.

¹²⁴ Архив Госкино СССР. Ф. 48. Оп. 4/2. Д. 455. Л. 103.

Несостоявшийся «Идиот»

Развитие событий по новым проектам не оставляло Тарковскому поводов для оптимизма. Постановка «Идиота» с итальянцами не состоялась. Но интерес иностранных продюсеров и актеров подтолкнули генерального директора «Мосфильма» разрешить руководителю ЭТО Григорию Чухраю подготовить сценарный договор с Тарковским.

В это время главным редактором «Мосфильма» был назначен близкий друг Тарковского Леонид Нехорошев.

Копия договора у меня сохранилась. На ней визы руководителей объединения. Есть и заявление соавторов (А. Тарковского и А. Мишарина. – Е. Ц.) от 18 апреля 1974 года, в котором они просят: «В связи с заключенным договором на написание литературного сценария по роману Ф. М. Достоевского „Идиот“ рассчитывать авторов в таком соотношении – А. Мишарин получает $\frac{3}{4}$ авторского гонорара и дальнейшего потиражного вознаграждения (75%). А. Тарковский – $\frac{1}{4}$, т. е. 25%»¹²⁵.

Договор был представлен на подпись генеральному директору. Но он его так и не подписал. Почему?

Дело в том, что авторы решили писать сценарий не двухсерийной картины, а двух отдельных фильмов. В договоре так и значилось:

Литературный сценарий для двух полнометражных художественных фильмов под условными названиями «Настасья Филипповна» и «Враги».

Сценарий и предполагаемая диалогия тем самым сразу же переводились в более высокую систему оплаты. Разрешить подобное мог только Председатель Госкино. Соответствующее письмо ему от «Мосфильма» было подготовлено и мною подписано. Но Н. Т. Сизов письмо опять не подписал¹²⁶.

Гендиректор «Мосфильма» едва ли направил руководству официальное прошение, заранее не справившись о возможных результатах его рассмотрения. Сизову, скорее всего, дали понять, что не только повышать гонорар, но и вообще разрешать Тарковскому работать над двумя фильмами по роману «Идиот», пока режиссер не сдал «Зеркало», не стоит. Председатель Госкино чрезвычайно недоволен фильмом. Картина сулила руководству Госкино немалые проблемы и сложности.

Ермаш не хотел давать разрешения на новую работу режиссеру, не завершившему прежней, тем более делать вместо двухсерийного фильма два односерийных. Это влекло за собой повышение удельного веса гонораров в бюджетах картин и увеличивало их общую стоимость, что, в свою очередь, требовало специальных решений Госкино СССР, Госплана и Минфина по пересмотру системы выплаты постановочного вознаграждения режиссеров, сценаристов, композиторов и художников. А значит, и согласования в Госплане, Минюсте, Совете министров, ВААП¹²⁷, ВЦСПС¹²⁸.

Разрешить эту ситуацию в виде исключения Ермаш не хотел. Создав прецедент, председатель Госкино неизбежно обрекал себя на целую очередь из мэтров советского кинематографа, давно уже ваявших монументальные полотна из двух и более серий. За примерами

¹²⁵ Нехорошев Л. Андрей Тарковский: пронзенность классикой // Киносценарии. № 2. 2002. С. 7.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ ВААП – Всесоюзное агентство по авторским правам.

¹²⁸ ВЦСПС – Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов.

далеко ходить не надо: Бондарчук, Герасимов, Донской, Кулиджанов, Озеров, Ростоцкий, Алов и Наумов.

Это стало бы для Ермаша очень серьезной проблемой, ибо киномэтры, выставив значки Ленинских и Государственных (бывших Сталинских) премий, живо превратили бы исключение в правило. Противостоять им у председателя Госкино вряд ли хватило бы мужества и политического веса.

Итак, первый заход Тарковского на постановку «Идиота» закончился ничем.

Какие были надежды? В то время как Андрей Арсеньевич заканчивает и сдает «Зеркало», Александр (Мишарин) пишет сценарий по Достоевскому. И режиссер мог без большого перерыва между фильмами взяться за работу над следующей картиной. <...>

Пока ему этого не позволили. Посоветовали сначала сдать «Зеркало»¹²⁹.

Тарковский не сложил руки после отказа.

Двадцать второго апреля он осуществил перезапись «Зеркала», а именно сведение воедино всех фонограмм фильма (шумов, музыки, реплик) для необходимого их соотношения и баланса. Так делается целостная фонограмма фильма, которая синхронизируется с изображением на пленке: достигается звукозрительный синтез, который, собственно, и есть фильм. Обычно первая сдача фильма проходила с двух пленок – изображение и фонограмма (реплики, шумы, музыка). Потом, если фильму давали поправки, была вторая перезапись. Тарковский торопился сделать картину максимально законченной. Фонограмма должна была создавать звуковой подтекст, который бы комментировал и поддерживал изображение. Тарковский надеялся, что маститые профессионалы – члены худсовета – будут более восприимчивы к языку его нового фильма и после их одобрения «Зеркало» сможет попасть в Канн. Андрей Арсеньевич улетел на премьеру «Соляриса» в Рим. Ареопагу кинематографических мэтров новую картину представлял соавтор сценария Александр Мишарин.

Тарковского очень нервировали желание Смоктуновского ставить «Идиота» и Джинны Лоллобриджиды – играть роль Настасьи Филипповны. И хотя Лоллобриджиды изъявила готовность заменить Кончаловского на Тарковского, Андрей Арсеньевич не горел желанием ставить фильм с итальянской звездой, избалованной вниманием публики и продюсеров, привыкшей, чтобы с ее мнением считались.

Позиция Тарковского не допускает сомнений: «Надо это „поломать“ и ставить „Идиота“ на „Мосфильме“»¹³⁰.

Андрей Арсеньевич понимает, что столь сложный проект он сможет осуществить только на родной киностудии, где хозяином на съемочной площадке будет он, а не иностранный продюсер и знаменитая кинозвезда.

Он срочно подает заявку в Экспериментальное творческое объединение «Мосфильма». Однако сомнения, что из претендентов на постановку «Идиота» выберут не Смоктуновского или Кончаловского, а его, все же не оставляют Тарковского. Он даже готов скандалить по этому поводу с Ермашом, которому еще предстоит сдавать непринятое «Зеркало».

Скандала Тарковский не устроил – ни грандиозного, ни простого. Он дистанцировался от внешнего мира, погрузился в депрессию, когда хочется уйти от всех, исчезнуть, спрятаться от давящего пресса Госкино и гнетущей советской действительности. Но внутренняя энергия его нереализованных замыслов продолжала накапливаться, требовала выхода. Перед поездкой в Италию Тарковский, обычно весьма осмотрительный в оценках, потеряв всякую осторож-

¹²⁹ Нехорошев Л. Андрей Тарковский: пронзенность классикой. С. 7–8.

¹³⁰ Тарковский А. Мартиролог. С. 113.

ность, кроет в дневнике чиновников Госкино по полной программе, совершенно не стесняясь в выражениях:

Мерзавцы безграмотные! Они не то что Маркса, они и Ленина-то не читали. <...> Сволочь и паразиты на теле у рабски скрученного рабочего¹³¹.

Это не просто вырвавшееся в сердцах грубое выражение, а сентенция, которую любой советский прокурор мгновенно подвел бы как минимум под две статьи Уголовного кодекса – «Антисоветская агитация и пропаганда» и «Клевета на советскую действительность», а то и куда хуже – «Призывы к свержению существующего строя». А такие статьи грозили годами лагерей в Мордовии, в Восточной Сибири или принудительным лечением со всеми прелестями советской карательной психиатрии.

Возможно, столь яростное настроение Тарковского и его нервный срыв были обусловлены информацией, которую он получил от режиссера Романа Балаяна, друга Сергея Параджанова. Роман сообщил шокирующие подробности суда над Параджановым. Он привез Тарковскому газету «Вечерний Киев» со статьей, обливающей грязью выдающегося режиссера, не оставляющей сомнений в том, что вердикт суда предрешен. Если вспомнить, что двумя месяцами ранее был насильно выслан из страны Солженицын, эти демарши власти указывали иначе комыслящим на их возможную судьбу. Закручивание гаек становилось все более жестоким.

Надо отдать должное мужеству Андрея Арсеньевича, который перед отъездом в Италию вместе с классиком советского кино и литературы Виктором Шкловским подписал 21 апреля письмо в защиту Параджанова. Уезжал на римскую премьеру «Соляриса» Тарковский в совсем не праздничном настроении.

В апреле 1974 года Александр Солженицын в Цюрихе и Александр Гинзбург в Москве объявили о создании «Русского общественного фонда помощи преследуемым и их семьям». Финансирование осуществлялось на доходы от публикации «Архипелага ГУЛАГ» по всему миру. Это вызвало новые жестокие преследования А. Гинзбурга и его единомышленников.

Сейчас российские авторы, пишущие о Тарковском, не любят вспоминать о его политических взглядах, но я убежден, что записанные им еще в 1970 году размышления сопровождали всю его жизнь, все поиски, все творчество и деятельность:

Величие современного Человека – в протесте. Слава сжигающим себя из протеста перед лицом тупой безгласной толпы и тем, кто протестует, выйдя на площадь с плакатами и лозунгами и обрекая себя на репрессию, и всем, кто говорит «нет» шкурникам и безбожникам. Подняться над возможностью жить, практически осознать смертность нашей плоти во имя будущего, во имя Бессмертия...¹³²

Эти слова и мысли нашли отражение в его будущих фильмах, самых последних, снятых уже в Италии и Швеции.

А 25 апреля 1974 года Киевский областной суд, не обратив никакого внимания на письма деятелей культуры, приговорил Параджанова к пяти годам заключения в лагере строгого режима с конфискацией личного имущества.

¹³¹ Там же. С. 114.

¹³² Тарковский А. Мартиролог. С. 33.

Поездка в Италию и переоценка ценностей

Первого мая Тарковский вернулся из Италии с премьерных показов «Соляриса». Фильм был принят очень хорошо. Кинокритики захлебывались от восторга. Возникли идеи о возможной совместной постановке с Италией. Тарковского принимали как выдающегося советского режиссера, хотя ничего советского в его фильме не было и больше никогда не будет.

Ездили втроем – режиссер и ведущие актеры Донатас Банионис и Наталья Бондарчук. «Боже, ну и глупа же Наталья!»¹³³ – написано в дневнике Тарковского в конце записи об этой поездке.

Наталья Бондарчук, исполнившая главную роль в «Солярисе», три года назад казалась ему очень умной актрисой, несущей высочайший духовный посыл. Актрисой, достойной того, чтобы передать с экрана глубоко эмоциональное послание самого Тарковского и мощнейший интеллектуальный заряд, заложенный в сценарии и философской прозе Станислава Лема. У них с Тарковским даже случился трогательный роман.

Наталья Бондарчук сыграла свою роль поистине гениально, на уровне лучших мировых звезд. Ее блистательное исполнение роли Хари вошло в список лучших женских ролей в истории кинематографа. Она сумела сыграть поразительную космическую отчужденность, которая по мере внутренней эволюции ее героини перерастает в незащищенность и трагичность странного выморочного существования.

Я считаю, что сыгранный ею персонаж – фантом, нечеловеческое существо – как ни странно, остается самым живым, человеческим и убедительным женским образом во всех фильмах Тарковского.

Спустя всего три года после их романа нелестная оценка ее интеллектуальных качеств удостоились специального упоминания Андреем Арсеньевичем в дневнике (если, конечно, это было написано им самим).

В Италии прокатчики вырезали из «Соляриса» 30 минут, не согласовав с автором фильма. Протесты режиссера не возымели результата, и это его очень оскорбило. Можно представить масштаб скандала: если бы это произошло в Советском Союзе, какие громы и молнии Андрей Арсеньевич метал бы на головы прокатчиков. Здесь Тарковский всего лишь огрызнулся в одном из интервью. Такой небольшой резонанс по поводу урезания его фильма объясняется прежде всего заинтересованностью режиссера в совместных постановках с итальянцами. Сейчас это для него главная мотивация. Он не хотел обострять отношений с возможными работодателями.

Тарковский познакомился в Италии с несколькими персонажами, причастными к государственному и частному продюсированию. Его не смущает, что возможными партнерами могут стать тамошние коммунисты. Конечно, итальянские еврокоммунисты – не чета советским идеологическим ортодоксам, но Андрей Арсеньевич как будто забыл, что советские «товарищи» имели достаточно мощные рычаги воздействия на итальянских «товарищей» и могли в случае необходимости их задействовать.

Итальянцы предложили Тарковскому сделать серию получасовых телепередач по «Сказкам по телефону» классика итальянской детской литературы Джанни Родари. Вероятно, они ориентировались на дипломный фильм Тарковского «Каток и скрипка», а также на «Иваново детство» о подростке на войне. Но пятнадцать лет спустя детские сказки и даже проблемы взросления уже совершенно непредставимы в творчестве Тарковского и говорят о полном непонимании его эволюции. Итальянцы заинтересовались идеей фильма «Иосиф и его братья»

¹³³ Там же. С. 115.

по Томасу Манну и совместным производством «Идиота» при условии участия в нем нескольких иностранных актеров.

Привлекательный образ Италии впервые несколько потускнел для Тарковского, пораженного произволом итальянских прокатчиков.

Италия на этот раз произвела на меня ужасное впечатление. Все говорят о деньгах, о деньгах и о деньгах. Видел Феллини. Он очень высоко ставит мои способности. Смотрел его «Амаркорд». Интересно. Но все-таки для зрителей. Кокетничает и очень режет – торопится понравиться. Но человек чудный и глубокий. Рассказывал о том, как на 3-м Московском фестивале Герасимов сутки его уговаривал снять с конкурса «8½». Мол, не получит ничего. Феллини был удивлен, что я получаю меньше зарплату, чем Герасимов. По его мнению, должно было бы быть наоборот¹³⁴.

Андрей Арсеньевич ввернул замечание Феллини насчет его зарплаты, меньшей, чем у Герасимова, как еще один камешек в огород мэтра советского кино.

У Герасимова с Тарковским были давние, хотя не афишируемые счеты. На Венецианском фестивале 1962 года от СССР в конкурс был заявлен фильм Герасимова «Люди и звери». Но «Золотой лев святого Марка» достался не заслуженному советскому мэтру, как предполагали в Москве, а неизвестному дебютанту – Андрею Тарковскому. Герасимов (трижды лауреат Сталинской премии, лауреат Государственной премии, доктор искусствоведения, профессор ВГИКа, депутат Верховного Совета СССР, последовательный ревнитель идейности в искусстве) остался ни с чем.

Нескрываемая обида была и у Андрея Арсеньевича. Тарковский болезненно воспринимал отсутствие признания и финансового поощрения со стороны властей СССР. Как знать, если бы чиновники Госкино не были столь прямолинейны в идеологическом давлении и более щедры в признании Тарковского (а коллеги более доброжелательны), его судьба могла быть совершенно иной. Он бы не был доведен до крайности в своем страшном удушающем одиночестве, которое памятно всем, кто работал в те годы.

Это было реальное, не выдуманное им одиночество. <...> Это было одиночество пустыни, через которую он брел у себя на родине¹³⁵.

Тарковский впервые ощутил страх по поводу возможной жизни и работы на Западе:

Раньше я подумывал о возможностях заграничных. Теперь я их боюсь. Страшно мне. Тяжело там. И жить, и работать¹³⁶.

Эти соображения и сомнения удержат его от мучительного и страшного решения во время первой попытки остаться за границей – в Швеции в 1982 году. Но в 1984 году, после драмы Каннского фестиваля, Андрей Арсеньевич совершит шаг, который окончательно и бесповоротно переменит его жизнь.

Проекты совместных постановок его не радуют, поскольку он изначально уверен, что проекты эти плохи (ибо задумывались не им) и, скорее всего, не имеют шансов на реализацию. В последнем Тарковский, увы, почти всегда оказывался прав. К тому же у него снова дурное настроение. После поездки в Италию с Донатасом Банионисом и Натальей Бондарчук у него в очередной раз испортились отношения с женой.

¹³⁴ Тарковский А. Мартиролог. С. 116.

¹³⁵ Сокуров А. Дорог много – путь один. Цит. по: Фокин В. Кино и власть. С. 232.

¹³⁶ Тарковский А. Мартиролог. С. 109.

16 мая. Кажется, с Ларисой все кончилось. Как с Тяпой¹³⁷ быть? Вот ужас¹³⁸.

Взаимоотношения Андрея Арсеньевича и Ларисы Павловны носили напряженно-демонстративный характер, свидетелем чего я был во время съемок «Сталкера». А вот рассказ писателя Марка Харитонов о событиях, происходивших пятью годами раньше:

Это было в феврале 1969 года. Мы пришли к нему с моим знакомым, а его родственником, кинорежиссером А. Г.

...Мы сидели за столом. Хозяйничала Лариса, тогда еще не жена его, ассистентка по «Рублеву» (я увидел ее потом в «Рублеве» и в «Зеркале»); он жил с ней и в ее квартире, но разговаривали они при нас почему-то на вы. Это была странная игра. Лариса подала очень вкусный суп из консервированных грибов, жареную утку – и тут разыгралась сцена, отголоски которой (сильно преобразованные) вошли потом в главу моего романа. «Мне что-то нехорошо, – сказал вдруг Андрей, оскалив зубы в остренькой усмешке. – Лариса, не положили ли вы в этот суп бледной поганки?» Лариса побледнела и закусила губу, предчувствуя скандал: «Андрей, ну какой мне смысл вас отравлять?» – «Если вы будете мне говорить такие вещи, я вас пну». – «Что?» – побледнела она еще больше. «Пну», – ответил он со смешком. – «Попробуйте», – сказала Лариса.

Что могла означать эта сцена, разыгранная, заметьте, при человеке совершенно постороннем, каким был я? Разговор, между тем, как-то сам собой перешел на примитивные коврики, которые были куплены во время съемок «Рублева», и как эти коврики пристроить в новой квартире, куда они переселились. Андрей подходил к Ларисе, неподвижно и прямо сидевшей на стуле, обхватывал ее под грудью, трогал за подбородок...¹³⁹

Общение на вы сохранилось и в будущем – супруги упорно предпочитали псевдоофициальную чопорность. Лариса произносила имя Тарковского с восхищением и благоговением, как бы отдавая должное его гениальности, а он говорил с ней, вроде как не выделяя среди сотрудников и коллег. Однако, несмотря на постоянные демонстрации смирения, кротости и почтительной покорности, все знали, что Лариса Павловна имеет колоссальное, непрекращаемое влияние на мужа.

Андрей Арсеньевич был исключительно эмоциональным, нервным, обостренно чувствующим человеком. Его отношения с женщинами были своеобразны. Он быстро влюблялся, активно и требовательно желал их любви, но как только достигал взаимности, пугался этой любви и начинал подсознательно разрушать ее. Он искренне и мучительно переживал романы как некую угрозу своему автономному существованию, и этот страх существовал у него всю жизнь.

На съемках «Иванова детства», будучи в браке с Ирмой Рауш, он пережил увлечение Валентиной Малявиной. На съемках «Андрея Рублева» Тарковский сначала увлекся Ириной Мирошниченко, затем Ларисой Кизиловой, которая стала его возлюбленной, а позже – сначала де-факто, а затем и де-юре – его второй женой. Во время съемок «Соляриса» у него был роман с Натальей Бондарчук.

Режиссеру и актрисе, чтобы достичь необходимой интенсивности эмоций, иногда приходится добровольно, безо всякого принуждения вступать в отношения, которые могут вызвать

¹³⁷ Тяпа, Тяпус – ласковые домашние прозвища сына, Андрея Андреевича Тарковского (р. 1970).

¹³⁸ Там же. С. 116.

¹³⁹ Харитонов М. Мгновения чуда // Культура. 1998. № 37.

обывательский интерес. Их острота переводит взаимопонимание режиссера и актрисы на некий почти астральный уровень и, случается, идет только на пользу фильму. Такие отношения почти всегда заканчиваются после съемок с чувством взаимной благодарности, но иногда приводят к новому браку. Здесь, вероятно, произошло нечто похожее, но было и иное. Никакого развода Лариса Павловна Тарковская своему мужу никогда бы не дала. Да и развития чувств она не допустила. Лариса Павловна жестко побеседовала с Натальей Бондарчук, и роман пошел на убыль.

В фильме «Зеркало» снималась другая блистательная и очень красивая актриса. Двум столь ярким и эмоциональным личностям не увлечься друг другом было почти невозможно. Как сам Андрей Арсеньевич, так и Маргарита Борисовна Терехова мудро и достойно никогда не распространялись о своих отношениях. Однако в кино кругах до сих пор рассказывают, как Лариса Павловна Тарковская бешено ревновала мужа. И ей было наплевать на его талант и гениальность. Она не останавливалась ни перед чем. Дело дошло до демонстративного рукоприкладства жены при членах съемочной группы. Поездка в Италию после съемок «Зеркала» вместе с Натальей Бондарчук, судя по записям в «Мартирологе», не реанимировала былых отношений режиссера с актрисой¹⁴⁰, но, конечно, не способствовала успокоению супруги режиссера.

Тарковский пишет в дневнике 30 мая:

Очень все запуталось, настроение скверное. Из жизни – обыкновенной и нормальной – ничего не выходит. С картиной («Зеркалом». – Е. Ц.) тоже плохо – начальство не принимает.

Англичане предлагают поставить у них «Бесов» Достоевского. Прислали сценарий некоего Michael David' а. Он даже уже разбит на кадры. Я еще не прочел его, но, наверное, сценарий плохой: чует мое сердце. А потом как это? В Англии, с английскими актерами делать Достоевского? Не согласен.

Итальянцы предлагают (я уже писал об этом): Родари и «Иосифа Прекрасного».

Немцы из ФРГ предлагают «Доктора Фаустуса» – гос. телевидение совместно с киностудией в Берлине. (Кажется, с ней должен будет быть связан С. А. Гамбаров¹⁴¹.) Два варианта фильма – для TV и для кинопроката. Через 3 недели в Москву приедет кто-то из их TV для переговоров. По-моему, это лучший вариант. Может быть, плюнуть на все и заключить контракт с немцами?¹⁴²

Сдача «Зеркала» затягивалась. Режиссер и все, кто работал над этой картиной, остались без премии, включая руководство объединения. Тарковского все плотнее окружала волна раздражения. Исключением были, пожалуй, только Рерберг, Двигубский, Чугунова, Литвинов, Фомина, Харченко, Кушнерев и еще несколько человек, для которых сам факт работы с Тарковским, создание произведения искусства компенсировали финансовые потери. Все это сулило Андрею Арсеньевичу новые тревоги и неприятности, новые долги. «Самая глубокая из пропастей, – говорил Илья Ильф, – финансовая пропасть. В нее можно падать всю жизнь»¹⁴³. Большую часть своей творческой жизни Андрей Арсеньевич провел в таком падении. Для него это было вдвойне унижительно еще и потому, что он сам и большинство его коллег и кинокри-

¹⁴⁰ Наталья Бондарчук между тем вспоминала эту поездку с Тарковским: «Наверное, это были наши самые счастливые мгновения, пережитые вместе».

¹⁴¹ Сергей (Сержио) Гамбаров – франко-немецкий кинопрокатчик, президент западноберлинской фирмы Pegasus Film, покупавший и продвигавший на европейские кинорынки советскую кинопродукцию.

¹⁴² Тарковский А. Мартиролог. С. 117.

¹⁴³ Ильф И. Записные книжки. Первое полное издание. М.: Текст, 2000. С. 233.

тиков считали, что он режиссер мирового уровня. И это обязывало его вести образ жизни, характерный для этого круга, оказывать гостеприимство и быть в случае прихода гостей, особенно иностранных, хлебосольным хозяином. Все это требовало денег.

Сценарные надежды

У Тарковского снова возникает идея писать сценарии для республиканских киностудий. Еще во ВГИКе его мастер Михаил Ромм поощрял писание сценариев студентами режиссерского отделения. Сначала Андрей сотрудничал с Александром Гордоном – они создали сценарии учебных фильмов «Убийцы» (по рассказу Эрнеста Хемингуэя), «Сегодня увольнения не будет». Потом был сценарий «Антарктида – далекая страна», написанный с Олегом Осетинским и Андреем Михалковым-Кончаловским. Следующим – совместный с Михалковым-Кончаловским сценарий дипломной работы Тарковского «Каток и скрипка». После этого они полностью переписали сценарий «Иваново детство» Владимира Богомолова и Михаила Папавы, чьи фамилии тем не менее остались в титрах. В те времена обирание прославленными мэтрами молодых сценаристов, режиссеров, операторов было в порядке вещей. Им как бы оказывали милость, допустив до профессиональной работы, и за эту милость мэтры без зазрения совести клали их деньги себе в карман.

Ну а потом был «Андрей Рублев», выдвинувший Михалкова-Кончаловского и Тарковского в первый ряд отечественных сценаристов. Их сотрудничество продлилось более десяти лет.

Да простят меня профессионалы-сценаристы, но, на мой взгляд, никаких вообще сценаристов не существует. Подлинный сценарий может быть создан только режиссером или же он может возникнуть в результате идеального содружества режиссера и писателя¹⁴⁴, – считал Тарковский.

Самые успешные времена этого сценарного тандема вспоминает Андрей Кончаловский:

Бурная жизнь началась с момента знакомства с Тарковским. Бурной она была, потому что сразу же стала профессиональной. Мы писали сценарии – один, другой, третий... Ощущение праздника в работе не покидало, работать было удовольствием. Даже без денег, а когда нам стали платить, то вообще – раздолье.

<...>

Не покривлю душой, сказав, что для художника получение денег – не самый мучительный момент творчества. В 70-е годы сценарии были более выгодным делом. По режиссуре было заметно меньше. Во-первых, постановка фильма требует очень долгого времени, а сценарий можно написать за два-три месяца. Во-вторых, какое-никакое, но авторское право у сценаристов было – им платили потиражные, то, что на Западе называется «роялти». Режиссерские постановочные были заметно скромнее. Режиссер нередко получал вдвое меньше, чем сценарист того же фильма. Как сценарист я зарабатывал достаточно много. Писал с Тарковским, Ежовым, Фридрихом Горенштейном¹⁴⁵.

Тарковский и Михалков-Кончаловский как сценаристы котиrowались очень высоко. Кроме «Андрея Рублева» ими были написаны «Ташкент город хлебный», «Конец Атамана», «Лютый», по которым были сняты очень достойные фильмы. В двух последних фамилия Тарковского в титрах не указана. Но их сотрудничество с Михалковым-Кончаловским служило для Тарковского привлекательным примером. Эти сценарии приносили очень непло-

¹⁴⁴ Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. М.: Всерос. ин-т переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии, 1992. С. 17.

¹⁴⁵ Кончаловский А. Возвышающий обман. М., 1999. С. 18, 51.

хие доходы. Апофеозом их совместного творчества должен был стать сценарий «Щелкунчик», который их пригласил написать классик английского кино Энтони Асквит. Вместо этого он стал финалом их сотрудничества.

В конце 1967 года два Андрея должны были поехать для завершения сценария в Лондон, но вместо Тарковского в Англию почему-то поехал классик советской детской литературы, первый секретарь правления Московской организации Союза писателей РСФСР Сергей Михалков. Это стало, по словам Тарковского, главной причиной завершения их творческого тандема с Михалковым-Кончаловским. Асквит неожиданно умер. «Щелкунчик» был закрыт.

Кончаловский продолжал успешно писать сценарии. Авторский опыт Тарковского был не столь удачен. Его сценарии для разных киностудий, написанные в соавторстве, принимались Госкино с трудом. Сценарий «Ариэль, или Белый ветер», написанный Тарковским и Горенштейном для кинорежиссера Валерия Ахадова¹⁴⁶, не был запущен в производство. Такая же история произошла и со сценарием, который они писали с Али Хамраевым.

Нельзя сбрасывать со счетов магический ореол фамилии Михалкова: чинопочитание, угодливость, да и просто страх возможных последствий в случае непринятия сценария или несвоевременной выплаты гонорара сыну автора гимна Советского Союза, лауреата Ленинской и трех Сталинских премий, депутата Верховного Совета СССР. Пиетет к Михалкову-Кончаловскому было неизмеримо выше, чем к Тарковскому, что сказывалось на выполнении финансовых обязательств директорами среднеазиатских киностудий.

Отказы чрезвычайно обижали Тарковского. Он считал, что чиновники не в состоянии понять написанного. Руководить советской культурой назначались люди, далекие от культуры, но не сомневающиеся в правильности мнения начальства. На то их и держали, чтобы вышибали они из творцов все, что не укладывалось в «самую передовую» идеологию. По мнению этих диадох¹⁴⁷ от культуры и кинематографа, нужно не давать творцам самовыражаться и распалать собственные амбиции. За ними нужен глаз да глаз.

Тарковский был крайне низкого мнения о других, особенно зарубежных сценариях. Можно привести совершенно поразивший меня пример – мнение Тарковского об английском сценарии «Бесов» Майкла Дэвида. Уровень знания языка не позволял Тарковскому компетентно судить о достоинствах и недостатках этого сценария, но он отвергает его без тени сомнения. Он вдруг предстает в классическом облике советского человека – нетерпимого, подозрительного, убежденного в собственном превосходстве. Поразительное сочетание позы угнетенного художника в отношении себя и жесткой тоталитарности мышления в отношении английского проекта. В личности гениального режиссера вдруг проглядывают изначальное неприятие и негативизм по отношению к иностранному, до боли знакомые интонации ораторов, обличающих роман «Доктор Живаго»: «Пастернака не читал, но осуждаю...»

И все же обилие предложений от иностранных кинокомпаний и продюсеров говорит о неоспоримом авторитете Тарковского в европейском кино. И тем обиднее, что на родине он вынужден был хвататься почти за любую возможность заработать.

Здесь уместно вернуться к январю 1973 года, когда в дневнике Тарковского впервые возникло название повести Стругацких:

Саша Мишарин подал неплохую идею: сделать сценарий по «Абаю» Ауэзова для Казахской студии. Надо только действовать осторожнее. Чтобы не выбили из рук этот заработок.

¹⁴⁶ Валерий Бакиевич Ахадов (р. 1945) – советский, таджикский и российский театральный и кинорежиссер, сценарист, актер.

¹⁴⁷ Диадохи – наместники Александра Македонского, как правило, бывшие полководцы, ставшие главами сатрапий (провинций), обладавшие неограниченной властью.

Прочитал только что научно-фантаст[ическую] повесть Стругацких «Пикник у обочины» – тоже можно было бы сделать лихой сценарий для кого-нибудь.

Сейчас действительно стоит подумать о заработке на азиатских студиях, если я собираюсь расплачиваться с долгами. А их у меня 8000. Сейчас я даже жалею, что не согласился, что отказался быть худруком на короткометражке по рассказу Айтматова. Все-таки зарплата каждый месяц! Следующий раз буду умнее¹⁴⁸.

Тарковский сделался расчетливее и экономнее, начал больше ценить свое время и практически перестал делать что-либо, не предполагавшее оплаты. Даже за интервью, особенно малознакомым и тем более иностранным корреспондентам, он стал требовать денег.

Георгий Калатоцишвили, на которого рассчитывал Тарковский в качестве режиссера-постановщика фильма по «Пикнику на обочине», от этой чести отказался. Он считал, что если худруком и сценаристом будет Тарковский, это будет скорее фильм Тарковского, а не его. Он так и сказал: «Андрей, я хочу снимать свое, пусть не такое гениальное, но свое кино. А снимать твое – я не могу и не хочу»¹⁴⁹. Георгий запустился с фильмом «Кавказский пленник» по повести Льва Толстого. Тарковский очень хотел сыграть там роль пленника – Жилина, но Калатоцишвили ему отказал, сказав, что знает характер Тарковского и не хочет его вмешательства в режиссуру. Несколько месяцев Тарковский обижался, но в итоге признал правоту друга и согласился, что Юрий Назаров, замечательно сыгравший эту роль, выбран правильно. Впоследствии Тарковский даже представлял фильм в Доме кино.

¹⁴⁸ Тарковский А. Мартиролог. С. 81.

¹⁴⁹ Рассказано сыном Георгия Калатоцишвили кинорежиссером Михаилом Калатоцишвили (1959–2009).

Три раунда борьбы за «Зеркало»

Двадцать шестого июля Ермаш вновь не принял «Зеркало». Фильм закончен несколькими месяцами ранее. Физические и эмоциональные затраты в профессии кинорежиссера колоссальны – примерно как у летчика-испытателя. Тем более у человека такого психического склада, как Тарковский, который постоянно сомневался в принятых им решениях, мучился сомнениями, но испытывал неодолимое желание держать все элементы фильма под контролем. Такое отношение к творчеству требовало от режиссера постоянной сверхконцентрации, колоссального нервного напряжения. Тарковский после «Зеркала» был обессилен и опустошен. Ему было трудно общаться с другими людьми, а более всего с самим собой. При этом картину не принимали. Межеумочная ситуация, оставлявшая его в постоянно травмирующем неведении, затягивалась. Потерпев очередную неудачу со сдачей фильма, Тарковский бросил все и уехал из Москвы.

Иногда Андрея Арсеньевича посещали мысли уехать из города и в уединении жить сельским трудом, как герой одной из его любимых книг «Жизнь в лесу» Генри Дэвида Торо. Мне трудно представить Тарковского в роли домовитого хозяина, разводящего гусей, свиней, кур или пчел. Двенадцатиоконный кирпичный дом в Мясном Рязанской области, в отличие от крохотной деревянной избушки американского философа и писателя, был довольно велик, требовал капитального ремонта и больших денег. Ремонт затянулся на годы и так никогда и не был закончен. Андрею Арсеньевичу с помощью друзей удалось приспособить дом для уютного, по его представлениям, житья. Тарковскому очень нравились этот дом и это место. Он старался уехать в Мясное при любой возможности, проводя там по несколько недель и даже месяцев. Он наслаждался покоем, наблюдал природу, ее изменения в разные времена дня и года, созерцал погодные феномены и среднерусские пейзажи. Мясное стало местом вдохновения для Тарковского. Многие идеи его позднего творчества пришли к нему именно здесь.

Руководители Госкино требовали от режиссера фильма, который был бы понятен им. Но Тарковский не мог опуститься до их уровня. И это страшно их злило. В России вожди убеждены, что лучше знают потребности зрителя, читателя, слушателя. Место в начальственном кабинете не означает ума или понимания художественных решений, но лишь усиливает желание навязать художникам свой вкус. Как правило, руководить искусством усаживали конформистов, озабоченных только тем, как угодить более высокому начальству. Достаточно вспомнить керженцевых, ждановых, михайловых, сусловых, демичевых, мединских и прочих, имя которым – легион.

Это были посредственные персонажи, для которых люди талантливые, яркие были в высшей степени неприятны и нежелательны. Это было явлением повсеместным. Культ послушной посредственности царил везде¹⁵⁰.

Это характеристики, данные коллегам по ЦК КПСС одним из бывших вершителей судеб отечественной культуры Игорем Черноуцаном. Но даны они в его воспоминаниях 1995 года, когда уже можно было писать все, что угодно, а в 1950–1960-е годы он был одним из тех серых кардиналов, кто запретил роман Гроссмана «Жизнь и судьба», жестко цензурировал воспоминания Эренбурга и сочинения Маяковского.

Тарковский не мог сказать министру кинематографии, что требование «Сделайте понятно!» свидетельствует о непонимании языка искусства, которым он руководит. Режиссер делает печальный вывод: «Ермаш выглядел диковато – как самодур и весьма недалекий чело-

¹⁵⁰ Цит. по: *Фомин В.* Кино и власть. С. 159.

век»¹⁵¹. Власти на этом посту нужен был не ценитель творчества Бергмана и Брессона, а усердный исполнитель, не обремененный рефлексией, реализующий постулаты все более дряхлеющей и погружающейся в маразм коммунистической власти. Никаких качеств, кроме умения не сомневаться в решениях руководства, а воплощать их, от министра не требовалось.

Сам же Тарковский даже в заказных работах хотел остаться верным классике. Он думает о сценариях для телевидения по Гончарову, по Горькому и даже по произведениям обличительного реалиста Помяловского.

Первого августа Тарковский вырабатывает план действий. Он собирается писать письмо Ермашу с отказом делать поправки и одновременно хочет прояснить позицию министра о своей работе над следующими фильмами.

Поставить в известность Сизова о содержании письма Ермашу.

Перезаписать 6 и 7 части «Зеркала», в которых были сделаны поправки.

Договориться о возможных экранизациях для телевидения.

Организовать просмотр «Зеркала», чтобы заручиться мнением видных деятелей культуры: Евгения Суркова¹⁵², Станислава Кондрашова¹⁵³ (свой), Константина Симонова (сволочь, кажется), Дмитрия Шостаковича (если сможет: болен), Иннокентия Смоктуновского, Юлия Карасика¹⁵⁴, Григория Чухрая (?) и проч.

Пригласить лояльных и благожелательных к его творчеству писателей, художников и поэтов. Может быть, записать мнения этих людей, чтобы они могли подписаться под ними. И показать это Ермашу.

В случае, если фильм все же не будет принят, писать письмо Брежневу.

В случае отказа через Госкино выехать на два года за границу, чтобы ставить там фильмы, не компрометируя себя в идейном смысле¹⁵⁵.

Ермаш был министром только два года, и Андрей Арсеньевич еще не сдавал ему своих картин. Поначалу он считал Ермаша человеком, который к нему *«относится хорошо»*, и, вероятно, так оно и было, но потом дела шли все хуже и хуже. Тарковский вновь отказывается делать поправки.

Режиссер решает создать своеобразное «тарковское лобби», заручиться поддержкой влиятельных деятелей культуры, которые могли бы поддержать его фильм. В списке разные по статусу и близости к Андрею Арсеньевичу люди. Например, великий композитор Шостакович, который видел в Тарковском неординарную личность и выдающегося кинорежиссера, и Смоктуновский, которому он отказывал в праве снимать фильм по Достоевскому. Другие тоже могут оказаться полезными, несмотря на негативные характеристики в дневниках Тарковского. Интересно и вновь пришедшее желание писать письмо Брежневу, который должен понять и помочь в дальнейшем творчестве. И уж совсем наивной выглядит угроза уехать на два года за границу и ставить там фильмы. Власть могла совершенно спокойно закрыть ему навсегда выезд за границу либо отправить «во глубину сибирских руд», подальше от съемочной площадки и монтажного стола, предоставив возможность «запечатлеть время» только в мыслях там, где оно не изменилось за сотни лет.

¹⁵¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 118.

¹⁵² Евгений Данилович Сурков (1915–1988) – литературный, театральный и кинокритик, главный редактор журнала «Искусство кино» (1966–1982).

¹⁵³ Станислав Николаевич Кондрашов (1928–2007) – журналист-международник, публицист, писатель.

¹⁵⁴ Юлий Юрьевич Карасик (1923–2005) – актер, кинорежиссер, сценарист. Вместе с Тарковским получил в 1962 году Венеции «Золотого льва святого Марка» за фильм «Дикая собака Динго». Приятель Тарковского.

¹⁵⁵ Тарковский А. Мартиролог. С. 119.

Четвертого августа Тарковскому позвонил его коллега кинорежиссер Андрей Смирнов и сообщил, что его картину «Осень» также «положили на полку». Туда же отправили «Мечтать и жить» украинского режиссера Юрия Ильенко, «Проверку на дорогах» Алексея Германа, «Агонию» Элема Климова...

Летом 1974 года началось очередное закручивание идеологических гаек. Страна все основательнее вползала в стагнацию – нужно было назначить виновных. Ими называли тех, кто позволял себе сомневаться, не соглашаться, не кричать «Ура!» нарастающему абсурду. Власть хотела дать острастку всем, кто позволял себе демонстрировать не совпадающую с официальной идеологией точку зрения. Писателям, художникам, кинематографистам вменялись в вину недостаточный патриотизм, забвение принципов социалистического реализма, формализм. Главными врагами объявляли диссидентов. Тарковский не фиксировал на этом внимание, пока репрессии не коснулись кино.

В 1975 году должно было состояться Европейское совещание по безопасности и сотрудничеству, где планировалось подписание важнейших политических документов. Кремль особенно раздражали вопросы прав человека, которые активно продвигали европейцы. Отрицая саму постановку вопроса об этих правах, кремлевские политики вытравили все, что могло напомнить о них, уничтожая любые намеки на инакомыслие. Несогласным ставили диагноз «вялотекущая шизофрения» и отправляли на принудительное лечение в психушку. Не миновали репрессии и кинематограф. Запретная полка Госкино росла и расширялась. Уменьшались шансы Тарковского на финансовое благополучие и решение опостылевшего квартирного вопроса. Он возлагает надежды на своего верного соратника Тамару Георгиевну Огородникову¹⁵⁶, морально готовится к тому, что «Зеркало» положат на полку, к новым тяготам и лишениям. Тем удивительнее для него было дальнейшее развитие событий.

Двадцать первое августа. Гендиректор «Мосфильма» Николай Сизов разрешил печать копии «Зеркала». Одновременно более чем положительно решен квартирный вопрос – он же распорядился оформить для Тарковского и его семьи две квартиры (двух- и трехкомнатную), на одной лестничной площадке в новом престижном кирпичном доме, построенном по индивидуальному проекту в ста метрах от киностудии. Это беспрецедентное решение. Подобного московские власти не делали ни в хрущевские, ни в брежневские времена.

Ни Моссовет, ни «Мосфильм» не могли, да и не хотели столь щедро удовлетворить жилищные потребности неблизкого им по духу кинорежиссера. Скорее всего, вопрос этот решался на уровне не ниже ЦК КПСС. Сизов посулил Тарковскому запуск «Идиота» и участие в советско-французской постановке, которую якобы «затекает французская компартия». Обычно такие подарки делали режиссерам, заслужившим безусловное доверие властей. Вероятно, на самом верху озаботились формированием благожелательного образа Советского Союза накануне совещания в Хельсинки, где советские вожди надеялись склонить европейских политиков подписать выгодные для них внешнеполитические документы. В этой ситуации им не хотелось, чтобы заострилось внимание к положению интеллигенции в СССР, правам и свободам граждан. В день шестилетнего юбилея «оказания братской помощи Социалистической Чехословакии» кнут для Андрея Арсеньевича вдруг заменили пряником. Эти благодеяния оказались столь неожиданны, что Тарковский сначала даже не поверил в радужные перспективы. Воодушевленный кинорежиссер снова отправился в Мясное, стал строить планы завершения благоустройства сельского дома, посадки фруктовых деревьев и кустов.

Все это опять требовало денег. А самый верный путь их заработать, как ему тогда казалось – писать заказные сценарии для республиканских киностудий. Например, для «Таллин-фильма».

¹⁵⁶ Тамара Георгиевна Огородникова (1926–2015) – редактор, актриса, директор фильма «Андрей Рублев».

Двадцать восьмого августа Сизов официально принял «Зеркало». Вероятно, он знал что-то, чего не знали Ермаш и Павленок. Ермаш, не желая прослыть мракобесом, спихивал сомнительные картины своему первому заместителю. Ну а тот, по рассказам режиссеров, поносил созданные ими фильмы, унижал, попрекая фразами типа «Не забывайте, чей хлеб вы едите!». К коллегам Павленок тоже относился с недоверием, подозревая их в двоедушии. Вот как он характеризует главу «Мосфильма» Сизова:

Вообще-то я не влезал в конфликты, возникающие на «Мосфильме». Ими занимались на втором этаже – председатель Госкино и директор студии, он же заместитель председателя. При этом хитрован директор студии Николай Трофимович Сизов, прежде чем идти в Госкино, заручался мнением первого секретаря Московского горкома партии, члена Политбюро ЦК В. Гришина. Играть с такими большими людьми – они мне были не компания. Вернее, я им¹⁵⁷.

Конечно, у «бесхитростного» Павленка были свои влиятельные патроны, без покровительства которых он не попал бы в руководящее кресло такого уровня. Двоедушия в нем самом хватало. Павленок картину Тарковского не принял и редакционное заключение по ней вернул на студию, потребовав приложить к нему список выполненных поправок. Но и особо свирепствовать по поводу картины Тарковского не стал, понимая, что если ее принял Сизов, где-то на этот счет были указания (возможно, негласные) из высших коридоров власти.

Из Италии пришла дурная весть: «Солярис» провалился в тамошнем прокате. Тарковский считает, что все из-за сокращения фильма на тридцать или более минут, произошедшего без его ведома. Андрей Арсеньевич потрясен, что на «цивилизованном Западе» прокатчики ведут себя еще более дико, чем в СССР. Особенно поражен тем, что «обрезание» его фильма совершила известная итальянская писательница и режиссер Дача Марайни, подруга классика итальянской литературы Альберто Моравиа, внимательно относившегося к творчеству Тарковского. Казалось, она должна проявить профессиональную солидарность с советским коллегой. Но его даже не поставили в известность о монтажной экзекуции.

Андрей Арсеньевич грозит дать гневное интервью корреспонденту итальянской коммунистической газеты «Унита», написать открытое письмо ее главному редактору или даже подать в суд на прокатную фирму Euro International Film. Но ничего этого он так и не сделал, опасаясь расстроить отношения с итальянцами. «Доктор Фаустус» на телевидении ФРГ отложен под невнятными предлогами. Зато в Таллине всерьез хотят, чтобы Тарковский написал им сценарий.

Четырнадцатого сентября в Битцевском лесопарке состоялась первая свободная выставка художников, не принадлежащих к социалистическому реализму. Ее организовали знакомый Тарковскому художник Оскар Рабин, коллекционер Александр Глезер и другие художники-нонконформисты. Их разгоняли бульдозеры, поливочные машины и дюжие молодцы в штатском. Художников избивали, картины рвали, ломали, швыряли в грузовики с мусором. Четверо из участников выставки были арестованы. Фотокорреспондентам засвечивали пленки, разбивали фотокамеры, а американцу профессиональным ударом выбили передние зубы. Это событие потрясло культурную общественность мира, воочию увидевшую, что такое советская демократия. Власти были вынуждены разрешить подобную выставку в Измайловском парке две недели спустя. Но, дав разрешение, они стали мстить независимым художникам, арестовывая их, запирая в психушки или выпихивая за границу. Тарковский был лично знаком с некоторыми из них по квартирным выставкам, которые он иногда посещал. Он не был поклонником авангарда, но симпатизировал борьбе художников.

¹⁵⁷ Павленок Б. Кинолегенды и быль. С. 105.

Ермаш показал «Зеркало» министру культуры Демичеву, который в свое время разнес «Андрея Рублева» в пух и прах. Демичев картину не понял, но уклонился от выражения определенного мнения. Принять ее он не мог и не хотел, а запретить опасался. Он сделал бы это с удовольствием, но кино было теперь не по его ведомству, а соблюдение ведомственных границ – важная составляющая аппаратных игр. Вот как характеризует министра культуры его бывший коллега и единомышленник Игорь Черноуцан:

Демичев. Один из самых презренных людей в этой компании. Сколько было испорчено крови из-за него! У Хрущева он был простым порученцем – принести, подать, позвонить. И вдруг такого человека поставили руководить идеологической работой, в которой он ровно ничего не понимал. Много нечистых дел на его совести¹⁵⁸.

Не добившись успеха с Демичевым, Ермаш решил вопрос о «Зеркале» обсудить со своим подчиненным – главным редактором журнала «Искусство кино», членом коллегии Госкино Евгением Даниловичем Сурковым, близким знакомым Тарковского. С тревогой ожидая, как поведет себя Сурков, он показал картину на «Мосфильме» композитору Дмитрию Шостаковичу, писателю Павлу Нилину¹⁵⁹ и еще некоторым влиятельным людям. Сам Андрей Арсеньевич на просмотр не пошел и был вроде ни при чем. Такие показы были запрещены, но мосфильмовское руководство закрывало на них глаза. Это позволяло показывать фильмы влиятельным представителям творческой интеллигенции, чье мнение партийные бонзы были вынуждены учитывать. Приглашенные авторитетные зрители картину оценили и поддержали. Ермаш решил воспользоваться этой практикой и устроить собственный просмотр «Зеркала» с обсуждением фильма. Вот как вспоминает такой «ход конем» в интервью киноведа Валерию Фомину маститый кинокритик советских лет Александр Караганов¹⁶⁰:

После истории с «Андреем Рублевым» фильмы Тарковского смотрели в руководящих аппаратах через тройную линзу придинок и перестраховки. В «Зеркале» сразу же нашли много пороков и ошибок. Казалось, фильм обречен. Но еще какой-то просвет сомнений, колебаний оставался. И Ермаш, человек не только умный, но и хитрый, понял это. У меня состоялся с ним такой разговор: «Давайте проведем совместное обсуждение „Зеркала“. Но не одного, а, скажем, вместе с „Самым жарким месяцем“, „Осенью“ и „Романсом о влюбленных“. Помимо секретарей союза пригласите еще несколько крупных мастеров. Пусть они покритикуют „Зеркало“. Это очень важно, чтобы покритиковали, иначе поддержка не будет иметь никакой цены».

Обсуждение состоялось. В своих выступлениях мы к некоторым сценам придирались. Может, даже несправедливо. А может и справедливо: ведь это не тот случай, когда все сцены и эпизоды фильма поставлены, сыграны на одинаковом уровне. Там были куски, целые части замечательные, даже гениальные. Но были сцены и послабее. Ю. Я. Райзман, другие товарищи (включая автора этих строк) отметили некоторые слабости, спорные режиссерские и актерские решения, достаточно высоко оценив работу режиссера. Фильм был спасен. Он не попал на «полку». Только процедура его выпуска несколько задержалась.

¹⁵⁸ Цит. по: *Фомин В.* Кино и власть. С. 159.

¹⁵⁹ Павел Филиппович Нилин (1908–1981) – советский писатель, лауреат Государственной премии СССР.

¹⁶⁰ Александр Сергеевич Караганов (1915–2007) – киновед, литературный и кинокритик, секретарь правления Союза кинематографистов СССР.

Валерий Фомин: И вы связываете выпуск «Зеркала» именно с этим обсуждением?

Александр Караганов: Да, конечно. Ведь у Ермаша появился сильный козырь в разговоре «наверху» – мнение творческой общественности, крупнейших мастеров советского кино, людей разных направлений и поколений. Материалы обсуждения были достаточно умело использованы Ермашом для защиты фильма от наиболее рьяных руководящих запретителей¹⁶¹.

Трудно судить, защищал ли Ермаш «Зеркало» и можно ли вообще назвать это защитой. Но исключать это вовсе, на мой взгляд, некорректно. Фильм был сделан в ведомстве, возглавляемом Ермашом, и его начальники, наверняка высказывали председателю Госкино свое мнение о фильмах. И он должен был, по логике Караганова, находить какие-то аргументы и слова о фильме, который сам не понимал и не любил.

А вот воспоминание о просмотре кинорежиссера Андрея Смирнова, попавшего в обойму «трудновоспитуемых кинематографистов» вместе с Андреем Тарковским. И тон его очень далек от благостного повествования официального критика:

Судилище устроили в Союзе кинематографистов. Совместное заседание коллегии Госкино и секретариата СК. Вытащили на ковер четыре картины: «Зеркало», «Самый жаркий месяц», «Романс о влюбленных» и мою «Осень». Собрали весь генералитет. Ну, думал, будет обсуждение как обсуждение. Ан нет! Выступают один за одним. И вижу, что я здесь запланирован как главный мальчик для битья. Если о Тарковском Герасимов какие-то человеческие слова нашел, то обо мне он позволял говорить в выражениях далеко не парламентских: «Ты что, голой бабы не видел? Нашел чем удивить! Сейчас можно скорее удивить... одетой!» Это в тогдашнем-то советском кино? А в зале смех, оживление...

Потом другие стали поддавать. И далее выстраивается такая иерархия: «Романс о влюбленных» – это истинный шедевр. «Самый жаркий месяц» – это как бы наша удача (хотя заранее-то его в шедевры прочили, но не рассчитали). «Зеркало» – это картина, конечно, странная, элитарная, непонятная народу, но там великий талант Тарковского все же кое-как угадывался. А вот «Осень» Смирнова – это помойка...

Я встал и ушел¹⁶².

Истории, когда система расправлялась с авторами неугодных фильмов руками их коллег, повторялись не раз. Один из уважаемых драматургов, участвовавший в обсуждении фильмов «Зеркало» и «Осень», уверял меня, что и он сам и другие пошли на это обсуждение, чтобы спасти, защитить картину от санкций московского горкома партии. Им будто бы дали понять, что фильмы нужно потоптать слегка, скорее для вида, чтобы уберечь от кары более суровой. Возможно, на уровне намерений так все и обстояло. Но итог оказался иным. Чиновники Госкино извлекли из высказываний деятелей культуры только то, что им было нужно. В итоге в ЦК КПСС полетел вот такой рапорт.

Борис Павленок: Поставленные в 1974 году на «Мосфильме» картины «Зеркало» (режиссер А. Тарковский) и «Осень» (автор сценария и режиссер А. Смирнов) были в ряду других фильмов обсуждены на совместном заседании коллегии Госкино и секретариата Союза кинематографистов СССР.

¹⁶¹ Цит. по: Фомин В. Кино и власть. С. 147.

¹⁶² Фомин В. Кино и власть. С. 251.

В обсуждении приняли участие видные советские кинорежиссеры, сценаристы, киноведы: С. Герасимов, Ю. Райзман, С. Ростоцкий, В. Наумов, М. Хуциев, Г. Чухрай, Б. Метальников, В. Соловьев, В. Баскаков, Г. Капралов, А. Караганов и др.

Все выступавшие отмечали творческую неудачу, постигшую режиссера А. Тарковского при постановке фильма «Зеркало». Сценарий картины позволял надеяться на появление поэтического и патриотического фильма о детстве и юности героя, совпавших с годами Великой Отечественной войны, о становлении художника. Однако этот замысел оказался воплощенным лишь частично. В целом режиссер создал произведение крайне субъективное по мысли и построению, вычурное по кинематографическому языку и во многом непонятное. Особо резкой критике подвергалось пренебрежение режиссера к зрительской аудитории, что отразилось в усложненной символике, в отходе от лучших реалистических традиций советского кинематографа.

Фильм режиссера А. Смирнова «Осень» также был подвергнут острой критике. Режиссер этой картины изменил сценарный замысел, позволяющий создать лирическое произведение о возвращении любви. Готовая лента оказалась забытовленной, перегруженной натуралистическими эпизодами, отношения героев поданы с позиций нравственного надрыва и неврастечности, духовный мир персонажей – обедненным.

<...> Учитывая, что фильмы «Зеркало» и «Осень» относятся к примеру чисто художественных неудач, Госкино СССР приняло решение выпустить эти картины ограниченным тиражом. Вместе с тем, дух и направление открытой критики недостатков картин, по нашему мнению, создают хорошие предпосылки для преодоления недостатков в творчестве А. Тарковского и А. Смирнова, окажут положительное влияние на выработку правильных идейно-воспитательных критериев в оценке произведений киноискусства¹⁶³.

В сентябре состоялся суд над Владимиром Осиповым, редактором самиздатского православного журнала «Вече». Он был приговорен к восьми годам лишения свободы. Близким другом Осипова был художник, реставратор, историк искусства Савелий Ямщиков¹⁶⁴, консультант фильма «Андрей Рублев».

Двадцать второго сентября работавший в ЦК друг Тарковского Николай Шишлин рассказал ему о своем разговоре с Ермашом¹⁶⁵. Это был стратегически полезный для Тарковского ход. Даже если Шишлин поинтересовался судьбой фильма Тарковского как бы между делом, он дал Ермашу понять, что о Тарковском знают и думают на самом верху партийной иерархии, что там есть заинтересованные в нем люди, и что несговорчивый режиссер не так уж и беззащитен. Это должно было навести министра кинематографии на размышления, стоит ли дальше так упорно не принимать фильм.

Шишлин сообщил, что Ермаш не хочет ни выпускать «Зеркало», ни давать Тарковскому снимать «Идиота» до разрешения ситуации с «Зеркалом». Кинематографическое, а тем более партийное начальство не понимало «Зеркало». Они не могли сообразить, «про что» этот фильм, а потому не знали, как к нему отнестись и что с ним делать. И это обижало чиновников еще больше, чем откровенная крамола. Никто не хотел брать на себя ответственность

¹⁶³ Фокин В. Кино и власть. С. 71–72.

¹⁶⁴ Савелий Васильевич Ямщиков (1938–2009) – реставратор, искусствовед, специалист по древнерусской живописи и иконописи, автор многочисленных научных трудов.

¹⁶⁵ Николай Владимирович Шишлин (1926–1994) – руководитель группы внешнеполитических консультантов Международного отдела ЦК КПСС. Принимал непосредственное участие в написании речей Л. И. Брежнева, сопровождал его на важнейших международных встречах.

разрешить или запретить «Зеркало». Обычно в таких случаях фильм без лишних слов укладывали на полку, либо показывали самому высокому начальству (на уровне Секретариата ЦК или того выше – Политбюро) и поступали в соответствии с вынесенным там вердиктом. Но тут запретить никто не решался: Тарковский слишком известная фигура в мировом кинематографе, и запрет мог обернуться международным скандалом. Тем более что приближалось уже упоминавшееся Европейское совещание по безопасности и сотрудничеству, где советские лидеры хотели выглядеть максимально благопристойно. Еще больше чиновники Госкино боялись посылать фильм «наверх», для просмотра на дачах членов Политбюро, опасаясь, что недовольство, а то и гнев «вершителей народных судеб» могут обрушиться не только на режиссера, но и на тех, кто запустил этот фильм в производство. Наверху могли возникнуть вопросы: «На что потрачены народные деньги? Кто этот фильм запускал? Как его фамилия?» И тут уже пахло по-настоящему большими неприятностями. Вполне можно было лишиться руководящего кресла, спецпайков, спецраспределителей, спецполиклиник, спецбольниц, спецсанаториев, весьма отличных по качеству от того, что предназначалось простым советским людям, от поездок за границу и прочих привилегий руководящей жизни.

Никто из руководства Госкино СССР и Отдела культуры ЦК КПСС рисковать не хотел. Вот и сваливали они ответственность друг на друга, боясь принять решение. Как показывал опыт с «Андреем Рублевым», да, пожалуй, и с «Солярисом», ситуация могла затянуться надолго.

Для самого же Тарковского будущее становится все более туманным. Финансовая пропасть все безнадежнее. Он постоянно вынужден думать о том, как содержать семью, тем более что расходы становятся все больше.

Полный поворот кругом

В такой ситуации Тарковский вернулся к мысли о сценарии по «Пикнику на обочине». Он надеется, что имена авторов сценария (Стругацких и его) и авантюристичность сюжета помогут пристроить сценарий кому-либо из знакомых режиссеров.

К сожалению, мы не располагаем свидетельствами о более чем трехмесячном периоде в жизни Тарковского – с середины сентября до середины января следующего, 1975 года. Этих записей нет в «Мартирологе», хотя именно в межкартинный период Андрей Арсеньевич особенно часто обращался к дневнику.

Осенью 1974 года произошло событие, потрясшее Андрея Арсеньевича, – безвременная смерть его однокурсника и одного из близких друзей Василия Шукшина¹⁶⁶. Он умер 2 октября на Верхнем Дону, на съемках фильма Сергея Бондарчука «Они сражались за Родину», так и не поставив главный фильм своей жизни «Степан Разин». Шукшин много раз бывал в доме у Тарковских и даже некоторое время жил у них. Он тогда был влюблен в Марину Тарковскую и мог стать их родственником. Андрей Арсеньевич собирался снимать друга в «Андрее Рублеве» – роли обоих враждующих братьев-князей были написаны на него. Тарковский внимательно следил за жизнью Шукшина, но в дневнике о его смерти ничего нет. Не могу поверить, что Андрей Арсеньевич никак не откликнулся на это ужасное событие.

Вот как описывает прощание с Шукшиным 4 октября кинорежиссер Элем Климов:

Это был такой незабываемый день, когда мы хоронили Шукшина. День, который перевернул нас всех. Мы приехали с Ларисой (Л. Шепитько – кинорежиссер, жена Элема Климова. – *Е. Ц.*) в Дом кино, где шло прощание. Гроб на постаменте. Океан слез. Сменялся через каждые несколько минут траурный караул. И мы готовимся одеть эти жуткие повязки. И вот в этот момент меня берет за рукав некто Киященко. Был такой редактор в Госкино, возглавлял куст исторического фильма. И он ко мне так притрагивается и шепчет: «Мы тут посоветовались, – а гроб рядом стоит, в двух шагах, – что „Разина“, Элем Германович, вам надо делать. В ЦК мы уже проконсультировались...» Меня будто током ударило! Разворачиваюсь – пришиб бы его, наверное, на месте. Лариса успела меня схватить. «Ты что?! Здесь...»

Когда гроб выносили из Дома кино, еще не знали даже, где хоронить придется. На Госнебесах решали, чего Вася достоин, чего не достоин. Пронесся слух – на Немецком! В последнюю минуту принесли другую весть – разрешили на Новодевичьем...¹⁶⁷

Говорили, что этого разрешения добился Бондарчук, дозвонившийся лично Брежневу, который находился в те дни в ГДР.

Похоронили. Поехали в Дом литераторов. Панфилов был, Инна Чурикова, Тарковский, Юра Ильенко, еще кто-то. И вдруг так мы стали все рыдать, так клясться в любви друг к другу, говорить, что мало видимся, мало помогаем друг другу. А ведь уже и отлетаем по одному... Такой душевный порыв был, такой горький выплеск. Потом, уже ночью, поехали почему-то в мастерскую к скульпторам Сидуру и Лемпорту. Всю ночь там сидели, вспоминали. Опять плакали, обнимались, клялись. Видно, почувствовали

¹⁶⁶ Василий Макарович Шукшин (1929–1974) – писатель, актер, кинорежиссер-постановщик. Однокурсник и друг студенческих и первых режиссерских лет А. Тарковского.

¹⁶⁷ Цит. по: *Фомин В.* Кино и власть. С. 189.

тогда все разом, что с нами что-то происходит, что уходим мы куда-то друг от друга, что время нас растаскивает по разным углам...¹⁶⁸

Именно в это время в обстановке затяжного стресса Тарковский понял, что и его может ожидать подобная судьба. Фильмы, которые он хотел делать, ему, как и Шукшину, никогда не дадут реализовать. Андрей Арсеньевич перед «Идиотом» решил быстро снять какой-нибудь фильм для заработка, чтобы выбраться из кошмара хронического безденежья.

Он выбирает экранизацию «Пикника на обочине» и начинает действовать. Точных свидетельств этому в «Мартирологе» не сохранилось. Поэтому обратимся к другим источникам, в частности к переписке братьев Стругацких.

4 октября. Письмо АН – БН: Был вызван в сценарную студию. Было объявлено, что Тарковский связался с ними на предмет экранизации «Пикника на Обочине», а так как экранизации Сценарная студия не делает, то он договорился составить совместно с нами заявку без упоминания названия. Ему дали мой телефон (это было вчера), он должен мне позвонить, и мы, встретившись, обговорим все подробно.

Борис Стругацкий не заставил брата долго ждать ответа.

9 октября. Письмо БН – АН: Меня очень заинтересовало твое сообщение по поводу Тарковского. Если это выгорит, то это будет настоящее дело, которым и заняться надо будет по-настоящему. Пожалуйста, держи меня в курсе. Я не совсем понимаю, как можно обойти запрет экранизаций, хотя чувствую (так у автора. – Е. Ц.), что это возможно. (Что-нибудь по мотивам повести... или повестей...) Между прочим, если с П[икник] и О не выгорит, предложим Тарковскому зМЛдКС¹⁶⁹. По-моему, это его вполне может удовлетворить.

О том, какое значение придавал Борис Стругацкий этому проекту, говорит тот факт, что спустя всего неделю он снова спрашивает:

16 октября. Письмо БН – АН: Очень интересуюсь знать, как там с Тарковским.

Судя по всему, дело далеко не продвинулось, так как никаких упоминаний о совместной работе ни в дневниках Тарковского, ни в переписке братьев в этом году больше нет.

В конце октября Тарковский снова уезжает в любимую деревню.

Первого ноября произошло еще одно событие, сильно повлиявшее на настроение и жизненные установки Тарковского. В писательском поселке Переделкино покончил с собой его близкий друг со вгиковских времен сценарист и поэт Геннадий Шпаликов. Он был, наряду с Тарковским и Шукшиным, самым талантливым кинематографистом этого поколения. В первых фильмах по сценариям Шпаликова, таких как «Застава Ильича» и «Я шагаю по Москве», окружающий мир был радостным и оптимистичным, но вскоре, после его собственной постановки «Долгая счастливая жизнь» 1966 года, ноты отчуждения и тревоги становятся сильнее. В результате сценарии Шпаликова отвергались студиями и Госкино, а немногие поставленные фильмы, несмотря на высокую оценку критиков, имели ограниченный прокат. Шпаликов стал сильно пить, от безденежья и пьянства рухнула его семейная жизнь. Он ушел из дома, скитался по друзьям и домам творчества, переживая свою неустроенность и невостребованность. Итогом стало самоубийство этого талантливейшего человека. Своей личной судьбой он символи-

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ «За миллион лет до конца света».

зировав крах иллюзий поколения шестидесятников. Для Тарковского его смерть стала сильнейшим психологическим ударом.

А 12 ноября в Москве на шестьдесят пятом году умер еще один великий кинематографист – гениальный оператор Сергей Урусевский, снявший «Летят журавли», «Сорок первый», «Неотправленное письмо», «Я – Куба», а также экранизовавший в качестве режиссера сценарий Геннадия Шпаликова «Пой песню, поэт...». В свое время Тарковский приглашал Урусевского снимать «Иваново детство», но их сотрудничество не состоялось.

Ситуация с «Зеркалом» после многомесячных мытарств разрешилась. Состоялось обсуждение в Комитете, где фильму была дана негативная оценка. В защиту фильма хотели выступить кинорежиссеры Лео Арнштам и Юлий Карасик, но им не дали слова. И все же Госкино приняло картину.

Одной из главных причин того, что «Зеркало» приняли, по моему мнению, стали кончина Василия Шукшина и самоубийство Шпаликова. Кинематографические власти были напуганы тем, что на похороны кинематографистов пришли десятки тысяч людей, а очередь желающих попрощаться тянулась на полкилометра – от Дома кино до площади Маяковского. Творческая интеллигенция хорошо знала, чего стоило Шукшину и Шпаликову хождение по начальственным кабинетам.

Люди говорили, что Шукшина довели до смерти чиновники Госкино многолетними запретами фильма «Степан Разин», который он страстно хотел снимать. Руководство сориентировалось и решило принять картину Тарковского, чтобы избежать волны негодования. Вот еще одно свидетельство первого зама председателя Госкино.

Борис Павленок: Помню, когда было закончено и принято к выпуску на экран «Зеркало», оставшись вдвоем с Андреем, я спросил:

– Андрей Арсеньевич, мне, ради постижения вашего творческого опыта, интересно, как возникла потребность в данном месте фильма использовать библейский образ «неопалимой купины»?

Он жестко сомкнул челюсти и процедил сквозь зубы:

– Я Библию не читал...

Такая откровенная ложь и нежелание разговаривать меня даже не обидели: он в каждом «руководящем» вопросе видел подвох. А мной руководил неподдельный интерес к его творческому методу¹⁷⁰.

Какое трогательное внимание! Какой «неподдельный интерес к творческому методу» со стороны того, кто довел до смерти Шукшина и Шпаликова и более полугода «мариновал» «Зеркало» Тарковского, точно так же, как десятилетием раньше предшественники Павленка «мариновали» «Андрея Рублева»!

Тарковский не мог воспринять вопрос Павленка иначе, чем циничную издевку или очередную попытку «подловить» его на пропаганде религии, «протаскивании фидеизма и поповщины», как любили выражаться официальные борцы с «мракобесием». «Деликатный» зампред Госкино выбрал удачное время для удовлетворения своей любознательности. Конечно, ответ режиссера был оценен, и ему воздали по полной программе.

Чиновники Кинокомитета, приняв картину, подготовили Тарковскому неприятный сюрприз с помощью коллег режиссера.

В начале декабря мосфильмовская комиссия, а затем комиссии Госкино присудили категорию оплаты «Зеркалу». В комиссию входили заслуженные режиссеры. И тут Тарковский получил удар, которого он не ожидал, хотя должен был предвидеть. Мосфильмовские мэтры ответили сплоченной взаимностью на презрение, которое он к ним испытывал.

¹⁷⁰ Павленок Б. Кинолегенды и быль. С. 73.

После обсуждения (в котором единодушно отмечались талант и качество изображения, хотя и высказывались замечания о непонятности монтажа и повествования) «Зеркалу» была присуждена вторая категория оплаты, которую обычно давали средней продукции «Мосфильма». Тарковский был оскорблен и унижен такой оценкой. Я помню, какой ропот стоял в коридорах «Мосфильма», когда стала известна издевательская оценка фильма.

Интересно, что Леонид Гайдай, режиссер, работавший в абсолютно иной творческой манере, высоко оценил фильм и проголосовал за присуждение ему первой категории, а Марлен Хуциев, бывший знаменем кинематографистов-шестидесятников, картину не принял и ругал ее.

Точное количество копий, вышедших в прокат, неизвестно. В документах фигурирует цифра 84, которая представляется явно завышенной. Фильм показывали в считанных кинотеатрах без рекламы.

Безденежье для Тарковского и его семьи становится все тяжелее и беспросветнее. Андрей Арсеньевич вынужден вернуться к идее создания сценариев для республиканских киностудий. Они с Мишариным срочно дописывают сценарий для Али Хамраева. Тарковский хотел закончить работу над ним к Новому году. Еще одним проектом, на который очень надеется Тарковский, стал сценарный договор с «Таллинфильмом». Но среди этих тягостных событий возникла и радостная весть – он получил официальный ордер на две квартиры на «Мосфильме».

Двадцатого декабря состоялась премьера «Зеркала» в Доме кино. Огромную толпу жаждающих увидеть фильм пыталась остановить конная милиция. Зрители вынесли стеклянные двери. Фильм прошел с огромным успехом. Тарковского поздравляли устно и письменно. «Зеркало» окончательно закрепило за Тарковским репутацию гения в среде интеллигенции, восторженно принявшей картину. Режиссер получал поздравления от людей самых разных профессий и социального статуса, которые были потрясены фильмом. Конечно, были и не принявшие или не понявшие картину, были и злопыхатели, но их Тарковский не принимал в расчет, хотя ряды их были, пожалуй, больше, чем тех, кто полюбил картину. Отец режиссера был уязвлен тем, как он показан фильме. А мать фильм больно ранил и обидел.

Вспоминает Андрей Кончаловский:

От Отара Иоселиани я недавно узнал об одном любопытном случае. <...
> Отар рассказал мне, как однажды пришел к Андрею. Вокруг за столом было обычное окружение Тарковского.

– Ну как тебе «Зеркало»? – спросил он.

– По-моему, вещь путаная, длинная, – сказал Отар свойственным ему отеческим тоном.

Возникла тяжелейшая пауза, все, потупив глаза, замолчали. Андрей бросил быстрый взгляд по сторонам, сказал:

– Ему можно.

Все тут же оживились, пронесло. Это уже был Андрей времен «Зеркала»¹⁷¹.

Вдохновленный успехом, Тарковский предложил Ермашу список фильмов, которые он бы хотел поставить: «Идиот», «Смерть Ивана Ильича», фильм о Достоевском. И может быть – «Пикник на обочине». На первом месте, как и прежде, «Идиот», но к этому моменту у Андрея Арсеньевича уже возникли сомнения насчет вожаемого проекта. Вообще в предпочтениях Тарковского в этот момент царит изрядный сумбур. Прежде всего, бросается в глаза его мысль об «иллюстрации собственных принципов на фоне структуры самого романа» («Идиот») и

¹⁷¹ Кончаловский А. Низкие истины. Семь лет спустя. С. 171–172.

тезис о том, что «Смерть Ивана Ильича», «требующая самого серьезного „переписывания“ и перелопачивания, более приспособлена для меня».

Итак, обращение к классике для реализации собственных кинематографических идей. У режиссера не возникает и тени сомнения по поводу того, что может быть и иной путь – создание кинопроизведения, приспособляющего режиссерский замысел к духу великой литературы. В этом проявляется невероятная уверенность Тарковского в собственной гениальности: он считает себя вправе переделывать, переписывать и перелопачивать классиков. Но на это он имел право – кино совершенно другое искусство, нежели литература, с иной образной системой. Кино требует мышления визуальными образами. И тут в собственных талантах Тарковский не сомневался. Достаточно вспомнить его высказывания о коллегах в кино. Да и в театре у него полностью отсутствовал пиетет по отношению к таким культовым режиссерам, как Крэг и Мейерхольд, Брехт и особенно Станиславский, которого он не ставил ни в грош.

1975 год. Возрождение интереса к «Пикнику на обочине»

Новый год Тарковский встречал в Мясном. В недостроенном доме холодно, но там можно предаваться созерцанию и размышлениям, ощущать гармонию с природой, единение с окружающим миром. В Мясном Тарковскому не нужно было бороться за существование и конфликтовать, ему хорошо думалось, он отдыхал душой, размышлял о следующих проектах, хотя жизнь упорно заставляла его обращаться к судьбе многострадального «Зеркала». Он сам в это время считал его лучшей своей картиной.

После сдачи «Зеркала» прошло более полугода. Авторский гонорар, на который предстояло жить до следующей работы, составил 6000 рублей. Из этой суммы, помимо подоходного налога – 13,5% (810 рублей), вычли стоимость перерасходованной пленки (более 1000 рублей) и алименты. В целом реальный гонорар Тарковского за картину составил менее четырех тысяч. Надежда расплатиться с долгами, которые все увеличивались, не сбылась. Финансовые перспективы становились еще более мрачными. Денег катастрофически не хватало, а на все предложения Тарковского Госкино отвечало невнятными отказами. Тарковский снова оказался в очень трудном финансовом положении.

Андрей Арсеньевич упорно думает о будущих фильмах.

Конечно, «О Достоевском» наиболее целесообразный замысел для меня, хотя он тоже страдает нехорошим, конструктивистским умыслом. Я имею в виду т. н. пласты – настоящее, бывшее, идеальное и их соединение.

Совершенно гармонической формой для меня сейчас мог бы быть фильм по Стругацким: *непрерываемое*, подробное действие, но уравненное с религиозным действием, чисто идеалистическое, то есть полу-трансцендентальное, абсурдное, абсолютное («Моллой» С Беккета). Схема жизни человека, стремящегося (действенно) понять смысл жизни. И самому сыграть. Не рухну ли я под тяжестью двух аспектов? Ах, интересно!

1. 2 актера.
2. Единство места.
3. Единство действия.
4. Можно проследить за природой от часа к часу (как темнеет или светлеет).

(Взять «Моллоя» для Стругацких.)¹⁷²

Почти через два года после прочтения повести Стругацких у Тарковского оживает мысль о сценарии по «Пикнику», абсолютно неожиданная. Никому, кроме Тарковского, не могло прийти в голову сопоставление Стругацких с Самюэлем Беккетом и «Пикника» с недавно впервые опубликованным в СССР отрывком из его романа «Моллой»¹⁷³. После получения Нобелевской премии Беккет был в центре внимания. Соединение столь разных по своей природе авторов удивляет, особенно учитывая негативное отношение Тарковского ко всякого рода модернизму. Но то, что он видел их потаенное внутреннее родство, говорит о внимании, которое Тарковский уделял художественным и философским поискам западных коллег. Он чувствовал экзистенциальную близость если не с ними, то с проблемами, которые их волновали. Поэтому «полу-трансцендентальное, абсурдное, абсолютное» вполне согласуется с тезисом раннего христианства, сформулированным Тертуллианом: «Верую, потому что абсурдно».

¹⁷² Тарковский А. Мартиролог. С. 128–129.

¹⁷³ Место публикации было достаточно неожиданным – журнал «Химия и жизнь» (1972. № 1).

Дневник от 4 января: А что, если вместо юноши в «Пикнике» – женщина?¹⁷⁴

Эта вторая запись, свидетельствующая об интересе Тарковского к «Пикнику на обочине», показывает пути, которыми движется режиссерская мысль. Восприятие и интерпретация произведения, к которому он обращается, парадоксальны. Буквально через день Тарковский вновь строит планы, связанные с Достоевским, а проект со Стругацкими ставит на третье место. Андрей Арсеньевич намерен сыграть главную роль в фильме по Стругацким, хотя его и посещают сомнения в том, сможет ли он успешно сыграть Сталкера и одновременно быть режиссером. Только что в «Зеркале» он сыграл самого себя больного, но вырезал в монтаже лицо и переозвучил голосом Смоктуновского. Видимо, нереализованные актерские амбиции не давали покоя режиссеру и побуждали его претендовать на роли в фильмах друзей и собственных постановках. Актером он был замечательным, но эта сторона таланта Андрея Арсеньевича, кроме нескольких небольших, но запомнившихся эпизодов, не нашла достойной реализации.

Тарковский пишет письмо Ермашу относительно работы. В нем фигурируют те же четыре фильма, но в несколько ином порядке. Сначала «Идиот» или фильм о Достоевском. Если будет отказ, то «Смерть Ивана Ильича» и «Пикник». «Только надо будет утрясти вопрос со Стругацкими»¹⁷⁵. Режиссер впервые задумался о собственном фильме по повести Стругацких – упоминания о нем следуют одно за другим в течение четырех дней и отмечены в дневнике в трех записях подряд:

Дневник от 7 января: Чем-то мое желание делать «Пикник» похоже на состояние перед «Солярисом». Уже теперь я могу понять причину. Это чувство связано с возможностью легально коснуться трансцендентного. Причем речь идет не о так называемом «экспериментальном» кино, а о нормальном, традиционном, развивавшемся эволюционно. <...>

Мне же хочется гремучего сплава – эмоционального, замешанного на простых и полноценных чувствах рассказа о себе – с тенденцией поднять несколько философско-этических вопросов, связанных со смыслом жизни.

Успех «Зеркала» меня лишний раз убедил в правильности догадки, которую я связывал с проблемой важности личного эмоционального опыта при рассказе с экрана. Может быть, кино – самое личное искусство, самое интимное. Только интимная авторская правда в кино сложится для зрителя в убедительный аргумент при восприятии¹⁷⁶.

Отметим, что повесть Стругацких, имеющая миллионы поклонников, для Тарковского стала поводом для «эмоционального рассказа о себе», хотя и с последующей «философско-этической» расшифровкой «вопросов, связанных со смыслом жизни». Фактически все его фильмы посвящены именно этой теме.

В повести Стругацких Андрей Арсеньевич увидел то, чего он не смог воплотить в замыслах фильмов по Достоевскому и о Достоевском. Это продолжение идей писателя, их воплощение в нашем мире. Тарковского волнуют проблемы, к которым не обращался в отечественном кинематографе почти никто. Да и в мировом кино их рассматривали немногие, разве что Робер Брессон и Ингмар Бергман.

Тарковский всегда затрагивал глубинные струны человеческой души, интимные переживания и потаенные мотивации персонажей. Он пришел к окончательному убеждению: его

¹⁷⁴ Тарковский А. Мартиролог. С. 131.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Там же. С. 131–132.

кинематографическая задача – поиск человеком своего места в мире, поиск веры, осознание своего смысла и значения перед Богом. Он собирается решать ее на путях, далеких от рационального мышления. Для создания такого произведения чрезвычайно важна авторская правда, не зависящая от прагматического понимания и уж никоим образом не вписывающаяся в примитивные схемы соцреализма. Режиссер видит в повести Стругацких возможность обратиться к этой волнующей его теме – и прежде всего к рассказу о себе. Хотя понимания, как это делать, у него еще нет.

Тарковский встречается с Аркадием Стругацким, обсуждает возможные сценарные ходы. Сам он не писал, ограничиваясь пожеланиями, что и в каком ключе хотел бы видеть в сценарии.

Мы встречались еще раз пять или шесть, пока, наконец, не удалось выяснить, что и его, и приятеля-режиссера интересует только четвертая часть повести, а именно – поход героев к Золотому Шару, Машине Желаний. Когда мы все детали оговорили во всех подробностях, пришло время писать заявку¹⁷⁷.

Стругацкие по просьбе Тарковского работали очень оперативно – к февралю была готова первая киноверсия «Пикника» – заявка на сценарий. Но подавать ее на студию Стругацкие по просьбе Тарковского не стали. Режиссер считал, что сейчас не очень удобный момент для начала хлопот по новому фильму, так как еще не ясна прокатная судьба «Зеркала».

Аркадий Натанович не очень понял, какое имеет отношение их заявка к прокату фильма Тарковского, но просьбу режиссера выполнил. Стругацкий не имел большого опыта общения ни с крупными режиссерами, ни с кинематографической бюрократией. Тарковский объяснил Аркадию, что сценарию предстоит пройти через сценарно-редакционную коллегию, главных редакторов, прокатчиков, производственный отдел, а уж затем через самого председателя Госкино – министра кинематографии, который в особых случаях заручится еще мнением Отдела культуры ЦК КПСС. Без санкции министра никакой сценарий стать фильмом не может.

В этой бюрократической машине каждая из шестеренок невидимого, но бдительного механизма могла затормозить или заблокировать проект. Прокатчиков, относившихся к его фильмам без интереса, Тарковский не любил. Они испортили Андрею Арсеньевичу немало крови показами его предыдущих фильмов. Их неприязнь была взаимной. На всех совещаниях он разносил прокатчиков, обвиняя в непрофессионализме, неумении и нежелании прокатывать его фильмы. Немудрено: даже советские прокатчики предпочитали фильмы, быстро и без проблем собиравшие большие деньги.

Фильмы Тарковского нуждались в постоянной и вдумчивой работе со зрителем и тогда в долговременном прокате, поддержанном умной рекламой, могли приносить хорошие деньги. Но кто захочет что-то делать, когда можно не делать ничего? Тем более и начальство не жалуется эти фильмы. Вот еще одно свидетельство тогдашнего заместителя председателя Госкино Бориса Павленка:

...он жил в собственном замкнутом мире, демонстрировал пренебрежение к публике и порой мог сказать:

– А вы посмотрите на себя. Разве вы в состоянии понять мой фильм?

И постоянно брюзжал, насакивал на прокатчиков, почему его фильмы выпускаются малыми тиражами, видел в этом козни «начальства»¹⁷⁸.

Павленок тут же находит оправдание ничтожных цифр прокатных копий для фильмов Тарковского:

¹⁷⁷ «Фильм все-таки вышел...»: Аркадий Стругацкий о фильме «Сталкер». С. 17–18.

¹⁷⁸ Павленок Б. Кинолегенды и быль. С. 117.

Но что поделать, картины его были сложны для восприятия, тем более что в подавляющем большинстве наших кинотеатров освещенность экрана, качество звука, уровень благоустройства, акустика залов были далеки от эталонных. Выстраданная режиссером прозрачность и тонкость изображения, духовная глубина и неуловимое обаяние каждого кадра пропадали, гений режиссера пасовал перед тупостью техники. И Тарковский становился все более раздражительным, совершенно невосприимчивым к критике, обожествлял собственное мнение¹⁷⁹.

Это пишет первый заместитель председателя Госкино, занимавший свой пост пятнадцать лет. Какая трогательная забота о режиссере и его фильмах и какое поразительное лицемерие! Кто же не давал зампреду заняться реконструкцией и благоустройством кинотеатров, оснащением их современной проекционной и звуковой аппаратурой, улучшением прокатной политики и воспитанием умного, разбирающегося в киноискусстве зрителя? Зрителя, который предпочел бы идти в кинотеатр смотреть умное кино, вместо того чтобы от безмыслия и тоски пить дрянную водку? Не перед «тупостью техники» пасовал Тарковский, да и не пасовал он, сталкиваясь с ленью, тупостью и равнодушием. Он продолжал бороться, когда надежды, казалось, уже не было.

¹⁷⁹ Там же.

Поездки и премьеры

О подводных течениях, определяющих решения Госкино, Стругацкие ничего знали. Но свое мнение об этом Аркадий в конце февраля записал в дневнике: «Сценарий, оказывается, будут утверждать в Госкино». И добавляет эмоционально: «Сволочи!»¹⁸⁰ Уже поработав для кино, хотя и не очень много, он не знал, что с конца 1920-х годов ни один фильм в Советском Союзе не мог быть запущен без одобрения Госкино – самой могущественной инстанции в кинематографе.

Дальнейшие события вновь отодвинули «Пикник» на периферию замыслов Тарковского. Он ездил по стране с премьерными показами «Зеркала», встречался с коллегами, со зрителями, наблюдал их реакцию. Его встречали как выдающегося режиссера. Пожалуй, ни один из его фильмов не вызывал таких противоречивых отзывов – от полного неприятия до обостренного личного восторга. В Тбилиси Тарковского принимали директор киностудии «Грузия-фильм» Резо Чхеидзе, знаменитые грузинские режиссеры братья Шенгелая. Пригласить его в гости считал за честь каждый местный кинематографист. Сопровождалось это традиционным грузинским застольем, которое иной раз принимало столь масштабный и ошеломительный характер, что становилось Тарковскому в тягость. Триумфальное шествие «Зеркала» продолжилось в Ленинграде и в Эстонии. В питерском Доме кино его фильм представлял один из лучших ленинградских режиссеров Илья Авербах, которому Стругацкие первоначально предлагали экранизировать «Пикник на обочине». Отношения Авербаха с Тарковским были «улицей с односторонним движением». Авербах относился к Тарковскому и его фильмам с огромным уважением. Андрей Арсеньевич фильмы Авербаха не очень ценил, но к самому режиссеру относился терпимо. По воспоминаниям режиссера Константина Лопушанского,

* у Авербаха были очень хорошие отношения с Андреем Арсеньевичем. Я помню премьеру «Зеркала» в Ленинграде в Доме кино. После фильма в ресторане за стеклянной дверью сидели Тарковский и Авербах, а мы, молодые, с завистью и трепетом смотрели через стекло: гении выпивают. Потрясающе!¹⁸¹

В Ленинграде директор Драматического театра им. Пушкина Илья Киселев (до этого долго работавший на «Ленфильме») после просмотра «Зеркала» предложил Тарковскому поставить в их театре «Гамлета». По словам режиссера Глеба Панфилова, именно он посоветовал Тарковскому взять на главную роль Анатолия Солоницына. Директор театра даже готов был принять его в штат. Актрису на роль Офелии в труппе театра Тарковский не увидел, но директор согласился пригласить выбранную режиссером актрису со стороны. Тарковский хотел пригласить на эту роль Маргариту Терехову.

Этот проект был интересен Тарковскому, но содержал и очевидные минусы. Тарковский не очень хотел надолго уезжать из Москвы, где в Госкино решались все кинематографические дела. В Москву звонили его зарубежные друзья. В Ленинграде Тарковский был бы оторван от семьи, от Ларисы и Андрюши, и жене режиссера этот вариант, конечно, не понравился. Из Ленинграда трудно ездить в Мясной, куда он стремился теперь при каждом удобном случае. Несмотря на то что в Северной столице его любили даже больше, чем в Москве, Тарковский считал, что поставленный там спектакль не получит достаточного резонанса. Не последнюю роль сыграло и присутствие Григория Романова, первого секретаря Ленинградского обкома КПСС – необузданного самодура, ненавидевшего деятелей культуры. Из-за него

¹⁸⁰ Скаландис Ант. Братья Стругацкие. М.: АСТ, 2008. С. 476.

¹⁸¹ Кстати, Лопушанский был инициатором и первым редактором издания лекций Тарковского на Высших курсах режиссеров и сценаристов, по окончании которых вошел в профессию как продолжатель учителя, автор нескольких фильмов-приключений по произведениям Стругацких.

Ленинград покинули Аркадий Райкин, Иннокентий Смоктуновский, Сергей Юрский. Тарковский не хотел уезжать из Москвы, чтобы вскоре вернуться обратно, пополнив их ряды.

Собирался Тарковский и в Таллин. Его приглашению активно способствовал Юрий Лина¹⁸² – в то время известный эстонский культуролог, эзотерик и мистик, последователь Гурджиева. Для Андрея Арсеньевича имена Гурджиева, Успенского и их последователей значили очень много. Тарковский был гостем и влиятельных эстонских кинодеятелей Энна Реккора¹⁸³ и его жены Лийны Кирт¹⁸⁴. Реккор был классиком эстонского кино, автором многих сценариев, включая «Бриллианты для диктатуры пролетариата» по роману Юлиана Семенова, где главную роль сыграл Александр Кайдановский, «Отель у погибшего альпиниста» и «Гадкие лебеди» по повестям Стругацких, «Дознания Пилота Пиркса» по повести Станислава Лема и других фильмов эстонского советского кино. В Таллине киновед Татьяна Эльманович писала первую в стране книгу о жизни и творчестве Тарковского. Встретился Андрей Арсеньевич и с Юри Ярветом – выдающимся эстонским актером, с которым они подружились во время работы над «Солярисом», где Ярвет потрясающе сыграл Снаута. На «Таллинфильме» по протекции друзей Тарковский заключил договор на написание сценария «Гофманиана» со сроком сдачи 1 августа. Параллельно он занимался пробиванием «Идиота» на «Мосфильме». «Идиот» в кино и постановка «Гамлета» в театре казались ему наиболее актуальными и желанными. О «Пикнике» он пока не вспоминает.

В феврале 1975 года в пятый раз был арестован правозащитник Анатолий Марченко. Его приговорили к четырем годам ссылки и отправили в настоящий медвежий угол – поселок более чем в 800 километрах к северо-западу от Иркутска. Это был очередной сигнал всем несогласным с властью.

В конце февраля Ермаш ошеломил Андрея Арсеньевича нелепым предложением сделать фильм о Ленине. Вероятно, эта идея возникла в еще более высоких инстанциях, и Ермаш должен был ее предложить. Режиссер сделал вид, что согласился, но поставил условием работу безо всяких контрольных комиссий из ЦК и Института марксизма-ленинизма. Ермаш ответил, что это невозможно. Тарковский пожалел министра кинематографии и объяснил ему, что эта затея окончится грандиозным скандалом, в результате которого попадет всем – и ему, Ермашу, в первую голову. Идея привлечь Тарковского к съемкам фильма о Ленине была по форме очередной проверкой на лояльность, а по сути – полным идиотизмом. Неужели Ермаш не представлял, каким может быть этот фильм, если его сделает Тарковский? Андрею Арсеньевичу было ясно, что в этот проект ввязываться не стоит. Ермаш понял, что попал в глупое положение, и, чтобы смягчить ситуацию, намекнул Тарковскому на возможную экранизацию «Идиота». Тарковский почему-то ему поверил.

В Москву снова приехал директор Каннского кинофестиваля господин Бесси. Весть о его приезде настроила Тарковского на оптимистический лад. Он и думать не мог, чем закончится этот визит.

Первого марта «Мосфильм» направил Ермашу заявку Тарковского и Мишарина на художественный фильм «Идиот». Однако ответа на нее не последовало. А история с Бесси и вовсе завершилась фиаско. Фильм «Зеркало», увиденный Бесси несколько месяцев назад, так его потряс, что он страстно хотел показать его в Канне. Но директор кинофестиваля допустил непростительный просчет – при министре кинематографии пообещал «Зеркалу» главный приз. В другой стране это было бы огромным стимулом, чтобы послать картину на фестиваль. Ермаш обещал дать «Зеркало» на Каннский фестиваль, но теперь, не мотивируя свой отказ,

¹⁸² Юрий Лина (р. 1949) активно способствовал неудачной попытке А. Тарковского остаться в Швеции в апреле 1981 года. В будущем Лина – писатель, автор книги «Под знаком Скорпиона», яростный обличитель «мирового еврейского заговора».

¹⁸³ Энн Реккор (1939–2003) – эстонский и советский сценарист, кинокритик, киновед, главный редактор, в 1984–1989 генеральный директор «Таллинфильма».

¹⁸⁴ Лийна Кирт (1938–2005) – ведущий кинокритик Эстонии эпохи застоя.

стал предлагать Бесси другие фильмы, которые того совершенно не устроили. Узнав об этом, разъяренный Тарковский отправился к генеральному директору «Мосфильма» жаловаться на Ермаша и требовать новой работы. Сизов в ответ, имея в виду «Идиота», проговорился: «Нам не нужна эта картина. Может быть, вам снять ее на какой-нибудь другой студии?» Тарковский взвился: «Может быть, мне вообще уйти с „Мосфильма“?» Сизов в ответ пробурчал что-то невнятно-компромиссное.

Бесси пытался уговорить Ермаша, но тот не изменил своего решения. Возмущенный Бесси уехал, не отобрав на фестиваль ни одну из советских картин и пообещав большой скандал. Тарковский без обиняков высказался в дневнике в адрес министра:

Вот сволочь трусливая! То, что, получив приз, «Зеркалом» можно будет выгодно торговать и получать для страны валюту, – для Ермаша не имеет никакого значения. Главное – кресло и жопа. А интересы страны – побоку!¹⁸⁵

Разобраться в хитросплетениях подковерных интриг в советском кино господину Бесси было нелегко. А все объяснялось просто: для Ермаша и его редакторов, а также весьма заслуженных кинорежиссеров, которые не могли понять, о чем же этот фильм, подобная награда была бы прямым плевком в их руководящие физиономии. Допустить этого Ермаш не мог, а потому сделал все, чтобы «Зеркала» в Каннах не было. При этом родное отечество и Госкино СССР хорошо погрели руки на реализации «Зеркала» за границей. Фильм был задорого продан давнему поклоннику Тарковского, его берлинскому дистрибьютору Сержу Гамбарову, который сделал его достоянием мирового экрана. Он и сам очень неплохо заработал, только французам перепродал фильм за полмиллиона франков. И это были не рубли, полученные в трех окраинных московских кинотеатрах, а полноценная валюта.

Эти события избавили Андрея Арсеньевича от иллюзий. Он понял, что кинематографическая власть и председатель Госкино СССР относятся к нему с подозрением и не хотят делать ничего, что могло бы принести ему новые призы и новую славу. Даже генеральный директор «Мосфильма» Сизов, который помог в решении жилищных проблем и сдаче картины, на вопросы Тарковского отвечал невразумительно. Вероятно, мнение о «Зеркале», сформированное в Госкино и поддержанное коллегами-режиссерами, не давало Сизову возможности какого-либо маневра. Тарковский расстроился, но годы борьбы закалили его характер и выработали четкую реакцию на давление. Для него это означало только одно – не идти на компромиссы и показывать фильм возможно большему числу союзников и поклонников. Ну а о Ермаше он будет отныне высказываться в самых непарламентских выражениях.

Перед 8 марта Тарковский уехал в Мясное, где он прожил до 19 марта. В Москве необходимость быть в гуще неприятных событий и интриг его утомляла и раздражала. В Ленинграде с постановкой «Гамлета» нет ясности. После слов Сизова о том, что «Мосфильму» «Идиот» не нужен, режиссер тоже сделал какие-то выводы. Тарковский привык стоять на своем и был убежден, что преодолеет нежелание Сизова. Скорее всего, Андрей Арсеньевич не подумал, что столь ясно высказанное мнение наверняка опирается на мнение «наверху», без которого генеральный директор «Мосфильма» вряд ли решился бы на такую определенность.

Заниматься «Пикником» до окончательного выяснения перспектив по первым двум проектам Тарковскому не хотелось. Тем более что Аркадий Стругацкий уезжал на Северный Кавказ в санаторий. Андрей Арсеньевич отложил их встречу до его возвращения. А пока он решил заняться театром.

Звонить в Ленинград насчет «Гамлета» Тарковский поручил Марианне Чугуновой, которая воспользовалась услугами еще одного заинтересованного лица – живущей в городе на Неве жены любимого актера Тарковского, будущего исполнителя роли Гамлета. Отношения Соло-

¹⁸⁵ Тарковский А. Мартиролог. С. 134.

нищина с женой дали серьезную трещину из-за его бесконечных поездок в киноэкспедиции. Там он регулярно прикладывался к бутылке. Была вероятность, что если Тарковский будет ставить «Гамлета» в Ленинграде, Толя перестанет мотаться на съемки и проживет какое-то время дома с женой и дочерью. К работе с Андреем Арсеньевичем он относился столь серьезно, что, конечно, перестал бы пить. Но всем этим благим пожеланиям не суждено было осуществиться.

Тарковский плохо представлял, каким сложным и нетерпимым организмом являлся любой советский театр, какие там царили амбиции и неутоленные честолюбия. Единоличным правителем в театре, как правило, был главный режиссер, определявший художественную и кадровую политику, выбиравший пьесы и исполнителей главных ролей. Иногда эту роль играл директор, если он обладал более мощными связями в министерстве культуры, дружил с ведущими актерами и крепко сидел на своем месте. Как правило, ни главные режиссеры, ни директора театров добровольно с должности не уходили и десятилетиями, до самой смерти правили там, как в своей вотчине. Нередким было острое соперничество между директором и главным режиссером. Их отношения превращались в затяжную войну, в ходе которой стороны плели интриги, изошренностью превосходящие пьесы Марло, Мольера и Расина вместе взятых. Каждый из таких «столпов» имел мощное лобби в театре и могучую клаку за его пределами. Они мерились крепостью и обширностью связей, подсиживали друг друга, писали жалобы и доносы.

В любом советском театре актеров было больше, чем требовалось репертуару, поэтому часть труппы неизбежно оставалась без ролей. Незанятые актеры люто завидовали «режиссерским любимчикам», получавшим роли, и строили козни, чтобы их опорочить, а еще лучше – предложить на их место себя. В борьбе за место под солнцем театральной Фортуны они были готовы на все.

Главный режиссер Александринского театра Игорь Горбачев, человек талантливый и популярный в Ленинграде, не был в восторге от приглашения директором прославленного кинорежиссера без его ведома. Это значило, что к возможному успеху спектакля в его театре он отношения иметь не будет. Тарковский, а не он станет центром внимания, что главному режиссеру, конечно, не очень приятно.

Еще сильнее были возмущены ведущие актеры, а более всего актрисы – Тарковский, «видите ли, не обнаружил в театре актеров и актрис, способных сыграть Гамлета и Офелию», и решил пригласить на главные роли Солоницына и Терехову. Во-первых, решили театральные актеры, Тарковский их демонстративно унизил, отказав в профессионализме и таланте. Во-вторых, если спектакль окажется успешным, слава достанется не актерам театра, работавшим здесь, годами выстраивавшим собственную иерархию отношений, а чужакам, пришельцам, парвеню, совершенно, по их мнению, этого успеха не заслуживавшим. Такие вещи актеры не прощают. Они мгновенно сплываются, чтобы низвергнуть чужаков со своей территории. И надо сказать, это им почти всегда удается.

Тарковский этих нюансов совершенно не учитывал. В кино он привык быть главным в своей работе и не допускал мысли, что где-то отношение к нему может быть иным. В этом и была главная его ошибка. Киселев, обещавший взять в штат театра Солоницына, признался, что среди актеров возникло «мощное сопротивление» этой идее. Стало очевидно, что постановка «Гамлета» в Ленинграде не состоится. Тарковский возмущен срывом «александринского проекта» и считает, что отказ директора театра объясняется нежеланием Горбачева, хотя никаких доказательств у него нет. Тарковский пришел к выводу о враждебности Горбачева, обозвал его в дневнике «бандитом» и отказался от этой театральной постановки. При этом желание поработать в театре у него не исчезло.

Тарковский поговорил с Марком Захаровым насчет «Гамлета» и увлек его своей идеей. Делать спектакль в Москве ему казалось предпочтительнее. Тем более что решений о запуске по кинопроектам у Андрея Арсеньевича все нет. Материально это невыгодное, хотя греющее

душу предложение. К сожалению, оно не решает, а усугубляет финансовые проблемы, но сулит интересный театральный опыт.

Тарковский – режиссер «Пикника»

Тарковский решает снова обратиться к Стругацким. Свою заинтересованность он от соавторов пока скрывал. Они считали, что заявка написана для кинорежиссера, имя которого Андрей Арсеньевич пока не раскрыл. Встреча с Аркадием Стругацким состоялась после возвращения писателя из Кисловодска.

Двадцать седьмого марта Андрей Арсеньевич посетил Аркадия Стругацкого.

Тут-то Тарковский и сознался, что режиссером и художественным руководителем фильма будет он сам. Именно с этого момента, пусть не всегда последовательно, он сам стал участвовать в решении вопросов, связанных с «Пикником на обочине»¹⁸⁶.

Аркадий Натанович очень обрадовался, узнав, что Тарковский решил ставить «Пикник». Разговор сопровождался уточнением необходимых прагматических моментов. Сценарий условились писать вдвоем, хотя в договоре со студией будут фигурировать только братья. Это означало: деньги за сценарий будут получать Стругацкие и отдавать Тарковскому его часть.

Андрей не хотел платить алименты со своей доли, а его доля – это треть гонорара по устной договоренности с соавторами¹⁸⁷.

Обсудили они и стратегию продвижения сценария. Это укрепило убежденность Стругацких в том, что фильм будет ставить Тарковский, но для самого Андрея Арсеньевича совсем не означало, что вопрос о его режиссуре окончательно решен.

Тарковский ездит по Москве и Подмоскovie с показами «Зеркала». Идея постановки «Гамлета» в театре Ленинского комсомола одобрена Марком Захаровым. Андрей Арсеньевич много времени отдает анализу пьесы – это его первый и очень желанный театральный опыт. Марк Захаров не раз видел Солоницына в кино, но ему важно понять, как он играет на сцене, как чувствует партнеров и придется ли ко двору в известном столичном театре. Безоглядно рисковать Марк Захаров не хотел.

Тем временем «Зеркало» вышло в прокат, если это можно назвать прокатом. В Москве фильм шел в двух кинотеатрах: на Таганке и в «Витязе». Если Таганка и тогда была практически центром, то «Витязь» находился в спальном районе Беляево в полудне езды на метро. Фильм выпущен без рекламы, без афиш, но уже через день-два билеты достать невозможно. И пусть едва ли не треть зала уходила с фильма, слух о необычной картине разнесся по всей Москве. Интеллигенция бурно обсуждала «Зеркало» – невиданные по правдивости хроникальные вставки, невероятные гиперреалистические видения и сны. После фильма публика в кинотеатре – неслыханное дело – аплодировала. Но прокатчики и власти рассудили, что это все ни к чему, и через несколько дней фильм был снят с проката. Потом его иногда показывали в отдаленных кинотеатрах и профсоюзных клубах, почти без предварительной рекламы. Для проката фильма Тарковского была нужна разъясняющая сюжет вступительная лекция, но прокатчики не стали утруждаться такими сложностями.

Аркадий Стругацкий показал Тарковскому заявку на фильм.

21 апреля. Письмо АН – БН: Был Тарковский. Обсудили заявку. Он высказался в том смысле, что заявка ему нравится, но не слишком ли она политическая? Он боится, что потом, когда фильм будет готов, ему заметят, что он не выполнил данных в заявке авансов. Я ему возразил, что это же наша

¹⁸⁶ «Фильм все-таки вышел...»: А. Стругацкий о фильме «Сталкер» С. 17–18.

¹⁸⁷ *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие. С. 477.

заявка, а не его. В общем, разошлись довольные друг другом, но передать заявку Соловьеву (главному редактору «Мосфильма». – Е. Ц.) я до сих пор не могу, т. к. Соловьев разъезжает по бесчисленным пленумам и конференциям. Впрочем, это – дело дней.

Тарковский высказал Аркадию Стругацкому опасения по поводу политических акцентов в заявке. Он считал, что это может помешать его фильмам и карьере. Его политикой была не злободневность, не аллюзии и ассоциации, а метафизика и поиски высших истин, и он ничего не собирался менять в своей творческой манере и позиции. Стругацкий взял ответственность за политические акценты на себя. Оставалось подать заявку, но тут снова возникли неожиданные стопоры. «Дело дней» обернулось месяцами ожидания. Заявка не была подана. Притормозил ее режиссер в связи с театральной постановкой. Тарковский теперь думает, пишет и говорит только о «Гамлете», «Идиоте» и «Гофманиане», аванс за которую получен и сценарий которой нужно писать.

Марианна Чугунова: Мой однокурсник Энн Реккор был главным редактором «Таллинфильма» и все время пытался поднять литературный уровень студии – вот он заказал эту «Гофманиану»...¹⁸⁸

К концу апреля новостей от Госкино относительно «Идиота» не появилось. Тарковский решает пустить в ход своих высокопоставленных приятелей и поклонников. Он отправился в Отдел культуры ЦК КПСС к Игорю Черноуцану в надежде добиться встречи с главным партийным идеологом Михаилом Сусловым или с самим Леонидом Брежневым, чтобы пожаловаться им на Ермаша. Тарковский снова проявляет поразительную наивность, полагая, что Брежнев или Суслов захотят с ним встретиться. Он не понимает, что такая встреча невозможна по определению. Достаточно вспомнить звонок Сталина Пастернаку и просьбу поэта поговорить с вождем о жизни и смерти. Сталин не удостоил поэта ответом, не говоря уже о встрече. Это было невозможно и для Тарковского – упрямого кинорежиссера с его полудиссидентской, по мнению кинематографического и политического руководства, репутацией. Вершители судеб «всего прогрессивного человечества» никогда не снизошли бы до такой встречи. Вожди считали удобным давать музыкантам, художникам, писателям, театральным и кинорежиссерам свои директивы, а у тех было не отменяемое право эти директивы выполнять. Вожди могли посидеть в президиуме на встречах с деятелями культуры, но общаться с ними непосредственно – это уж увольте. Встречи могли быть только с руководителями творческих союзов или деятелями культуры, заслужившими партийное доверие, такими как Шолохов, Бондарчук, Михалков, Симонов, Герасимов. Никаких других встреч они не допускали. И тут не могли помочь даже самые прогрессивные аппаратчики или влиятельные друзья вроде работавшего в ЦК, позднее опального литературоведа Георгия Куницына и его более удачливого «либерального» коллеги Игоря Черноуцана, журналистов-международников Николая Шишлина, Станислава Кондрашова и Льва Оникова.

В Ленкоме с «Гамлетом» поначалу возникли те же трудности, что и в Александринке. Но Захаров действовал осмотрительнее. Он предложил взять актеров Тарковского на договор, пообещав, если спектакль и роль получатся, принять Солоницына в труппу театра. Солоницын ради работы с Тарковским, конечно, согласился, уволился из театра в Ленинграде и переехал в Москву, где у него не было никакого жилья. Жил у знакомых, снимал квартиру, но к началу репетиций ему дали комнату в актерском общежитии. Спектакль Тарковского Захаров вставил в репертуарный план и утвердил во всех инстанциях. Это была первая победа в этом году. Пусть не в кино, а в театре, но Тарковский добился того, чего хотел: он будет ставить в Москве, в одном из самых популярных театров Шекспира, о постановке которого он давно мечтал.

¹⁸⁸ Цит. по: Туровская М. 7½, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 116–117.

Тем временем у Андрея Арсеньевича возникают проблемы со сценарием для «Таллин-фильма». Сценарий не пишется. Свидание с советскими вождями не состоялось. Тарковский в очередной раз хочет писать письмо Брежневу или Суслову. И начинает действовать в направлении кассового фильма по повести Стругацких.

Четырнадцатого мая ради встречи с Тарковским в Москву приехал Борис Стругацкий. Как человек более трезвый и менее увлекающийся, чем Аркадий, он почувствовал, что надо прояснить так всерьез и не начавшиеся отношения с режиссером. Это была их вторая личная встреча после давнего просмотра «Соляриса» три года назад.

Пятнадцатого мая они встретились и поговорили, а 17-го Борис Натанович уехал обратно в Ленинград. Вот его воспоминания о работе с Тарковским:

Мы начали сотрудничать с Тарковским в середине 1975 года и сразу же определили для себя круг обязанностей – свое, так сказать, место в этой многомесячной работе.

«Нам посчастливилось работать с гением, – сказали мы тогда друг другу. Это значит, что нам следует приложить все свои силы и способности к тому, чтобы создать сценарий, который бы по возможности исчерпывающе нашего гения бы удовлетворил.

Работать над сценарием «Сталкера» было невероятно трудно. Главная трудность заключалась в том, что Тарковский, будучи кинорежиссером, да еще и гениальным кинорежиссером вдобавок, видел реальный мир иначе, чем мы, строил свой воображаемый мир будущего фильма иначе, чем мы, и передать нам это свое, сугубо индивидуальное видение, он, как правило, не мог. Такие вещи не поддаются вербальной обработке, не придуманы еще слова для этого, да и невозможно, видимо, такие слова придумать, а может быть, придумывать их и не нужно.

В конце концов, слова – это литература, высоко символизированная действительность, совсем особая система ассоциаций, воздействие на совсем иные органы чувств наконец, в то время как кино – это живопись, это музыка, это совершенно реальный, я бы даже сказал – беспощадно реальный мир, элементарной единицей которого является не слово, а звучащий образ...¹⁸⁹

«В котором, прежде всего, запечатлено давление времени», – вероятно, добавил бы Андрей Арсеньевич. Он познакомился с младшим из братьев Стругацких – Борисом, договорился с братьями насчет экранизации «Пикника». Мнение Тарковского о Борисе, как всегда, противоречиво:

Он тоже милый, но умничает, не в пример Аркадию. Он, видимо, идеолог. Аркадий же рабочий и симпатяга. Хотя здесь тоже не так уж просто¹⁹⁰.

Режиссер конкретизировал свои резервные планы об экранизации «Пикника на обочине». Борис Стругацкий не вызвал у Андрея Арсеньевича той симпатии, которой пользовался у него Аркадий. Борис внес в их отношения практические ноты – например, о судьбе сценария и сроках запуска фильма. Андрею Арсеньевичу это не очень понравилось. Все, что относилось к его проектам, он хотел решать сам.

После бесплодных усилий добиться от руководства Госкино ясности о дальнейшей работе Тарковский решает уехать в деревню. Да и финансовая ситуация вынуждала: хотя дом в Мясном требовал ремонта, жизнь там была гораздо дешевле.

В конце мая Тарковский снова в Мясном.

¹⁸⁹ Стругацкий Б. Комментарий к пройденному. С. 242.

¹⁹⁰ Тарковский А. Мартиролог. С. 138.

Между тем «Зеркало» вышло в прокат в Ленинграде в кинотеатре «Великан». Фильм шел с большим успехом.

Тарковский согласовал с Марком Захаровым постановку «Гамлета»: главного героя будет играть Солоницын, Офелию – Инна Чурикова.

В Риме итальянцы решили показать «Зеркало» на празднике коммунистической газеты «Унита».

По поводу «Идиота» ничего нового.

В Москве «Зеркало» изредка показывают в заштатных кинотеатрах на окраинах. Однажды мне и моим друзьям из Ростовского университета, которые очень хотели увидеть новый фильм Тарковского, пришлось добираться на место больше часа.

У режиссера возникли пока еще не очень внятные перспективы поездки в Италию.

Есть у Тарковского и другие планы – написать либретто к «Жанне д'Арк»¹⁹¹ и закончить сценарий по Гофману для Таллина. Фильм об орлеанской девственнице с Инной Чуриковой в главной роли многие годы собирался ставить и пытался пробить Глеб Панфилов, написавший очень интересный сценарий, но кинематографическое начальство так и не позволило ему этого сделать. Панфилов не собирался делить этот замысел ни с кем, и ни о каком сотрудничестве с Тарковским никогда речи не шло. Сегодня ни Панфилову, ни мне ничего не известно о либретто Тарковского к «Жанне д'Арк». Упоминания о нем больше нигде в известных нам источниках не встречается.

У «Узбекфильма» возникли вопросы по сценарию «Сардор», который Андрей Арсеньевич и Александр Мишарин написали для Али Хамраева. Это было приключенческое кино, в традиции «Белого солнца пустыни» или «Седьмой пули». Последний фильм был снят по сценарию двух бывших соавторов Андрея Арсеньевича – Михалкова-Кончаловского и Фридриха Горенштейна, – и это тоже вдохновляло Тарковского. Сюжет «Сардора» был напряженный и динамичный, дело происходило в среднеазиатской пустыне до Октябрьской революции и в начале 20-х годов.

Марианна Чугунова: А герой – вроде супермена. Его селение вывезли на Барса-Кельмес (название острова в Аральском море, буквальный перевод «Пойдешь – не вернешься». – *Е. Ц.*), потому что началась проказа. Он дал слово купить этот остров и устроить человеческие условия для родных и отца, и вот он добывает миллионные мешки с золотом – там еще был гашиш, азартные игры, русские рулетки какие-то, перестрелки страшные; в общем, кончалось это тем, что к Барса-Кельмесу идут люди с красными флагами. Лихой сценарий...

Помню, в сценарии был человек, накурившийся гашиша, – Кузнечик – его Андрей Арсеньевич сам собирался играть.

Хамраев кочевал тогда с одной студии на другую, и у Андрея Арсеньевича была идея: каждые три года продавать сценарий следующей студии (права действуют три года). Так Хамраев его и не поставил¹⁹².

В деревне Тарковский занят ремонтом дома, заготовкой дров и другими бытовыми проблемами. После сдачи «Зеркала», отнявшей столько нервов и сил, Андрей Арсеньевич переживает внутреннюю опустошенность. Он с утра до вечера работает по хозяйству. Физический труд помогает ему уйти в некое полузабытие, когда не хочется ни о чем думать, а только заниматься плотницким ремеслом и домашними делами. Это бегство – от опостылевших киноначальников, от безденежья и бытовых проблем, в конце концов – от себя самого. Даже сокраще-

¹⁹¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 138.

¹⁹² Туrowsкая М. 7½, или фильмы Андрея Тарковского. С. 118.

ние сроков, сжимавшихся подобно шагреневой коже, не могло заставить его сесть за сценарий. Похоже, в это время сам факт обращения мыслями к кинематографу вызывал у Тарковского раздражение и аллергию.

Ермаш неожиданно потребовал представить расширенную заявку на «Идиота». Андрей Арсеньевич снова надеется, что ситуация с этим проектом сдвинулась. Он написал очередное раздраженное письмо Ермашу:

26 июня 1975 года

Уважаемый Филипп Тимофеевич!

Прошло много месяцев с того дня, с того дня, когда Вы обещали дать мне ответ на просьбу о моей следующей постановке.

С тех пор я для Вас перестал существовать. Я могу быть Вам неприятен как частному лицу – но Вы лицо официальное – Председатель Госкино СССР – т. е. ведомства, к которому принадлежу и я.

Поэтому я настаиваю на решении по моему поводу.

Не получив ответа и на это письмо, я буду считать, что Вы не хотите иметь со мной никаких контактов и сделаю соответствующие выводы.

У меня сейчас крайне трудное положение.

Режиссер (пока еще) к/с «Мосфильм»

А. Тарковский

Р. S. Приходилось ли Вам, будучи человеком семейным, быть безработным и не получать зарплаты? Вряд ли. Иначе Вы бы так не вели себя в Вашем положении, как сейчас по отношению ко мне¹⁹³.

За месяц в деревне Тарковский не написал почти ничего. «Гофманиана» не поддавалась. Андрей Арсеньевич не мог настроиться на нужное внутреннее состояние, без которого литературная работа не идет. Он обдумывал структуру сценария, надеясь, что найдет нужный сюжетный ход, который позволит развернуть драматургию фильма.

Не отпускали Андрея Арсеньевича и мысли об «Идиоте». Требование Ермашом расширенной заявки он расценил как имитацию интереса к его новому фильму. Именно поэтому он так резко потребовал ответа от министра кинематографии. Вряд ли Ермашу когда-либо приходилось получать подобное письмо. Его подчиненный, один из сотен режиссеров, работающих под его началом, вместо униженной просьбы гневно требует от министра ответа. Мало того, он угрожает «сделать соответствующие выводы» и намекает на некие ответные меры, о чем недвусмысленно свидетельствует подпись «режиссер (пока еще) к/с „Мосфильм“». Тарковский дает понять, что на «Мосфильме» (читай: на советском кинематографе) для него свет клином не сошелся, и работа для него найдется в других местах и странах.

Сейчас трудно представить, что режиссер мог так требовать работу от продюсера после фильма, который того не устроил. Сегодня в ответ на такое письмо 99% продюсеров не сделали бы в ответ ровно ничего.

Марианна Чугунова: Андрей Арсеньевич замечательно знал произведения Гофмана, но биографических данных у него никаких не было. Я каждый день ходила в Библиотеку им. В. И. Ленина и переписывала ему – такая книжка есть Жана Мистлера «Жизнь Гофмана»¹⁹⁴ – и посылала письма ему в деревню, в неделю два, три письма. Других источников не было, остальное придумал. Это единственный сценарий, который он здесь один написал¹⁹⁵.

¹⁹³ Тарковский А. Мартиролог. С. 139.

¹⁹⁴ Мистлер Ж. Жизнь Гофмана / Пер. с фр. А. Франковского. Л.: Academia, 1929.

¹⁹⁵ Туровская М. 7½, или фильмы Андрея Тарковского. С. 118.

Пролонгация «Гофманианы» и миражи «Идиота»

Размышляя над сценарием, не находя ответа на волнующие его вопросы, Тарковский пытается понять, как возникает замысел – у него, у Гофмана, вообще у любого художника, и от чего этот процесс зависит. Он приходит к выводу: прежде всего от «формы и наличия души». Вот только что такое душа, почему у одного она есть, а у другого, судя по сентенции Тарковского, души не наблюдается, вопрос остается открытым. Но все же в результате этих размышлений (или вопреки им) у Андрея Арсеньевича начинают возникать образ и настроение сценария. Тарковский погружается в философическое настроение. Он читает недавно опубликованный роман своего швейцарского знакомого Макса Фриша «Штиллер». Книга имела большой резонанс в Европе, ее быстро перевели в Советском Союзе. Андрея Арсеньевича, как и героя романа, вдруг взволновала проблема добровольного отказа от частной собственности. Такое впечатление, что помимо «Штиллера» он перелистал случайно попавший в его руки учебник, причем сразу в двух частях: «Политэкономии капитализма» и «Политэкономии социализма». И если первая часть могла дать понимание экономических механизмов капиталистического общества, то вторая бездоказательностью выморочных утверждений, абсолютно расходящихся с реальностью, внесла окончательный разлад в представления Андрея Арсеньевича. Посчитав изложенное одним из «корней основной идеологической ошибки» последователей Маркса, он перешел к гораздо более привлекающей его книге и личности писателя.

В Локарно, где Тарковский побывал летом 1972 года, его вместе с супругой Макс Фриш пригласил на обед. Европейский классик, вопреки швейцарскому благонравию, пришел на обед не с женой, а с любовницей. Вероятно, он умышленно демонстрировал свою независимость и то, как ему глубоко наплевать на ханжество соотечественников. Соотечественники «мило и непринужденно беседовали с ней, улыбались ей», демонстрируя свое расположение избраннице гения. Тарковского впечатляют двоедушные швейцарских обывателей и причины, его породившие, но он переводит свое любопытство в чисто оценочную категорию: «А он мне понравился, этакий кот в сапогах!»¹⁹⁶.

К началу июля Тарковский уже месяц пробыл в Мясном, но ни строчки сценария о Гофмане не написал. В отличие от него Александр Мишарин написал заявку «Идиота», которую все якобы считали очень хорошей. Андрей Арсеньевич этой заявки не читал, но, как обычно, выражает скепсис по поводу качества написанного или сделанного не им. Его радует, что для их проекта вроде бы назначен персональный редактор Госкино. Это означает, что Тарковский выделен из общего ряда кинематографистов, что к его проекту относятся гораздо внимательнее, чем к остальным. Это греет его честолюбие и воодушевляет.

Первого августа нужно сдавать сценарий о Гофмане.

За десять дней до сдачи сценария, который так и не написан, Тарковский попросил «Таллинфильм» пролонгировать договор до 1 ноября. Но и после этого он не сел писать «Гофманиану», а продолжил заниматься хозяйством и пристройкой к дому еще одной комнаты.

Новости из Москвы обрадовали Тарковского, он все же надеется, что с «Идиотом» возможен благоприятный исход. Еще больше его вдохновила история с Микеланджело Антониони, категорически потребовавшим на Московском кинофестивале показать ему «Зеркало» и после просмотра заявившим, что картина ему очень понравилась. Тарковский признателен итальянскому коллеге. Тем более что мнение мэтра европейского кино было растиражировано западной прессой и по радиоголосам. Но Госкино не позволило показать «Зеркало» ни на одном из важнейших кинофестивалей – ни в Канне, ни в Венеции, ни в Берлине, ни в Монреале.

¹⁹⁶ Тарковский А. Мартиролог. С. 139–140.

Первого августа в Хельсинки был принят Заключительный акт Европейского совещания по безопасности и сотрудничеству, получивший название Хельсинкского соглашения и провозгласивший принципы нерушимости границ, территориальной целостности государств, невмешательства во внутренние дела и другие положения, ставшие основой европейской политики на десятилетия вперед. Несмотря на упорное сопротивление СССР, были подписаны обязательства по правам и основным свободам человека, включая свободу передвижения, контактов, информации, культуры, образования, равноправие и право народов определять свой внутренний и внешний политический статус. Появилась надежда на реализацию этих свобод в Советском Союзе. Однако коммунистическая власть попросту игнорировала внедрение этих принципов в жизнь советских людей.

На Западе в общественном сознании все более четко формировался образ угнетаемого режиссера Андрея Тарковского. Это все больше соответствовало истине.

В середине августа произошло событие, которое, возможно, сыграло решающую роль в обращении Андрея Арсеньевича к «Пикнику на обочине». В деревню к Тарковским на пикник приехали прокурор района и главный следователь с друзьями. Лариса знала, с кем решать любые проблемы, в ком сила и власть. Одно их слово многое решало в Мясном и окрестностях. Они приезжали пообщаться со столичной знаменитостью – известным режиссером. Конечно, была и выпивка, и закуска. Когда все закончилось, Лариса, принимавшая самое активное участие в празднике, вышла проводить гостей. Андрей Арсеньевич проводить важных визитеров не смог. В это время на небе возникло

странное, необычное свечение. Надвигалось сияние, похожее на шляпку гриба и ограниченное по дуге более ярким свечением, подобным лунному.

Это сияние как бы заполнило все вокруг наблюдавших, приблизилось вплотную и рассеялось. Было уже совсем темно, небо было звездное. Кто-то высказал (кажется прокурор) мысль об атомной войне и о том, что лучше умереть дома, чем в дороге. Они тут же сели в машину и быстро уехали. Ничего подобного ни до, ни после случившегося не наблюдалось. Тяпа очень испугался и несколько дней говорил только об этом, пытаясь выяснить у взрослых причину этого явления. Но никто, конечно, объяснить этого не мог. Все это происходило в течение нескольких минут, то есть далеко не мгновенно¹⁹⁷.

При первом же намеке на опасность представители местной «властной элиты» сбежали оттуда так, что только их и видели. Сам Андрей Арсеньевич небесный знак не видел и все записал со слов жены, сына и еще одного свидетеля. Но нужно знать суеверность и мнительность Тарковского, чтобы понять, какое впечатление произвело на него это событие.

Он вспомнил сюжет «Пикника» о посещении Земли инопланетянами, первоначально никем не замеченном, но породившем огромное количество загадочных явлений и последствий. Именно эти непознаваемые явления служили исходной ситуацией в том сценарии, который он хотел писать для Калатоцишвили, а потом решил снимать сам. Заявку на который собирались подавать Стругацкие, но по просьбе Тарковского так и не подали.

В следующие полтора месяца Тарковский в основном занимался строительством дома. Помимо физических усилий это требовало финансов, тем более что вместе с ним были Лариса, теща и маленький Андрюша.

Десятого сентября в письме своему доброму приятелю, тогдашнему главному редактору «Мосфильма» Леониду Нехорошеву Тарковский писал:

¹⁹⁷ Тарковский А. Мартиролог. С. 142.

Умоляю, сделай что-нибудь со своей стороны, ибо я совершенно пропадаю без работы, и соответственно, без копейки денег. Неужели мне, как и после «Рублева», предстоит пять лет¹⁹⁸ сидеть без работы?¹⁹⁹

К сентябрю у Тарковского заканчиваются деньги. Гонорара из Ташкента за сценарий для Хамраева все нет. Скорее всего, и не будет: «Узбекфильм» не хочет покупать сценарий. Необходимо срочно просить займы, писать сценарий или снимать новый фильм. Тарковский решает использовать все эти возможности. Он размышляет о нескольких проектах, но в главном и самом желанном для него «Идиоте» невнятна позиция Госкино, а в остальных по этой же причине он должен отодвигать сроки и просить об одолжениях. Это его еще больше возмущает и злит. И тут, наконец, с «Идиотом» наступает полная и, к сожалению, печальная ясность.

Двадцать первого сентября Андрей Арсеньевич узнает, что снимать «Идиот» ему не позволят. Мечта многих лет, работа, для которой он изучал огромное количество материалов, пошла прахом. После отказа с «Идиотом» фильм о Достоевском тоже не имел шансов на реализацию. Само название фильма по повести Толстого «Смерть Ивана Ильича» содержало в себе нечто «толстовско-достоевское», совестливое, ригористское, наводило на грустные размышления. И скорее всего, было непроходимо. Совместные проекты, на которые он надеялся, возникали и растворялись как миражи, безо всякого следа. Совместный проект – это всегда безумное количество согласований, финансовых торгов, утрясок, доработок, переписывания заявок и сценариев, нечто эфемерное, вилами на воде писанное. К тому же это большая зависимость от начальства, а у того относительно Тарковского «темна вода в облаках». Андрей Арсеньевич оказался в ситуации, когда у него не было готового к съемкам сценария. В перспективе – только неотвратимая работа над «Гофманианой», ибо аванс за нее получен и прожит, а возвращать его нечем.

Тарковский должен закончить «Гофманиану». Получить вторую пролонгацию вряд ли удастся, а срыв сроков обойдется слишком дорого в перспективе дальнейших заказов на сценарии. Возвращаться в Москву он не хочет – столичная суета не позволит сосредоточиться на работе. Нужно во что бы то ни стало написать упорно не поддающийся сценарий, но дело по-прежнему на мертвой точке.

Первого октября планируется начать репетиции «Гамлета». Тарковский просит отложить их еще на месяц и всерьез садится за Гофмана.

Первого ноября нужно сдавать уже пролонгированный сценарий. Это будет хоть какой-то возможностью работать кинорежиссером. Пусть даже в Эстонии. Но возникают естественные сомнения: это не «Мосфильм», а маленькая республиканская киностудия. Там нет такого количества профессионалов, как на «Мосфильме», собрать хорошую команду будет трудно. К тому же не факт, что сценарий, предназначенный для эстонской студии, Госкино СССР и эстонские власти дадут снимать ему, а не своему республиканскому классическому.

Остается одно – срочно получить сценарий, который можно быстро снять. Тарковский в который раз решает взяться за «Пикник на обочине». До него дошли сведения, что Бергман четырежды (!) приглашал его в Швецию, но ему об этом даже не сообщили. Немного утешает Андрея Арсеньевича лишь то, что Московский кинофестиваль, по мнению его информаторов, был неинтересен, а один из его некогда главных кумиров – великий Акира Куросавы якобы снял на «Мосфильме» плохую картину²⁰⁰.

¹⁹⁸ Это авторское преувеличение. Уже в 1968 году Тарковский работал над «Солярисом».

¹⁹⁹ Нехорошее Л. Тесные врата – свидетельство о «Сталкере» // Андрей Тарковский. Начало... и пути. С. 70. После «Андрея Рублева» Тарковский не сидел без работы, он писал сценарии, осуществлял художественное руководство, снимался как актер.

²⁰⁰ Речь идет о фильме «Дерсу Узала», получившем главный приз Московского международного кинофестиваля, а затем американского «Оскара».

«Пикник на обочине» – быть или не быть?

Тарковский решает активизировать «Пикник». Он дает команду Мишарину написать Аркадию Стругацкому, чтобы братья начали писать сценарий. А самому крайне необходимо закончить с Гофманом.

Марк Захаров согласился перенести начало репетиций «Гамлета» на начало ноября. За следующие десять дней Тарковский наконец написал первые десять страниц сценария.

Еще одним аргументом в пользу «Пикника» послужило письмо Аркадия Стругацкого с информацией о предстоящей в октябре научной конференции по международной программе СЕТИ (Communication with Extra-Terrestrial Intelligence – «Связь с внеземным разумом») в астрофизической обсерватории в предгорной станице Зеленчукской на Ставрополье. Тарковскому, как «специалисту по контактам с внеземными цивилизациями в кино», прислали персональное приглашение. Ученым хотелось услышать мнение о внеземном разуме, исходящее от человека, который мог позволить себе фантазировать и размышлять, не опираясь на научные факты. Аркадий также загорелся желанием вырваться из слякотной осенней Москвы на Северный Кавказ, где в это время прекрасная погода, подышать горным воздухом. Тем более в компании с Тарковским, с которым они наконец-то смогли бы спокойно поговорить о «Пикнике». Он знает, что Тарковский почему-то сидит в деревне, и совсем не уверен, сможет ли Андрей Арсеньевич поехать вместе с ним.

Скептически настроенный Борис Натанович удивляется намерениям брата ввязаться в этот научный диспут и выдает на всякий случай свои инструкции:

Выступая, не увлекайся, будь сдержан и в меру ироничен. Ничего не утверждай, все излагай в сослагательном наклонении. Помни, что они там – профессионалы, а ты – дилетант, аматер, так сказать. Имей в виду, что там будут присутствовать очень, по слухам, ядовитые и ехидные люди, вроде Шкловского²⁰¹ или Озерного²⁰², им палец в рот не клади, да и далеко не все ученые настроены к нам доброжелательно. Поэтому постарайся не говорить ничего такого, чего не мог бы немедленно при необходимости обосновать. Основа, конечно, наша старая: скорее всего никакого иного Разума – во всяком случае, в человеческом понимании этого слова – во Вселенной нет. И рисковать не имеет никакого смысла. В лучшем случае – наш сигнал – это глас вопиющего в пустыне, а в худшем – будет с нами как с елочкой, которая высокая и стройная в лесу себе росла, а после много-много радостей детишкам принесла. Дуй до горы! Но если Тарковский не поедет, то лучше и ты не езжай. К тому два соображения: а. Польза рекламы, б. Если Тарковский поедет, то ты заведомо будешь не самым смешным в этой банде ядовитых умников и сухих ненавистников любой фантазии. Такие вот будут мои тебе заветы. <...>

Тарковский, сославшись на занятость, отказался ехать на конференцию. Аркадий Натанович некоторое время все равно собирался – видно, очень хотелось ему пообщаться с астрофизиками, безумными контактерами и фанатами НЛО. Но в итоге и у него поездка сорвалась²⁰³.

²⁰¹ Иосиф Самуилович Шкловский (1916–1985) – астроном, основатель школы современной астрофизики, член-корреспондент Академии наук СССР, лауреат Ленинской премии, был научным консультантом на «Солярисе». Возможно, он и его друзья и коллеги способствовали принятию «Соляриса».

²⁰² Леонид Моисеевич Озерной (1939–2002) – один из наиболее выдающихся отечественных, затем американских астрофизиков, был известен как жесткий и изобретательный полемист.

²⁰³ *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие. С. 477–478.

Таинственное небесное свечение в пересказе жены оказало свое воздействие на режиссера. После него возникло приглашение на конференцию по связи с внеземными цивилизациями. Тарковский мог воспринять два этих события как некий знак, знамение, Божий перст, указующий ему на «Пикник на обочине». Он принимает решение работать над фильмом по повести Стругацких и в конце сентября пишет об этом Аркадию.

2 октября. Письмо АН – БН: Получил от Тарковского два письма с призывом поскорее начать работу над «Пикником на обочине», для чего снова поговорить с Соловьевым и условиться, что инициатива исходит не от него, Тарковского. Ну, ты помнишь, как мы договаривались проталкивать это дело.

Тарковский и после краха «Идиота» хочет добиваться разрешения на постановку своих «главных» проектов, одновременно раскручивая историю с «Пикником». При этом он не хочет особенно «засвечиваться» со Стругацкими, чтобы у начальства не возникло ощущения, что он занимается несколькими проектами одновременно. К тому же его приоритеты в отношении будущих фильмов по-прежнему не изменились.

2 октября. АН – БН: Беда вся в том, что Соловьева нет в Москве. Впрочем, на днях он приедет. В этом духе я и отписал Тарковскому, призвав его по получении письма приехать в Москву и повидаться со мной. Он прозябает где-то в Рязанской области и уже четыре месяца в Москве не был.

Дело не в Соловьеве, который уже почти полгода не главный редактор «Мосфильма». Стругацкие даже не знают об этом. Тарковский, решив было делать фильм по «Пикнику», снова притормаживает. Нет ясности с более привлекательными для него проектами. Андрей Арсеньевич не хочет возвращаться в Москву, не закончив «Гофманиану». Он питает надежду вернуть «Идиота» из начальственной немилости. Как и перед «Зеркалом», он постоянно колеблется в своем выборе. Стругацкие об этом также не знают. Но зыбкость отношения Тарковского к их совместному проекту начинают чувствовать и выдвигают свои версии о причинах проволочек.

5 октября. БН – АН: Работа с Тарковским дело, конечно, святое, но это же все пока на соплях!

9 октября. АН – БН: Дело еще и в том, что я больше не верю в затею с Тарковским. Он надолго погиб во мнении начальства. Ермаш получил за «Зеркало» выговор и таким образом освободился от всякого чувства вины перед Андреем. Конечно, надежды терять не следует, но все это явно откладывается в долгий ящик.

Дело не в «погибели» Тарковского в глазах начальства, а в его собственной ситуации: он должен сначала развязаться с ранее взятыми обязательствами, о которых не очень информирует своих авторов.

В тот же день 9 октября, когда Аркадий Натанович пишет о «погибели» Тарковского, академику Андрею Сахарову была присуждена Нобелевская премия мира. Этот факт вызвал яростное раздражение коммунистических властей СССР.

К Тарковскому, освободившемуся от вождельного «Идиота», наконец пришло вдохновение, и он буквально в три недели написал так трудно дававшуюся ему «Гофманиану».

Леонид Нехорошев приводит в мемуарах письмо Тарковского от 10 октября – то самое, где он жаловался на якобы пятилетний перерыв в работе:

Прошу тебя считать список названий моими заявками и, если это необходимо, перепечатать их на отдельный, официальный листочек.

1. Фильм о Достоевском (авт. Тарковский, Мишарин).

2. «Идиот» по Достоевскому (авт. Тарковский, Мишарин).
3. «Подросток» по Достоевскому (авт. Тарковский, Мишарин).
4. «Смерть Ивана Ильича» по Толстому.
5. Фильм о последнем периоде жизни Толстого и его смерти в Астапово (по предложению самого Ермаша).
6. «Отречение». Оригин. сценарий Тарковского и Горенштейна, написанный для Экспериментальной студии. (Возьми и прочти. Мурса даст.)²⁰⁴

«Пикника» в этом списке нет. Интересно заметить, что Тарковский пишет о пяти годах безработицы после «Андрея Рублева», совершенно не упоминая о сценарных, актерских и других работах, сделанных в это время, не говоря уже о снятом им фильме «Солярис» по сценарию написанному совместно с Ф. Горенштейном.

14 октября. Кончаю сценарий по поводу Гофмана. Прочитал Ларисе. Ей очень понравилось. Только кто будет ставить. Да и сможет ли кто-нибудь его поставить? Лара говорит, что это под силу сделать только мне самому. Видимо, так оно и есть. Осталось написать еще один большой эпизод, пока еще не знаю, какой именно²⁰⁵.

Тарковский нуждался в свежем и трезвом взгляде на написанное. В качестве единственного критика в Мясном оказалась только его жена Лариса Павловна. Интересно, что было бы, если она сказала, что сценарий ей не понравился? Но она такой ошибки не допустила, и Андрей Арсеньевич положился на ее вкус и понимание драматургии. И все же, несмотря на комплименты Ларисы, он чувствует, что в сценарии не хватает драматизма, и ищет событие, которое завяжет и соединит сюжетные линии фильма. Таким событием ему представляется пожар в оперном театре.

Любопытно в связи с этим поразмышлять о любви Андрея Арсеньевича к огню и проследить наличие «пирофилических» моментов в каждом его фильме. Начиная с «Иванова детства», в каждой картине Тарковского присутствует огонь, выступая все более мощно и деструктивно. Огня хватает и в «Ивановом детстве», и в «Андрее Рублеве». На последнем была даже скандальная история с якобы горящей коровой, от которой Тарковский всячески отрекся, утверждая, что корова была обмотана асбестом и ничуть не пострадала. Скорее всего, действительно было так, но стресс, думаю, она пережила немалый.

В начале «Соляриса» в усадьбе родителей Кельвина горит маленький дымящийся костер, но Тарковский возьмет свое в сцене отсылки в космос женщины-фантома Хари, после которой шлюз космической станции заполняется огнем, одежда на Кельвине горит, а на лице остаются ожоги.

В «Зеркале» девочка сидит у горящей печи, и ее ладонь кажется светящейся изнутри, во время дождя горит сеновал, и мать зовет детей полюбоваться этим зрелищем. Интересно, что при этом все стоят, и лишь потом человек идет к огню, но что с ним происходит – непонятно, поскольку эпизод обрывается монтажным стыком. Вообще, соединение огня и воды – один из любимых образов Тарковского. Оно есть в каждом его фильме.

В «Сталкере» – настоящем царстве сырости и воды – пришлось ограничиться газовой колонкой, парой костерков и красным жаром среди струящихся потоков. В «Ностальгии» Тарковский, как и в «Сталкере», разложил костер среди воды и осуществил в центре Рима потрясающее зрелище самосожжения одного из двух главных героев.

Вспомним памятную запись Андрея Арсеньевича в Дневнике 1970 года: «Слава сжигающим себя из протеста перед лицом тупой безгласной толпы...»

²⁰⁴ Нехорошев Л. Андрей Тарковский – пронзенность классикой. С. 3–4.

²⁰⁵ Тарковский А. Мартиролог. С. 143.

В «Жертвоприношении» великий режиссер достиг своего огнепоклоннического апофеоза. Главный персонаж фильма, решив, что он спасет человечество, переспав с довольно милой ведьмой, в качестве компенсации этой приятной (или ужасной) жертвы сжигает собственный дом, наказывая себя и своих близких, включая маленького, не очень здорового сына. Ни у кого не возникает вопроса: почему все они должны так пострадать из-за безумия главного героя? Пожар и сопровождающие его события снимаются единым восьмиминутным планом, языки огня достигают двадцатиметровой высоты, а кожа на лицах актеров (по их свидетельству) едва не лопается от жара. Этот эпизод производит ошеломляющее впечатление на зрителей и особенно на кинокритиков. Но это события грядущих лет, а пока он заканчивает работу над «Гофманианой», дописав сцену с мощно горящим театром.

Сценарий «Машина желаний»

Стругацкие, получив от Тарковского предложение ускорить работу, быстро написали заявку на сценарий полнометражного цветного художественного фильма под условным названием «Машина желаний» и сдали ее в Экспериментальное творческое объединение на «Мосфильме». В ней Стругацкие подробно изложили фантастико-приключенческую фабулу сочиненной ими истории. Свою задачу они видели в том,

чтобы показать, что только человеческое в человеке имеет будущее, а животное, себялюбивое, эгоистичное, взлелеянное свирепой борьбой за существование в страшном мире торговли смертью, обречено убить самое себя²⁰⁶.

Разумеется, чтобы сценарий был принят, Стругацким понадобились ритуальные заклинания о «пропаганде передовых философских идей гуманизма и критики буржуазной идеологии»²⁰⁷. Если в 1990-е эти реверансы власти не раз ставились авторам в вину, то сегодня выросло поколение людей, которым «критика буржуазных идей» представляется уместной даже в ее советском исполнении. Нужно понимать, что это были обязательные клише, вставлявшиеся в те времена как предисловие к любому тексту, где затрагивались проблемы, не относившиеся к миру социализма. Таковы были правила игры, и авторы были вынуждены их соблюдать.

Двадцать четвертого октября Тарковский закончил работу над «Гофманианой». В Мясное срочно приехали Марианна Чугунова с Георгием Рербергом. Они забрали сценарий в Москву, чтобы перепечатать и отправить в Таллин. Тарковский воспользовался этой оказией, но выразил в дневнике недовольство встречей с соратниками.

Не обрадовали они меня своим приездом. Все-таки Гоша недалекий человек. Пьет много. А жаль²⁰⁸.

Эстонская сценарная обуза пала с плеч Андрея Арсеньевича. Теперь незаменимая, чрезвычайно обязательная Маша Чугунова внимательнейшим образом проверит текст, вплоть до последней запятой, напечатает в нескольких экземплярах, переплетет и отправит в Таллин. Маша и Рерберг приехали в Мясное, проделав немалый путь, чтобы повидаться с почитаемым кинорежиссером. Но он не был обрадован их приездом. Почему же?

Можно предполагать две причины: во-первых, они привезли не очень обрадовавшие его новости, во-вторых, после дальней дороги Гоша решил расслабиться, и это вылилось в обильное употребление алкоголя. Тарковский и сам раньше совсем не прочь был выпить как следует. Он любил хорошую компанию и застолье, но под влиянием Ларисы, старательно изолировавшей его от бывших друзей, все более отдалялся от своих кинематографических компаний и привязанностей. Его собеседниками за столом все больше становились не кинематографисты, а «нужные люди».

Лариса предлагала ему в качестве альтернативы только собственное общество и застолье. Тем не менее Андрей Арсеньевич все больше следовал в ее фарватере, и студийное пьянство, почитавшееся прежде удалым молодецеством, стал считать непростительным и отвратительным пороком. Не до застолий с Гошей было в те дни Тарковскому.

²⁰⁶ Цит. по: Косинова М., Фокин В. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...»: История создания фильмов Тарковского, снятых в СССР. М.: Канон+, 2017. С. 320.

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Тарковский А. Мартиролог. С. 143.

Леонид Нехорошев: В конце октября я получил по почте заявку на сценарий для режиссера А. Тарковского²⁰⁹.

Это была та же заявка от 24 октября 1975 года.

В Москве заявка, поданная Стругацкими, была быстро прочитана и получила высокую оценку главного редактора «Мосфильма» Леонида Нехорошева и руководства Экспериментального творческого объединения.

Заключение

сценарно-редакционной коллегии Экспериментального творческого объединения по заявке А. и Б. Стругацких на литературный сценарий «Машина желаний»

Сценарно-редакционная коллегия ЭТО рассмотрела заявку А. и Б. Стругацких на написание литературного сценария «Машина желаний».

Заявка представляет собой подробное изложение темы, замысла и сюжета будущего кинопроизведения, решенного в жанре приключенческой фантастики с четкой социально-политической направленностью.

Разоблачение агрессивных устремлений военно-промышленного комплекса одного из современных империалистических государств и его порождения – гангстеризма, роль науки в прогрессе человечества, фантастическая предпосылка событий – посещение Земли пришельцами из внегалактической цивилизации – все это в сочетании с острым сюжетом позволяет надеяться на создание интересного, увлекательного фильма. Фильм «Машина желаний» рассчитан на режиссера А. Тарковского.

Исходя из вышеизложенного, сценарно-редакционная коллегия принимает заявку А. и Б. Стругацких и рекомендует заключить с авторами договор.

Срок сдачи первого варианта сценария 15 июля 1976 года.

Главный редактор ЭТО

Кирилл Замошкин²¹⁰

Из Экспериментального объединения заявка пошла на одобрение в главную редакцию и генеральную дирекцию «Мосфильма».

Леонид Нехорошев: Мы (то есть те, кто пребывал в руководстве киностудии «Мосфильм») вздохнули облегченно: кажется, Тарковский «взялся за ум», и его новая работа, скорее всего, не грозит студии теми неприятностями, которые она испытала с его последней картиной «Зеркало»²¹¹.

Тарковский все еще в Мясном. Фильм по Стругацким, который он предлагал студии, как и прежде, совсем не на первом месте в планах режиссера. Андрей Арсеньевич совершенно безосновательно решил, что «Гофманиану» будет снимать он сам. У него вновь заканчиваются деньги. Андрей Арсеньевич в очередной раз принимает решение «между настоящими делами» сделать фильм по сценарию «Машина желаний», чтобы выбраться из безденежья. Фильм по Стругацким явно фигурирует в качестве проходной картины, которую нужно быстро снять в

²⁰⁹ Нехорошев Л. Тесные врата – свидетельство о «Сталкере». С. 70.

²¹⁰ Архив киностудии «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 12. Ед. хр. 1333. Л. 8.

²¹¹ Нехорошев Л. Тесные врата – свидетельство о «Сталкере». С. 70.

ближайшие месяцы, чтобы взяться за нечто по-настоящему классическое. Тарковский переводит процесс в решающую стадию. Пробил час фильма по Стругацким!

19 ноября. Тарковский пишет главному редактору «Мосфильма» Леониду Нехорошеву:

«Мясное»

Добрый день – Леня!

Пишет тебе твой товарищ из ссылки, в которой он живет уже 6 месяцев. Ну, шутки в сторону – я по поводу заявки «Смерть Ивана Ильича». Дело в том, что заявка на нее не пишется. Ты сам знаешь, это совсем не просто.

Кроме того, написать сценарий будет настолько трудно, что он никак не сможет быть «легкой» картиной перед «Уходом Льва Толстого». (Кстати, грядет юбилей Толстого – поэтому прошу мои толстовские дела подверстать к этому случаю.)

Давай пока пробьем (если это надо пробивать) Стругацких. Что по этому поводу говорит Сизов? Да и говорит ли он вообще чего-либо?

Я бы хотел сдать его (Стругацких) в начале 1976 года²¹² и начать «Уход Толстого».

Теперь относительно объединения. Я бы хотел у Чухрая. И только по причине денег. Я совсем гол как сокол. Если нет (не влезу из-за планов ЭТО), то Арнштам.

Что такое Чухрай, я отлично себе представляю.

Но если бы можно было снимать у него – это принесло несколько больше денег, чем в любом другом месте: 1) Фантастика. 2) Одна серия. 3) Очень интересная.

Вот и все пока.

Надеюсь, скоро увидеться.

Твой Андрей Т.²¹³

Тарковский признается, что сценарий по «Смерти Ивана Ильича» у него не идет, умолчав, что все это время он занимался не Толстым, а «Гофманианой». В результате приходится заниматься фильмом по «Пикнику на обочине». Он впервые ясно и определенно сообщает главному редактору «Мосфильма» о своем желании снимать этот фильм, убеждает его в том, что это можно сделать быстро (хотя указанные им сроки уже не реальны). В заключение он рекламирует новый проект, подчеркивая привлекательные для студии и прокатчиков качества фильма.

20 ноября. Тарковский по-прежнему в Мясном. К нему снова приезжала Маша Чугунова, рассказавшая последние новости. «Гофманиана» понравилась руководству «Таллинфильма» и пошла на утверждение в республиканский ЦК.

Энн Реккор заказал эту «Гофманиану», а потом сказал, что у них (в Эстонии) нет режиссера на такой сценарий²¹⁴.

Он намекнул, что режиссером фильма он хотел бы видеть самого Тарковского. Андрей Арсеньевич быстро поверил, что «Гофманиану» будет снимать именно он, и стал ждать приглашения для переговоров об этой постановке. Она для него предпочтительнее экранизации «Пикника на обочине». К тому же он единственный автор сценария «Гофманианы», и деньгами не нужно делиться ни с кем.

²¹² Явная описка, фильм можно было сдать не раньше 1977 года.

²¹³ Там же.

²¹⁴ Туровская М. 7 1/2, или фильмы Андрея Тарковского. С. 117.

К фильму по Стругацким Тарковский относится прагматично, намереваясь быстро снять его летом, «иначе нет смысла», но параллельно подумывает о юбилее Толстого и связанных с ним возможных фильмах («Смерть И. И»? «Уход»?). Выбрать из них он по-прежнему не может. Тем не менее он продолжает продвигать заявку Стругацких.

Старый товарищ Тарковского по учебе в институте востоковедения, автор хорошо продававшихся политических детективов Юлиан Семенов дал взаймы, и режиссер снова решил не возвращаться в Москву, хотя с 1 ноября должен был начать репетиции спектакля. И они снова отложены.

10 декабря. Генеральный директор «Мосфильма» Сизов прочитал заявку Стругацких и одобрил ее. Тарковский в Мясном не читал чрезвычайно благожелательного заключения по этой заявке главного редактора ЭТО Кирилла Замошкина, но примерно знает его смысл и содержание. Из Эстонии тем временем приходят не очень обнадеживающие новости о «Гофманиане». Тарковскому остается форсировать события со сценарием «Пикника», который уже превратился в «Машину желаний». Он возвращается в Москву.

19 декабря. «Мосфильм» заключил договор на сценарий полнометражного цветного художественного фильма, по которому авторы обязались «создать и передать СТУДИИ литературный сценарий для создания полнометражного художественного фильма под условным названием „Машина желаний“»²¹⁵. Сценарий оформляется только на Стругацких. Андрей Арсеньевич не хочет платить алименты со своей доли, а его доля – это треть гонорара по устной договоренности с соавторами.

Вот несколько пунктов из типового сценарного договора.

Литературный сценарий в трех экземплярах должен быть сдан СТУДИИ под расписку либо направлен по почте ценным пакетом не позднее 1 августа 1976 года.

8. За указанный в п. 1 настоящего договора киносценарий СТУДИЯ выплачивает вознаграждение в размере 6000 (шесть тысяч) рублей

Стругацкий А. Н. – 3000 рублей, Стругацкий Б. Н. – 3000 рублей.

Выплата указанной суммы производится в следующие сроки:

а) 25% (аванс) при подписании договора;

б) 75% единовременно в случае принятия (одобрения) директором киностудии первоначально представленной рукописи киносценария, т. е. при отсутствии необходимости внесения в него поправок и исправлений.

Примечание: при наличии требований о внесении в киносценарий поправок СТУДИЯ выплачивает АВТОРУ при первом направлении киносценария для внесения поправок 10% от общей суммы обусловленного договором вознаграждения, при вторичном направлении киносценария для внесения поправок 15%.

Остальная сумма обусловленного договором вознаграждения выплачивается АВТОРУ после принятия (одобрения) киносценария СТУДИЕЙ со всеми поправками.

Договоры в Москве подписывал Аркадий, о чем незамедлительно сообщал Борису.

Со стремительной быстротой, свидетельствующей о несомненном авторитете Тарковского в наших кино кругах, был заключен договор на сценарий, и мы с братом начали работать²¹⁶.

Братьям был выплачен соответствующий аванс.

²¹⁵ Там же. С. 9–10.

²¹⁶ «Фильм все-таки вышел...»: Аркадий Стругацкий о фильме «Сталкер». С. 17–18.

В дневнике Аркадия Стругацкого есть запись, датированная 19 декабря: «Тарковский». Она не расшифровывается, но речь идет о встрече с режиссером и подробном разговоре о фильме по «Пикнику».

Борис Стругацкий: К сожалению, мы не вели тогда никаких протоколов наших бесед, и ничего от них не осталось, кроме нескольких строчек, типа:

19 декабря.

Тарковский. Человек = животное + разум. Есть еще что-то: душа, дух (мораль, нравственность). Истинно великое м. б. бессмысленным и нелепым – Христос.

20 декабря.

Совершенно не помню, в каком контексте шла речь об этих существеннейших проблемах и почему мы именно об этом тогда говорили...²¹⁷

Это уже начало серьезных размышлений о будущем фильме. А главное, решение принято – режиссером обещает быть сам Андрей. И Стругацкие начинают очень плотно работать на Тарковского. Собственно, на весь 76-й это становится их главным делом²¹⁸.

А вот ответ Бориса, последовавший по получению письма из Москвы:

24 декабря. **Письмо БН – АН:** Если встретишься с Андреем, обязательно напиши мне о результатах.

Встреча состоялась позже, и это был первый по-настоящему серьезный разговор о будущем фильме. Вот воспоминание Бориса Стругацкого:

...Мы обсудили в общих чертах сюжет, сюжетные линии – кто герои, каковы будут их игровые функции, с чем они начинают картину, с чем выходят в Зону и с чем они пойдут к той самой Машине Желаний.

Надо сказать, что поначалу Андрей Арсеньевич очень увлекался фантастической стороной картины, ее фантастическими элементами. Он буквально упивался этими невероятными подробностями, пировал над ними. Чего там только не было! Были там и «кольцо времени», и «перпетуум мобиле», и гравитационные ловушки – в общем, вся атрибутика современной фантастики плюс к тому кое-что мы еще придумали в ходе работы. <...>

Андрей Тарковский был с нами жесток, бескомпромиссен и дьявольски неуступчив. Все наши робкие попытки творческого бунта подавлялись без всякой пощады и неукоснительно. Лишь однажды, кажется, удалось нам переубедить его: он согласился убрать из сценария и из фильма «петлю времени», которую мы сами же для него и придумали – монотонно повторяющийся раз за разом проход погибшей некогда в зоне бронеколонны через разрушенный мостик. Это прием почему-то страшно его увлекал, он держался за него до последнего, и только соединенными усилиями нам удалось убедить его в том, что это банально, общеизвестно и тысячу раз «было».

Он согласился, наконец, да и то, по-моему, только оттого, что ему пришлось по душе наша общая идея: в Зоне должно быть как можно меньше «фантастики» – непрерывное ожидание чего-то сверхъестественного, максимальное напряжение, вызываемое этим ожиданием, и – ничего. Зеленъ, ветер, вода...²¹⁹

²¹⁷ Стругацкий Б. Комментарий к пройденному. С. 243.

²¹⁸ Скаландис Ант. Братья Стругацкие. С. 479.

²¹⁹ Стругацкий Б. Комментарий к пройденному. С. 245–246.

Так закончился 1975 год.

1976 год

Варианты сценария

После предновогоднего обсуждения идеи и схемы сценария братья Стругацкие уехали в Комарово и начали «очень плотно работать на Тарковского».

Новогодние и рождественские праздники Тарковский провел в Мясном, в своем сельском доме.

Тринадцатого января он возвратился в Москву.

Пятнадцатого января Тарковский подписал договор о постановке спектакля «Гамлет» в театре Ленинского комсомола. Художник Николай Двигубский, которого Тарковский пригласил вместе с ним делать спектакль (никакого договора с театром у него не было), не подготовил макет декорации и был уволен Тарковским. В этот же день Андрей Арсеньевич распределил роли, состоялась первая репетиция. Вечером режиссер выехал с женой в Таллин, чтобы понять ситуацию с «Гофманианой» и возможные перспективы ее постановки.

Двадцатого января Стругацкие пишут сценарий, воплощая идеи, высказанные Тарковским.

Андрей Арсеньевич думает о театральной постановке и о совместных с Западом кинопроектах. В театре режиссеру предстоит незнакомая и плохо оплачиваемая работа (всего 1000 рублей), но ему это интересно. «Если „Гамлет“ выйдет неплохо (дай-то Бог!), вслед за ним: „Поздняя любовь“, Островский. „Макбет“»²²⁰. Новые театральные планы означают для Тарковского новые классические названия. В качестве художника спектакля «Гамлет» приглашен Тенгиз Мирзашвили из Тбилиси.

Тарковский вернулся из Эстонии. «Гофманиану» на «Таллинфильме» приняли без единой поправки, и Андрей Арсеньевич думает сам ставить этот фильм, если будет совместная постановка с ФРГ. Мысли о совместной работе с ГДР он не допускает. Тарковский предложил эстонцам заключить новый договор на сценарий по «Пер Гюнту» Генриха Ибсена. На «Таллинфильме» принимают эту идею и намерены заключить с ним новый договор после одобрения «Гофманианы» в Госкино СССР. Ему также предложили стать художественным руководителем «Таллинфильма». Тарковскому нравится эта перспектива: «Это неплохо, ибо принесет кое-какие доходы»²²¹.

Марианна Чугунова: Сначала «Гофманиану» Андрей Арсеньевич не хотел сам снимать, но потом какие-то сомнения все-таки начались, он решил, что если совместная постановка будет с немцами, то, может быть, он бы ее и снял.

Это к той истории, когда он отказался делать «Идиота» с итальянцами, сказавши, что русских людей должны играть русские актеры, а там единственное условие было, чтобы итальянка играла Настасью Филипповну. А как раз «Гофманиану» он считал, должны играть западные актеры, а западные могли быть только в совместной постановке. По-моему, даже такие планы были: Дастина Хоффмана пригласить на роль Гофмана²²².

²²⁰ Тарковский А. Мартиролог. С. 145.

²²¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 145.

²²² Туровская М. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 117.

Но пришли и плохие новости: «Узбекфильм» не оплачивает сценарий «Сардор» для Али Хамраева. Андрей Арсеньевич негодует: «Видимо, придется подавать в суд. В любом случае, работы и планов очень много»²²³. Мысль о заработках путем написания сценариев для республиканских киностудий прочно владела Тарковским, несмотря на тревожные сигналы с «Узбекфильма».

Принципиальное значение имеет информация о визите Тонино Гуэрры²²⁴ и предложении сделать в Италии фильм или постановку на телевидении. Эта встреча и это предложение дали Тарковскому уверенность в том, что он будет востребован на Западе, и определили стратегию его поведения на несколько лет вперед. Позже Тарковский реализует оба этих предложения, а пока он собирается между «Гамлетом» и «Пикником» поехать в Италию на два месяца для более глубокого знакомства со страной.

Тарковский увлечен спектаклем. Он изучает русские переводы «Гамлета». Вопреки мнению, господствующему среди отечественной интеллигенции, что лучший перевод принадлежит Борису Пастернаку, выбор Андрея Арсеньевича падает на полупрозаический подстрочник Михаила Морозова. Стихотворные переводы ему не нравятся:

У Лозинского перевод косноязычный, корявый, но имеется в наличии преследование Шекспира. У Пастернака перевод ужасный, темный; порой даже кажется, что он специально затуманивает смысл «Гамлета», вернее отдельных его мест²²⁵.

Интересен ход мысли Андрея Арсеньевича: у Лозинского «имеется в наличии преследование Шекспира» (?!). Что имеется в виду под словом «преследование»? Преследование кем? «У Пастернака перевод ужасный, темный». После недовольства переводами следует сентенция из Гёте, прямо противоположная по смыслу: «Чем недоступнее рассудку произведение, тем оно выше»²²⁶. Тарковский замечательно демонстрирует противоречивость своего мышления.

Тридцатого января режиссер вспоминает дзен-буддизм и Евангелие от Матфея. Эти, казалось бы, неожиданные обращения к Библии и восточной религии найдут отражение не в «Гамлете», а в будущем «Сталкере».

В Комарове Стругацкие, вдохновленные полученным авансом и снабженные большим количеством новых идей после общения с Тарковским, к концу месяца написали совершенно новый сценарий. Тысячу раз был прав незабвенный Эмиль Брагинский, один из самых талантливых и успешных (в соавторстве с Эльдаром Рязановым) сценаристов отечественного кино. На вопрос: «А как к вам приходит вдохновение?» – он отвечал: «Вдохновение ко мне приходит сразу после подписания договора и получения аванса. Буквально в первые же часы».

Аркадий Стругацкий незамедлительно передал законченный сценарий Тарковскому. Тот его прочел и высказал свое мнение, озадачившее соавтора, о чем он написал большое и обстоятельное письмо Борису:

1 февраля. **Письмо АН – БН:** Тарковский прочитал. Пришел, получил от меня деньги и выразил ФЕ. Понять его было чрезвычайно трудно, однако смысл его претензий в следующем:

А. «Ему не надо, чтобы был атомный взрыв. Главным образом потому, что

а) это значит, что ученый вышел с заранее обдуманном намерением и оно претворил в жизнь, пронеся идею неведимой и неизменной через всю

²²³ Тарковский А. Мартиролог. С. 145.

²²⁴ Там же.

²²⁵ Там же. С. 147.

²²⁶ Там же. С. 145.

Зону; вот если бы он вышел с этой идеей и в ходе перехода ее изменил, тогда другое дело (или если бы он вышел с другой идеей, а в конце пришел к выводу о взрыве, тогда тоже другое дело).

Б) Зону вообще не надо взрывать (я сказал ему, что речь идет о Машине Желаний, но он возразил, что это все равно), ибо она, Зона, есть квинтэссенция нашей жизни. Тут, естественно, у меня глаза на лоб полезли.

Б. Для него сценарий очень пестр, его надо ускучивать. Больше всего ему понравился телефонный разговор (только содержание должно быть другое) и сцена, где двое спят, а один на них смотрит. Эту сцену (сна) он хочет сделать очень длинной.

Впрочем, ближайшее его действие будет: утвердить это на худсовете как первый вариант, а потом все обсудить заново и дать нам конкретные указания. На чем и порешили. Этим он будет заниматься сам.

Первый вариант сценария, его прочтение и обсуждение не отражены в дневниках Тарковского. Для него это было вполне рабочим событием. Принципиальным моментом явилось требование режиссера «ускучивать» сценарий. Это отражает его отношение к потенциальному зрителю. Тарковский считает увлекательность фильма недопустимой.

А вот как вспоминает работу с Тарковским Борис Стругацкий:

...на практике работа превращалась в бесконечные, изматывающие, приводящие иногда в бессильное отчаяние дискуссии, во время коих режиссер, мучаясь, пытался объяснить, что же ему нужно от писателей, а писатели в муках пытались разобраться в этой мешанине жестов, слов, идей, образов и сформулировать для себя наконец, как же именно (обыкновенными русскими буквами, на чистом листе обыкновеннейшей бумаги) выразить то необыкновенное, единственно необходимое, совершенно непередаваемое, что стремится им, писателям, втолковать режиссер. В такой ситуации возможен только один метод работы – метод проб и ошибок²²⁷.

6 февраля. **Письмо БН – АН:** Что ж, ничего неожиданного, согласись, не произошло. Конечно, хотели бы мы другого, но ведь мы имеем дело с титаном – что с него взять? Я вполне удовлетворен развитием событий. Пусть он выбивает очередные проценты, и пусть он предлагает конкретное. Ему теперь есть над чем подумать. Два вопроса по этому разделу:

1. Сколько ты ему вручил (т. е. сколько я теперь тебе должен)?
2. А как он отнесся к повороту с Шухартом? К рюкзаку с деньгами?

Безотносительно к атомному взрыву?

В эти дни у Тарковского гостили мистик и оккультист Юрий Лина с двумя друзьями из Таллина. Режиссер в это время увлечен необъяснимыми явлениями человеческой психики и даже наносит визит некоей Варваре²²⁸, слывущей ясновидящей. Его волнуют проблемы парапсихологии. Он вспоминает поразительный случай, происшедший с ним во время работы над сценарием «Андрея Рублева». Он забыл в такси единственный экземпляр рукописи. Через несколько часов Андрей Арсеньевич шел по улице в том же самом месте, где он вышел из

²²⁷ Стругацкий Б. Комментарий к пройденному. С. 245–246.

²²⁸ Варвара Михайловна Иванова-Киссин (192?–1998) – переводчик, целительница, одна из основоположников отечественной парапсихологии. В 1965–1975 гг. возглавляла секцию биоинформации при Московском правлении научно-технического общества радиотехники, электроники и связи (НТО РЭС) им. А. С. Попова, где проводила исследования по биоэнергостимуляции, ясновидению, психокинезу и другим паранормальным явлениям.

такси. По невероятному совпадению такси, в котором он оставил рукопись, проезжало по этой же улице, и водитель, увидев забывчивого пассажира, затормозил и вернул ему сценарий.

Тарковский увлекался необъяснимыми явлениями. Людьюми, якобы обладающими сверхъестественными способностями. Среди них были Варвара Иванова-Киссин и Эдуард Наумов. В немалой степени этому способствовала и Лариса Павловна, считавшая, что она обладает подобными качествами, и внушившая это Андрею Арсеньевичу. Он верил в колдовство, магию, ясновидение, левитацию, теософию, столоверчение и т. д. Они интересовали и волновали Тарковского. Некоторые из этих феноменов нашли отражение в его фильмах.

Восьмого февраля он приходит к выводу: «Время обратимо. Непрямолинейно, во всяком случае»²²⁹. Подобная точка зрения возможна лишь как теоретическое допущение. Она недоказуема и, как сказал бы Достоевский, «есть плод теоретически раздраженного разума». Но Андрей Арсеньевич уже давно сам формулировал законы для себя.

11 февраля . Из письма БН Михаилу Ковальчуку: Мы сейчас дико вкалываем над сценарием. Очередным. Что из этого получится, совершенно неясно, но деньги пока дают. Пишем для Тарковского, а он – гений, и, следовательно, угодить ему невозможно. Можно только разбудить в нем неистовство и азарт, на что и надеемся.

Андрей Кончаловский: Андрей никогда не мог точно объяснить, чего он хочет. Всегда говорил о вещах, не имеющих отношения к характерам, к драматургии²³⁰.

Стругацкие работали над сценарием. Они приняли на себя роль исполнителей, провозгласив генератором идей Андрея Арсеньевича. Сам он во время работы над сценарием давал режиссерские указания, соотносил свое видение не с драматургией текста, а со своим внутренним ощущением, смыслом и настроением эпизода, которые уже на площадке визуализировал, создавая собственный неповторимый стиль.

В середине февраля сценарий, написанный Стругацкими, отдан редакторам ЭТО. Сценаристы ожидали столь же активных действий от Тарковского, торопившего их. Однако снова возникла пауза, причин и смысла которой Стругацкие не могли понять. Поначалу они не придали этому значения и продолжали работу, выполняя новые указания режиссера.

В Госкино после первоначальной эйфории отношение к заявке «Машина желаний» оказалось не столь благожелательным. Чиновники подозревали Стругацких и Тарковского в нелояльности и, говоря словами Джорджа Оруэлла, «двоемыслии». Они боялись, что из внешне безобидного сценария эта троица сделает нечто такое, от чего им всем не поздоровится. Противодействовать они пока не спешили, но и не торопились с принятием решений.

Время шло. Стругацкие нервничали, считая, что сценарий завяз в межначальственном пространстве ЭТО, «Мосфильма» и Госкино. Тарковский же занимался режиссерской разработкой спектакля. Солоницын утвержден на роль Гамлета, Терехова – на роль Гертруды, Чурикова – на роль Офелии. Первые двое были не из театра Ленинского комсомола. Марк Захаров позволил Тарковскому то, что не вышло у него в ленинградском театре. Но реакция актеров в Москве была аналогичной. Тарковский опять сталкивается с внутритеатральной психологией. Янковский, снимавшийся в «Зеркале» и гордившийся своей маленькой ролью, узнал, что Гамлета будет играть Солоницын, и вообще отказался от участия в спектакле. Андрей Арсеньевич предложил ему роль Лаэрта, которую тот отверг. Тарковский пытался его соблазнить, пообещав в будущем роль Макбета, но Янковский не согласился. Андрей Арсеньевич не обратил

²²⁹ Тарковский А. Мартиролог. С. 148.

²³⁰ Кончаловский А. Низкие истины. С. 168.

на это особенного внимания. Он привык, что в кино на одну и ту же роль пробуются разные актеры и отказ кого-то не является катастрофой для фильма.

Тарковский отдавал спектаклю все свое время и почти забыл о «Пикнике».

«Великий человек – это общественное бедствие (китайская поговорка)», – писал Тарковский в дневнике²³¹. Интересно, в какой степени он относил этот афоризм к себе?

Между тем, устав ждать, Аркадий Стругацкий решил выяснить, почему сценарий, с которым их так торопил Тарковский, завис в редколлегии ЭТО.

Марианна Чугунова: Я в это время беспрерывно печатала на машинке материалы по «Гамлету», который Андрей Арсеньевич ставил в «Ленкоме», и сценарий «Сталкера» для запуска²³².

²³¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 148.

²³² *Георгий Рерберг – Марианна Чугунова – Евгений Цымбал.* Фокус на бесконечность: Разговор о «Сталкере» // Искусство кино. 2006. № 4. <http://old.kinoart.ru/archive/2006/04/n4-article20>.

Тарковский и Экспериментальная студия

18 февраля. Письмо АН – БН: С совершенно неожиданной стороны проявился Тарковский. От него до сих пор нет ни гласа, ни послушания, и я, потеряв терпение, позвонил в контору Эксперимент-студии. И что же? Сценарий распечатали еще на той неделе. Но! Тарковский хочет порвать с Эксперимент-студией и перейти в объединение Райзмана (все это, конечно, «Мосфильм», и что лучше – я понятия не имею, однако мог же Андрюшенька-душенька хотя бы в известность меня поставить обо всем!).

О своих театральных делах Андрей Арсеньевич со Стругацкими не говорил. Но очередная задержка с запуском фильма требовала объяснений.

Экспериментальная студия, или Экспериментальное творческое объединение (ЭТО), была организована на «Мосфильме» по инициативе Григория Чухрая и Владимира Познера – старшего, проработавшего многие годы в Голливуде. При создании ЭТО были учтены некоторые идеи Михаила Калатозова, также почерпнутые им в США²³³. Чухрай, Познер и Калатозов хотели, чтобы кино было самокупаемым и приносило прибыль, а заработки его создателей находились в пропорциональной зависимости от количества зрителей, посмотревших фильмы. Идеи о самокупаемости студии и тому подобном шли в русле экономической реформы, задуманной в 1960-е годы Алексеем Косыгиным²³⁴, и были одним из примеров этой робкой, фактически не состоявшейся «полуперестройки». Студия внедряла лучшие черты голливудского кинопроизводства, чтобы модернизировать советский кинематограф. Реформаторам было разрешено использовать принципы хозрасчета, система производственных отношений в ЭТО была более гибкой и мобильной. Каждый член съемочной группы был финансово заинтересован в хорошей работе и высококачественной продукции. Немалую роль в деятельности ЭТО играл ее менеджмент – высокопрофессиональные, умные, любящие кино люди.

Андрей Кончаловский: Директором студии стал человек очень необычного для советской жизни стиля: гладко причесанный, в прекрасно сшитом костюме, он выглядел, скорее, как американец. Он, собственно, и был американец, говорил на трех языках, работал в свое время в «Коламбии». Фамилия его была Познер, звали Владимир Александрович. (Его сын Владимир – ныне известный тележурналист.)²³⁵

Заместителем директора ЭТО, а после ухода Познера – директором был Леонид Мурса, также не боявшийся принять ответственность на себя. Тарковский называл его «чудо-человеком». Мурса в 1960-е годы был директором молдавской киностудии, где А. В. Гордон снимал «Сергея Лазо». Он тогда познакомился с Тарковским, утвердил его на роль белогвардейского полковника, привлек к доработке сценария и монтажу, оплатил ему эту работу. Чухрай приглашал в свою студию личностей, способных делать кино с «лица необщим выраженьем». Их фильмы смотрели десятки миллионов людей: «Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля; «Раба любви» Никиты Михалкова; «Табор уходит в небо» Эмилиу Лотяну; «Иван Васильевич меняет профессию» и «12 стульев» Леонида Гайдая; «Если дорог тебе твой дом» Констан-

²³³ Михаил Константинович Калатозов (1903–1973), знаменитый своей картиной «Летят журавли» («Золотая пальмовая ветвь» Каннского фестиваля в 1958 году), был в 1943–1945 годах полномочным представителем Комитета по делам кинематографии в США. Там он познакомился с работой голливудских студий, системой проката, изучил механизмы их работы.

²³⁴ Алексей Николаевич Косыгин (1904–1980) – председатель Совета министров СССР, инициатор экономической реформы в ходе так называемой золотой пятилетки 1966–1970 годов, концепция которой в 1963–1965 годах была разработана экономистом Евсеем Либерманом (на Западе реформу называют «Реформа Либермана»).

²³⁵ Кончаловский А. Возвышающий обман. С. 52–53.

тина Симонова и Владимира Ордынского; «Совсем пропащий» и «Не горюй» Георгия Данелии; «Земля Санникова» Альберта Мкртчяна и Леонида Попова.

Но деятелям, снимавшим идеологически верную киножвачку, не нравилось, что в ЭТО создатели кассовых картин получали отчисления от проката, в несколько раз превосходившие постановочное вознаграждение, как называли тогда авторский гонорар. Одними из главных качеств Номо Soveticus, воспитанных коммунистической властью, были зависть, жадность и неискоренимое желание урезать доходы тех, кто зарабатывает больше. Киномэтры бомбардировали партийные инстанции жалобами на режиссеров, создающих, по их мнению, совсем не идейное кино. Тех же, кто зарабатывает много (как, например, Леонид Гайдай), по их мнению, нужно лишить такой возможности.

Ликвидировали ЭТО постепенно. Уже в 1968 году стали ограничивать его экономическую, организационную, а пуще всего идеологическую свободу. В начале 1975 года один из сотрудников студии уехал за границу на постоянное жительство. Тогда это трактовалось как измена Родине. В высокие инстанции полетели доносы и обвинения в утрате бдительности. ЭТО называли гнездом ревизионизма, крамольных идей, прибежищем людей с сомнительными взглядами. В инстанциях только того и ждали. Удар не замедлил последовать. Закрытие ЭТО стало частью обратного движения советской экономики, возвращавшейся к консервативно-сталинской модели.

Зимой и весной 1976 года были ликвидированы производственные и финансовые отличия ЭТО от остальных творческих объединений. Познера, не проявившего идеологического рвения, уволили. Чухрай уцелел, но лишь как руководитель обычного творческого объединения «Мосфильма». Отношения Тарковского с Чухраем строились на чисто прагматических соображениях. Он считал ЭТО местом, где его заработки могли быть выше, но не был убежден, что его фильмы смогут конкурировать с кассовыми лидерами. Андрей Арсеньевич не верил, что прокатчики захотят прокатывать его фильмы, чтобы они собирали большие деньги. А как они могли их собирать при его стремлении «ускучивать» сценарий и фильм? К самому Чухраю Тарковский относился, как и к остальным мосфильмовским мэтрам.

Документы о запуске в производство нового фильма Тарковского изначально шли в ЭТО. Андрей Арсеньевич решил искать альтернативу. Режиссера переполняют идеи будущих фильмов и театральные постановки, но чиновничий гнет порождает сомнения относительно возможности их реализации. Недоверие руководства Госкино, ожидание очередных неприятностей, тревожность стали доминантой его существования. Психическое состояние Тарковского крайне угнетенное. Все эти неурядицы и волнения сказывались на его снах. Сны ему снятся чаще всего страшные и неприятные. В «Мартирологе» с 1976 по конец 1986 года записано 45 снов и 12 упоминаний о снах. Как правило, это смутное продолжение его дневных тревог и невротических переживаний.

19 февраля. Ночью приснился очень тревожный сон. Будто я попадаю во «внутреннюю тюрьму» в результате какой-то мелкой уголовщины. Понимаю, что повод ничтожен, но он влияет, тем не менее, на контакты мои с заграницей. Тюрьма где-то на окраине (но не на современной окраине, а скорее довоенной, точнее, послевоенной). А затем каким-то образом оказываюсь «на свободе». Приблизительно как у Чаплина в «Новых временах». Я страшно пугаюсь и начинаю искать тюрьму, плутая по этому довоенному московскому кварталу. Какой-то молодой человек, очень любезный, показывает мне путь. Потом я встречаю (а может быть, и до молодого человека) Марину, которая узнает меня на улице и идет, рыдая, за мной, говоря, что «мама так и знала», что со мной это произошло (хотя я никому об этом не говорю). Я ужасно на Марину сержусь и убегаю от нее через лестницу с бюстом Ленина. Наконец я с радостью вижу вход в тюрьму, который узнаю по выпуклому гербу СССР. Меня беспокоит,

как меня там встретят, но это все мелочи, по сравнению с ужасом моего в ней отсутствия. Я иду к дверям и просыпаюсь...²³⁶

Во сне Тарковский переживает кафкианские события. Он в тюрьме, потом убегает оттуда. Вырвавшись, ужасается своему пребыванию на свободе и лихорадочно ищет путь обратно в тюрьму. Находит ее, опознав по гербу Советского Союза, и испытывает счастье, что вернулся в узилище. Символика сна ясна и прозрачна: страстное желание свободы, панический страх перед ней, желание вновь обрести привычную несвободу. В точности по книге Эриха Фромма «Бегство от свободы». Сон пророческий и печальный. По сути, он реализуется во время первой попытки Тарковского остаться за границей – в Швеции в 1981 году.

²³⁶ Тарковский А. Мартиролог. С. 148.

Вновь зарубежные миражи

Лора Яблочкина (близкая подруга Ларисы Тарковской и Тонино Гуэрры) сообщила, что Тонино купил 8-мм кинокамеру с возможностью записи звука для Тарковского.

Кристалди²³⁷ уже послал телеграмму на имя Ермаша и Сизова по поводу «Путешествия по Италии». Мне пока ничего не известно, и я полагаю, что мне об этом не соблаговолит передать. Видимо, придется писать Ермашу²³⁸.

Андрей Арсеньевич очень хотел иметь такую камеру²³⁹. Он думал, что с ее помощью сможет быть не только режиссером, но и оператором своих будущих фильмов. Впоследствии он откажется от идеи снимать итальянский фильм самому.

Франко Кристалди, ранее сотрудничавший с «Мосфильмом», прислал телеграмму с приглашением Андрея Арсеньевича на работу. Режиссеру об этом пока ничего не сообщили. К замалчиванию информации о телеграмме Кристалди со стороны Госкино добавилось умолчание о неоднократных приглашениях посетить Швецию, к которым имел отношения Ингмар Бергман²⁴⁰.

Вопрос о запуске нового фильма Тарковского по-прежнему висел в воздухе. С момента подачи заявки прошло два месяца.

22 февраля. **Письмо БН – АН:** Насчет Тарковского – ну что тут скажешь? Гений, он гений и есть. Надобно потрафлять, я понимаю. Тем более что глядишь – и подкинут еще что-то там. Ты уж, брат, терпи. Такая наша в данном случае доля.

Двадцать второго февраля Тарковский записывает новые соображения по поводу сценария братьев Стругацких.

1. По поводу «благодетелей рода человеческого» – прибавить что-нибудь типа «так называемых благодетелей» или те, «кто вообразил себя благодетелями».
2. Сказочные детали (Круг, деньги). Ликвидировать все фальшивое.
3. Линия Ученого (атомный взрыв).
4. Линия Художника (покой?).
5. Линия Виктора (гибель в конце).
6. Имена (Антон).
7. Название²⁴¹.

Тарковский приходит к неожиданному выводу:

Пожалуй, я нашел цель – следует снять фильм об Иисусе. Конечно, не так, как Пазолини. Здесь два пути – или снимать его за границей, либо любительской камерой и иносказательно²⁴².

Когда через три года фильм «Сталкер» будет закончен, в нем будет явно чувствоваться внутренняя связь центрального персонажа с образом Христа. Как легко верил Тарковский в

²³⁷ Франко Кристалди (1928–1992) – итальянский кинопродюсер. Работал с Ф. Феллини, Л. Висконти, Ф. Рози, П. Джерми, Д. Торнаторе и другими выдающимися итальянскими кинорежиссерами.

²³⁸ Тарковский А. Мартиролог. С. 148.

²³⁹ Тарковский А. Мартиролог. С. 155.

²⁴⁰ Ср.: «Узнал я это от Ольги Сурковой, она общалась со шведами на кинофестивале» (Там же. С. 141).

²⁴¹ Там же. С. 149.

²⁴² Там же.

то, чего ему хотелось! Тут тебе и «Гофманиана» с ФРГ, тут и фильм о Христе. Конечно, у него все будет не так, как у Пазолини.

Прекраснодушные мечты об этом фильме рассыплются в прах, как по идеологическим причинам, так по продюсерским и техническим. Госкино никогда не поддержало бы подобный проект. Западные продюсеры не захотят затевать фильм о Христе с несвободным в своих трактовках режиссером из атеистического СССР. Вера во всемогущество любительской камеры испарится при виде качества изображения, которое она могла дать.

Красноречивы поправки Тарковского к сценарию Стругацких. Он подыгрывает редакторам Госкино, вставляя в повествование Стругацких идеологические штампы из «Правды» и прочих сочиняемых на Старой площади или Лубянке передовиц. Конечно, здесь чувствуются ирония Тарковского и скепсис по поводу идеи осчастливить человечество с помощью Зоны. Но скорее прочитывается завуалированное желание спрятать то, что потом проявится в фильме, чтобы чиновники Госкино не почувствовали этого и не заставили убрать из сценария. Тарковский приближает язык сценария к тому партийно-правительственному воляпюку, на котором изъяснялись (да и мыслили) те, от кого зависела судьба фильма. Вряд ли он был искренен, уродуя прилично написанный текст и вместе с тем стремясь «ликвидировать все фальшивое». Писательским душам Стругацких подобное словотворчество было чуждо, но приходилось идти и на это. Интересно, что Тарковский дает персонажам сценария русские имена, что вызовет в Госкино резкое неприятие и почти ужас.

В Госкино репутация Стругацких имела ореол подозрительного свободомыслия, почти диссидентства. Чиновники читали сценарий, пытаясь найти между строк спрятанные там крамольные мысли. Тарковского кормили бесконечными обещаниями и упорно ничего не решали.

Двадцать четвертого февраля Ермаш отверг сотрудничество с Кристальди, готовым реализовывать итальянский проект Тарковского и Гуэрры. Он обзывает Кристальди жуликом и заявляет, что ему ничего не известно о приглашениях посетить Швецию, которые якобы посылал Бергман Тарковскому.

Председатель Госкино потребовал дать ему прочесть сценарий Стругацких, ибо из заявки он вроде бы ничего не понял, хотя и заподозрил авторов в сионизме. Такое обвинение в то время являлось джокером, беспроигрышной картой в клеветнической игре. Режиссер подозревает, что это не что иное, как удобная мотивировка отказа в запуске нового фильма. Ермаш как опытный чиновник, сталкиваясь с кинематографической интеллигенцией, притормаживал дело до получения мнения сверху. Решения принимались в ЦК, а за их провал отвечали в министерствах. Вот и не торопились ничего подписывать Филипп Ермаш и его главред Даль Орлов.

В конце концов, эти проволочки Тарковскому надоели, и он решил обратиться к испытанному средству – написать письмо в президиум очередного съезда КПСС. Тем более что на студию (Нехорошеву) звонили из Отдела культуры ЦК (возможно, с подачи цековских друзей Тарковского) и спрашивали, какие Тарковский предлагал заявки на фильмы и какие из них были отвергнуты Госкино СССР. Эти звонки могли быть инспирированы его друзьями, а могли быть и простой «отмазкой» Госкино для более высокого начальства – дескать, интересовались, а у него ничего интересного не нашлось. И это оправдывало их бездействие.

Преодолеть опалу Госкино можно было только одним способом – найти поддержку или защиту в еще более высокой и влиятельной организации. Выше Госкино был ЦК КПСС, где и определялись судьбы художников, ученых, писателей и, конечно, кинематографистов. Наконец, еще выше был Президиум ЦК. Тарковский решил обратиться на самый верх коммунистической иерархии. Заручившись поддержкой своих людей в ЦК КПСС, он начинает подбирать аргументы для удара по Ермашу.

К концу февраля у него выстроилась концепция жалобы-демарша. Андрей Арсеньевич переходит к решительным действиям.

Атака Тарковского – письмо к съезду

Двадцать четвертого – двадцать пятого февраля Тарковский пишет письмо в Президиум XXV съезда КПСС с жалобой на безработицу и дискриминационные действия Ермаша и возглавляемого им Госкино СССР.

Марианна Чугунова: А потом был очередной съезд партии, на который Андрей Арсеньевич написал письмо о том, что ему не дают работать. Я напечатала его и отправила с центрального телеграфа заказным письмом с уведомлением о вручении²⁴³.

Двадцать шестого февраля это письмо было отправлено. В тот же день Тарковский написал письмо председателю Госкино СССР.

26 февраля 76 года. Москва.

Филипп Тимофеевич!

Меня несказанно огорчила и даже унизила встреча с Вами 23 февраля (то есть накануне съезда КПСС). Потому что передо мной возникла еще более неприступная пропасть на пути к запуску в производство, чем это было раньше.

1. Стругацкие оказались людьми, протаскивающими какую-то свою идею в сценарии, написанном для Одесской киностудии²⁴⁴. (Я хоть и не читал сценария, никогда в жизни не поверю в это.) Тем не менее Вы этим предупреждением как бы говорите – будь готов к тому, что сценарий, который Стругацкие пишут для Вас, очень даже может быть мною зарезан. До 23 (нашей встречи) я был уверен, что буду ставить его.

2. Юбилейный фильм о Толстом, который Вы мне предложили ставить прошлой весной, превратился в проблему вообще. Несмотря на то, что Вашими словами были слова обещания доверить фильм мне, несмотря на имеющиеся уже заявки режиссеров на эту тему. Рушится и эта возможность. Вы, как говорится, «берете свои слова назад».

3. Теперь «Идиот» Достоевского.

Вы требуете от нас новой – третьей заявки.

Необходимость во второй возникла у Вас перед открытием Московского фестиваля. Необходимость в третьей – накануне съезда КПСС.

Для меня ясно, что эта волокита связана с желанием оттолкнуть меня подальше от творчества, не дать мне картины ни в коем случае. Ведь Вы обещали весной решить вопрос через неделю. Прошел же почти год.

Я снова и снова перечитал заявку (2-ю редакцию). Ее редактировали и известные литературные критики, и драматурги. Несмотря уж на то, что написана она, смею пока надеяться, профессионалами.

Она ясна и в идейном и конструктивном (линии и характеры) смысле. Я посылал ее в надежде, что Вы ее все-таки прочтете.

Андрей Тарковский.

P. S. Как это Вы сказали во время последнего разговора? «Вы что, не хотите работать?» По-моему, это издевательство. У меня ведь семья и дети.

²⁴³ Тарковский А. Мартиролог. С. 149.

²⁴⁴ Имеется в виду сценарий «Бойцовый кот», на основе которого впоследствии Стругацкими была написана повесть «Парень из преисподней».

Поступок совершен. Теперь наступает новый этап²⁴⁵.

Тарковский – один из лучших режиссеров мирового кино – требовал у высшего партийного органа дать ему работу. Одновременно он отправил письмо Ермашу, давая понять, что не остановится в своей борьбе.

В те времена письмо к съезду было последней надеждой рядовых граждан в борьбе с партийной бюрократией и произволом местных и ведомственных властей. Тысячи людей обращались к Высшему партийному синклиту с просьбой решить важнейший для них житейский вопрос – улучшить квартирные условия, назначить пенсию, сдвинуть с мертвой точки застрявшее в инстанциях дело. Раз в пять лет в стране начинались мероприятия по поддержанию благожелательного образа Коммунистической партии и ее Центрального комитета. Начиналась игра в отзывчивый и добрый съезд, находивший управу на бездушных чиновников на местах. Перед съездом партийное руководство старалось чуть «подсластить» жизнь, подновить фасад «партии всего народа», показать, что руководство все видит и вовремя исправляет «допущенные на местах ошибки и отдельные злоупотребления».

Творческая интеллигенция не была исключением. Александр Сокуров писал:

Я знаю, что в свое время А. Тарковский не раз обращался в президиум партийных съездов, и только после этого он получил какую-то работу. И вообще, обращаться в партийный аппарат, «в Москву», полагая, что это как-то принципиально решит нашу судьбу, стало уже просто одной из наших национальных черт²⁴⁶.

Письмо в Президиум съезда иногда было эффективной мерой. Кому-то повышали зарплату или пенсию, очередникам давали некоторое количество квартир, писателю могли позволить выпустить годами валявшуюся в издательствах книгу, а режиссеру – долгожданную постановку.

Как метко назвал эти кратковременные послабления замечательный рок-поэт, лидер группы «ДДТ» Юрий Шевчук: «Из-под добрых царей льется в рты мармелад»²⁴⁷. Правда, «мармелад» проливался далеко не всем и, как правило, требовал еще более действенной поддержки. У Тарковского такая поддержка была. Он дружил с видными чиновниками из аппарата ЦК КПСС. Они не могли решить вопрос о его запуске (это была не их епархия), но могли помочь получить хороший отзыв о его творчестве, организовать нужную подпись или мнение в высоких партийных сферах.

В регионах письма-жалобы Съезду обычно перехватывались радетелями-чекистами, перлюстрировались и направлялись местным властям, попадая на стол к тем, на кого была написана жалоба. В таком случае судьба жалобщика была незавидной. Его могли посадить в тюрьму по состряпанному обвинению, выслать «куда Макар телят не гонял», а то и «к черту на кулички». Хуже всего было тем, за кого брались психиатры. Жалобщику ставился диагноз «синдром несправедливости», его признавали неадекватным и опасным для общества, после чего отправляли в сумасшедший дом на принудительное лечение. Оттуда, после усиленного курса галоперидола, если и выходили, то чаще всего уже действительно неадекватными, с пожизненным клеймом «вялотекущая шизофрения». Так что «ужас моего отсутствия в тюрьме», приснившийся Тарковскому, был не самой страшной перспективой, которая могла его ожидать, если бы за него взялись по-настоящему.

Считалось, что есть лишь одно место, откуда письма доходят к высоким адресатам, – Центральный телеграф. Письмо Тарковского отправлено именно оттуда, чтобы оно дошло до высокопоставленных адресатов.

²⁴⁵ Тарковский А. Мартиролог. С. 150.

²⁴⁶ Сокуров А. Дорог много – путь один // Фокин В. Кино и власть. С. 230–231.

²⁴⁷ Шевчук Ю. Сольник: Альбом стихов. М.: Новая газета, 2009. С. 94.

Резкие перемены

Следствием этого поступка стало быстрое изменение ситуации и отношения к Тарковскому кинематографического руководства.

Марианна Чугунова: Через несколько дней – еще съезд не закончился²⁴⁸ – мне позвонили из приемной Николая Трофимовича Сизова, директора «Мосфильма», и попросили, чтобы я немедленно пошла к Тарковскому домой (в то время у него в новой квартире еще не было телефона) и сообщила, что его срочно вызывают в Госкино²⁴⁹.

В партийных верхах поняли, что Тарковский доведен до крайности и может покинуть СССР. И ему решили кое-что позволить. Андрей Арсеньевич получил разрешение делать картину по сценарию Стругацких, у него приняли заявку на фильм «Идиот» по Ф. М. Достоевскому, а сверх того предложили напечатать сценарий «Гофманиана» в журнале «Искусство кино».

Марианна Чугунова: В Госкино Тарковскому сказали: «Мы вас сейчас же запускаем. Что у вас есть?» А у Андрея Арсеньевича в тот момент был сценарий «Светлый ветер», о котором они категорически и слышать не хотели, и вот этот сценарий – «Машина желаний». Больше у него ничего готового не было. Он предложил «Машину желаний», и в Госкино сразу согласились. Так Тарковского запустили в производство²⁵⁰.

Двадцать восьмого февраля главный редактор ЭТО Владимир Огнев²⁵¹ дал чрезвычайно положительный отзыв на сценарий Стругацких «Машина желаний». Он начинался так:

Литературный сценарий братьев Стругацких написан для режиссера А. Тарковского. Так я и читал его, с прикидкой на стилистику и, главное, философскую трактовку этого режиссера. Смело говорить за А. Тарковского, но, мне кажется, что сценарий этот – «для него». В главном – по крайней мере. Мне лично он представляется цельным, интересным и значительным, как все, что пишут эти писатели.

В «Машине желаний» есть сверхзадача, крупный масштаб в решении кардинальных задач времени – события века, движение мира к выбору: атомная война или мир во многом зависит от ЧЕЛОВЕКА. Авторы ставят на личность. Они говорят нам: от нравственной позиции человека, от «прочности» его моральных устоев, от формирования гармонической личности сегодня зависит очень многое в том, каким будет наше Завтра. Таинственная Зона, как мыслящий океан в «Солярисе» – это модель среды, резче, чем обыденное сознание окружающей нас жизни проявляет главное, СОКРОВЕННОЕ в современном человеке. Знаю, что перед сценарием встанут трудности – объяснять содержание, идейную задачу придется не просто: локальный характер действия, достаточно условная манера отвлечения от социально-политического фона, к которому нас приучила литература именно обыденного сознания, узко понимающего цели искусства и форму реализма –

²⁴⁸ XXV съезд ЦК КПСС проходил с 24 февраля по 5 марта 1976 года.

²⁴⁹ Рерберг – Чугунова – Цымбал. Фокус на бесконечность.

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Огнев Владимир Федорович (1923–2017) – писатель, сценарист, кино- и литературный критик.

все это может насторожить читающих сценарий. Надо сразу же поставить точки над «i». Мы делаем фильм о нравственной готовности человека XX века к испытаниям века НТР, с его возможным облегчением материальной сферы, но утратой или притуплением нравственного начала. Мы хотим сказать, что даже Утопия об исполнении желаний чревата иллюзиями: человек, разрушающий в себе человека, не станет Господином мира, покорителем природы и т. д.²⁵²

Не менее положительный отзыв пришел и от одного из ведущих редакторов ЭТО. Пятого марта 1976 года Валентин Дьяченко²⁵³ писал, что

Сценарий чрезвычайно значителен – со всех точек зрения. Как всегда, Стругацкие моделируют в сюжете одну из самых тревожных тенденций нашего времени. Да, наука, быть может, уже завтра подарит нам «Машину желаний», – весь вопрос в том, чего следует пожелать. А может, ничего не стоит выпрашивать у машины? А может, человеку и человечеству губительно зависеть от машинной инопланетной благостыни, от незаработанных даров? <...> Только поставить перед зрителем такие проблемы – и то много стоит. Форма притчи, уход от обязательных реалий, сигнал опасности из воображаемого будущего – идеально соответствуют задаче²⁵⁴.

Было у редактора и одно замечание, вернее пожелание – усилить влияние характеров персонажей на происходящее в Зоне, чтобы избежать «однолинейности» и одинакового корыстолюбия в исполнении Ученого и Писателя, вверивших себя Сталкеру.

Тарковский благодарно использовал в работе мысли, которые ему подсказывали пользующиеся его доверием люди. Идея о зависимости состояния зоны от свойств характера персонажей проявилась в знаменитом монологе Сталкера о природе Зоны.

1 марта 1976 . Из письма АН – БН: Вчера был у Тарковского. Любопытные новости. Во-первых, экспериментальная студия переведена с коммерческого на общий режим, и наш сценарий остается там. Это тем более хорошо, что директор объединения – друг Тарковского, а главред Замошкин – мой старый знакомый и доброжелатель²⁵⁵. Завтра или послезавтра состоится худсовет, где сценарий должны утвердить в качестве первого варианта.

Далее. Перед самым съездом Ермаш вдруг вызвал к себе Тарковского. Разговор шел по поводу работы Тарковского со Стругацкими и по поводу возможности работы Тарковского над «Идиотом» и над фильмом «Уход Толстого» (к юбилею великого старца). Вторая часть для нас не очень существенна, а вот по поводу нас Ермаш выразился: «Имейте в виду, что Стругацкие – сложные люди. В сценарии для детской киностудии (имеется в виду „Бойцовый Кот“) они протаскивают сионистскую идею о том, что все евреи должны вернуться к себе на родину и воевать за ее интересы»²⁵⁶. Оставляю в стороне эмоции Тарковского. Он считает: а) что этим Ермаш хочет сказать, что в любой момент может зарезать наш сценарий (договор с нами заключил директор Мосфильма и один из замов Ермаша Сизов,

²⁵² Архив Киноконцерта «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 12. Ед. хр. 1333. Л. 14–16. См. полный текст в: *Косинова М., Фомин В.* «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...» С. 324–326.

²⁵³ Валентин Михайлович Дьяченко (1921–2002) – писатель, киносценарист, бывший узник ГУЛАГа, в то время редактор ЭТО. Лауреат государственной премии 1983 года.

²⁵⁴ Архив Киноконцерта «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 12. Ед. хр. 1328. Л. 17–19. См. полный текст в: *Косинова М., Фомин В.* Указ соч. С. 326–327.

²⁵⁵ Кирилл Николаевич Замошкин (1928–2006) сменил Владимира Огнева на посту главного редактора ЭТО.

²⁵⁶ *Тарковский А.* Мартиролог. С. 150.

большой ненавистник Ермаша, а окончательный вариант по существующим ныне правилам утверждается Госкомитетом) и б) что все это работа главреда Госкома Даля Орлова. Независимо от этого Тарковский написал жалобы в Президиум съезда на действия Ермаша, который не дает ему работать, и письмо Ермашу, в котором объявляет ему войну.

Наконец. Много говорили по поводу сценария. Как всегда, все туманно и зыбко. Как бы то ни было, переделки предстоят основательные – боюсь, что придется весь сценарий переписывать заново. Более определенно будем говорить с Тарковским после худсовета, тогда смогу и более определенно написать о сути переделок.

Третьего марта Тарковский получил письмо с «Таллинфильма». Его эстонские заказчики и благодетели с огорчением сообщили, что Госкино СССР не приняло сценарий «Гофманиана». Это был ответный ход Ермаша и его команды. Они мотивировали свое решение тем, что Тарковский якобы не справился с возложенной на него задачей.

Случилось то, чего следовало ожидать. Тарковский, радуясь принятию «Гофманианы» на «Таллинфильме», забыл, что сценарий будут читать и редакторы Госкино СССР, никаких симпатий к нему не питавшие. Они не рекомендовали его к постановке. А чтобы показать, как они «любят и ценят Тарковского», разрешили публикацию сценария, который сами же забраковали, имитируя интерес к идее фильма об уходе Толстого. Тарковский понял, что ничего классического и давно желанного в кино ему не светит и нужно соглашаться на то, что пока еще возможно. Тем более что политическая обстановка в стране становилась все жестче, о чем свидетельствовали усиливающиеся репрессии против любого инакомыслия.

5 марта 1976 года. Из Письма БН – АН: Было бы здорово, если бы ты все-таки уговорил Тарковского хоть часть своих (то есть его) соображений изложить ПИСЬМЕННО. Пусть он изложит на бумаге ну хотя бы план сценария, как он его видит. Если все опять ограничится разговорами, мы не сможем действовать последовательными приближениями. А ведь нужно, грубо говоря, чтобы в первом варианте было, скажем, две подходящие сцены, во втором – пять, в третьем 10 и т. д. Попробуй убедить его взять в ручки перышко и перышком по бумажечке тят-тят-тыпоники и чего-нибудь натяпать. И у него станет в голове яснее, и у нас.

9 марта. После очередного благосклонного отзыва от главного редактора IV творческого объединения Кирилла Замошкина²⁵⁷ сценарно-редакционная коллегия ЭТО рассмотрела сценарий и рекомендовала его к запуску. Мосфильмовская редакция ценила творчество Тарковского. Кирилл Замошкин, опытейший мосфильмовский зубр, все же порекомендовал авторам сделать несколько поправок. Некоторые из них весьма существенны для дальнейшего развития сценария.

Наиболее важное пожелание – заменить русские имена персонажей на иностранные, дабы у зрителей, а главное у кинематографического и идеологического начальства, не возникло мысли, что события происходят в Советском Союзе. Полезным оказалось предложение более четко обозначить разницу между главным героем и Стервятником (впоследствии Дикобразом) – учителем Сталкера. Остальные поправки продиктованы желанием студийных редакторов соблюсти бюрократический политес и видимость «идеологической чистоты» сценария, дабы облегчить его прохождение через редакционные жернова Госкино. Для выполнения пожеланий

²⁵⁷ Архив киноконцерна «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 12. Д. 1333. Л. 20–22. Полный текст см.: Косинова М., Фокин В. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...» С. 330–331.

объединения и студии автором дали пятьдесят дней. Стругацкие снова отреагировали очень быстро.

11 марта. Из письма БН – Б. Штерну ²⁵⁸ : Мы связались с одним большим нашим кинорежиссером – делаем ему сценарий. Он, как и полагается гению, капризничает – все ему не так. А что ему так, сказать зачастую не может. Поэтому порядок работы такой: мы пишем вариант сценария и даем его гению; гений читает, обдумывает, бранится, хвалит то, что ругал вчера, и наоборот – и все это длится, к сожалению, неопределенно долго. Мы же все время должны быть на подхвате: как только гений раздражается наконец требованиями и рекомендациями, мы тут же съезжаемся и начинаем писать следующий вариант. Именно поэтому я начисто лишен возможности планировать свое время.

Решительный поступок, совершенный Тарковским в конце февраля, принес довольно скорый и неожиданный результат. Через несколько дней Андрею Арсеньевичу сообщили о немедленном запуске его в производство. Режиссер явно не ожидал столь быстрых действий со стороны всегда медленно ворочавшейся партийно-государственной машины.

Марианна Чугунова: Сценарий «Машина желаний» по мотивам своей повести «Пикник на обочине» братья Стругацкие написали для режиссера Георгия Калатоцишвили. Но поскольку сценаристы они были неопытные, Андрей Арсеньевич им помогал. Однако по каким-то причинам Калатоцишвили фильм снимать не стал – то ли его не запустили, то ли что-то случилось, я точно не помню. То же самое произошло и с другим сценарием Тарковского «Ариэль, или Светлый ветер», который должен был снимать Валерий Ахадов.

²⁵⁸ Борис Гедальевич Штерн (1947–1998) – писатель-фантаст из Киева.

Неготовность к запуску

Андрей Арсеньевич готовился к репетициям «Гамлета» и решения о запуске в кинопроизводство совершенно не ожидал. У него был сценарий «Светлый ветер», написанный с Фридрихом Горенштейном для режиссера Валерия Ахадова по мотивам романа «Ариэль» классика советской фантастики Александра Беляева. Это мистическая история о летающем человеке. Действие там в основном происходило в монастыре и на фронте, а летающий человек был католическим монахом и никак не укладывался в представления редакторов Госкино о магистральном пути развития советского киноискусства. Летающий монах вряд ли мог считаться достижением кино развитого социализма. Сценарий был категорически отвергнут. Некоторые его мысли и мотивы впоследствии нашли свое отражение в «Сталкере».

Столь же непроходимой оказалась и «Гофманиана». Говорить в Госкино СССР о постановке отвергнутых сценариев было бесполезно – отменять запрет там бы не стали. Позже Тарковский безуспешно предлагал «Гофманиану» Элему Климову.

Возникла очень неприятная ситуация: Госкино готово дать Тарковскому работу, но у него нет сценария. Идея фильма «Гамлет» была отклонена, поскольку в прокате еще шел снятый двенадцать лет назад фильм Козинцева. Не вызвали начальственного энтузиазма предложенные Андреем Арсеньевичем идеи фильмов «Смерть Ивана Ильича» по рассказу Льва Толстого и «Уход Толстого» по Бунину. Об «Идиоте», как было сказано в сентябре прошлого года, не могло быть и речи.

* **Анатолий Степанов** ²⁵⁹: После «Зеркала» поначалу все планы Тарковского строились вокруг экранизации «Идиота». Я знал по редакционным разговорам, что он хочет экранизировать Достоевского. К тому времени в объединении Алова и Наумова, где Андрей снимал «Солярис» и «Зеркало», отношения у него испортились. Тарковский не хотел иметь дело с Наумовым, ибо считал, что это слишком опасно: «Наумов человек необязательный и коварный». Поэтому он (Тарковский. – Е. Ц.) пришел в наше объединение, которое возглавлял Лео Оскарович Арнштам.

По решению главного редактора «Мосфильма» Леонида Николаевича Нехорошева все дела по «Идиоту» из главной редакции были переданы в наше объединение. Тарковский никакой видимой активности в связи с новой своей работой не проявлял. Он даже не приходил на студию. Все хлопоты по договору он поручил Ларисе. Она выбивала авансы, а потом, когда в положенный срок ничего не было написано, весь процесс закрытия и списания сценария также шел через нее. Она подписывала за Андрея все документы. Мы заплатили ему 25% за первый вариант, 15% за второй вариант и еще 10% за третий. Таким образом, Тарковскому были выплачены 50% стоимости сценария, который так никто и не увидел. По всем законам Андрей обязан был возвращать аванс или предъявить сценарий, писать который он так и не собрался.

Чтобы как-то выбраться из этой ситуации, Леонидом Николаевичем Нехорошевым был написан некий вариант сценария «Идиот». Со стороны «Мосфильма» и нашего объединения это была чистая благотворительность. Главным благодетелем семейства Тарковских стал Леонид Николаевич Нехорошев. Он же помог мне, как главному редактору объединения, все это

²⁵⁹ Анатолий Яковлевич Степанов (1931–2012) – писатель, киносценарист, главный редактор Второго творческого объединения, редактор фильма «Сталкер».

оформить чисто технически. Так произошло с «Идиотом», о котором Андрей много говорил, но для постановки которого ничего не сделал.

«Некий вариант сценария „Идиот“, написанный Леонидом Нехорошевым, потребовал серьезной работы. Рисковавший своей карьерой и репутацией главный редактор «Мосфильма», один из ближайших друзей режиссера, потратил немало времени и сил, чтобы написать труд, хотя бы по объему соответствовавший сценарию двухсерийного фильма, то есть 120–130 страниц текста. По стилю и содержанию он должен был соответствовать уровню предыдущих сценариев Тарковского и не вызывать подозрений у редакторов Госкино СССР. Впрочем, финал истории с «Идиотом» был уже после «Сталкера».

Тарковский понимал: нужно срочно начинать работу над новым фильмом. Если он этого не сделает, у чиновников от кино и идеологии будет оправдание на годы вперед: «Мы ему предлагали работать, а он оказался не готов». И Тарковский предложил сценарий «Машина желаний». Редакторы «Мосфильма» и Госкино прочитали сценарий и немного успокоились – это было нечто совсем иное, чем они ожидали, не похожее на то, чего они опасались. Действие происходило в неназываемой западной стране.

Сценарий носил «обличительный» по отношению к Западу характер и не предвещал неприятностей. В нем присутствовали типичные штампы советской идеологии: «реакционная военщина», могущественный «военно-промышленный комплекс», «классовое расслоение общества» со всеми вытекающими последствиями: «неравенством, обездоленностью, потерянными жизненными перспективами». Алчные корпорации, готовые платить бешеные деньги за предметы, оставленные в Зоне. Они конкурировали между собой, не стесняясь в выборе средств расправы с конкурентами. Гремели взрывы, трещали автоматные очереди, полиция приезжала подбирать трупы и даже не пыталась искать виновных.

Явно не социалистическое государство изолировало Зону, дабы избежать выноса оттуда таинственных и опасных вещей и внеземных технологий. Особенно всполошились власти, когда стал распространяться слух о находящемся в Зоне Золотом Шаре, якобы исполняющем желания. Были предприняты строжайшие меры, исключающие возможность проникновения. Но если что-то запрещается, всегда найдутся люди, которые нарушат этот запрет. За деньги или просто из непреодолимого желания. Авантюристов, которые пробирались в запретную Зону и приносили оттуда внеземные артефакты, называли сталкерами.

Ни о каком реальном «обличительстве» братья Стругацкие и не думали. Они поместили события в условный «Западный мир», чтобы иметь возможность сказать о проблемах, о которых применительно к миру социализма говорить в принципе не позволялось. Кроме того, они искренне хотели сделать это кино интересным, захватывающим, увлекательным, в надежде привлечь максимальное количество зрителей. Сценаристы тогда еще не знали, что Тарковский любое упоминание о «массовом зрителе» воспринимал враждебно и нетерпимо.

«Массовый зритель» был для него символом дурного вкуса и бессмысленной развлекательности. Для такого зрителя Андрей Арсеньевич делать ничего не хотел. Тарковский даже «Амаркорд» Феллини упрекал в потакании низменным вкусам публики. Да и главный герой «Машины желаний» – волевой, упорный, активный, напоминающий персонажей западных фильмов – интуитивно его не устраивал. Пока он этого не осознавал, хотя некоторое внутреннее раздражение все же имело место. Но другого готового сценария не было, а Тарковскому нужно было срочно снимать.

Марианна Чугунова: Давайте точно восстановим обстоятельства начала работы над «Сталкером». Андрей Арсеньевич запустился с этим

сценарием, на тот момент чужим для него. Запустился поспешно, внезапно, без предварительной тщательной подготовки²⁶⁰.

Фильм этот не был для Тарковского желанным, выстраданным и необходимым. Он не жил этим сценарием годы и месяцы, не продумывал его заранее, как это было с его предыдущими фильмами. Через полтора года, в августе 1977 года, в разгар скандала с увольнением Александра Боима и Георгия Рерберга Тарковский подтвердит это, открыто заявив на худсовете «Мосфильма»: «Я не могу свою жизнь посвятить картине, которая является для меня проходной»²⁶¹.

В марте 1976 года Тарковский решил уйти из ЭТО. Работа в нем потеряла для него смысл, ибо заработать там большие деньги стало невозможно. К этому моменту долги Тарковского достигли 10 000 рублей. Это была колоссальная по тем временам сумма. Самым большим был долг Марианне Сергеевне Чугуновой, незаменимой и почти святой в своем отношении к Андрею Арсеньевичу. Маша продала дачу, принадлежавшую ее бабушке-академику, и отдала деньги Тарковскому. Он сказал, что берет их взаймы и отдаст при первой возможности. Маша ответила: «Отдадите, когда сможете», хотя понимала, что такой момент может не наступить никогда. Учитывая среднюю занятость режиссера в предыдущие годы, сроки возврата долга могли занять до пятнадцати лет. Тарковский вернул деньги, получив постановочное вознаграждение за «Сталкер». До этого он не получал суммы, которой хватило бы на выплату долга. Но были и долги другим людям.

Киевский оператор Александр Антипенко сообщил Андрею Арсеньевичу, что режиссер Сергей Параджанов, посаженный в тюрьму по состряпанному обвинению, написал прошение о помиловании, и, возможно, через два месяца его выпустят. Тарковский засомневался в добрых намерениях советской власти и стал опасаться за судьбу уважаемого им кинорежиссера, подозревая, что это умышленная провокация, специально подстроенная, чтобы усложнить судьбу сидящего в лагере Параджанова²⁶².

Ермаш, узнав о письме Тарковского к Президиуму XXV съезда, слегка перетрусил. Он стал делать извинительные жесты, демонстрировать Тарковскому фальшивую заинтересованность в постановке «Идиота» и озабоченность, чтоб Андрей Арсеньевич непременно снимал на современной аппаратуре. Тарковский, выслушав слова о добром отношении к нему, не очень в них поверил.

Когда министр кинематографии потребовал третью заявку на «Идиота» и сценарий по Стругацким, Тарковский понял, что это чревато дальнейшими проволочками, и пригрозил пожаловаться в Политбюро ЦК КПСС. Андрей Арсеньевич пошел ва-банк, понимая, что Ермаш его теперь опасается.

В эти дни Тарковский в пух и прах разнес заявку на «Идиота» своего соавтора по «Зеркалу» Александра Мишарина. Он квалифицировал ее как «бредовую, которую никому нельзя показывать», так как она может явиться лишь «свидетельством его пьянства»²⁶³. Он все строже относится к соавтору и еще недавно совсем не чуждому ему самому времяпровождению. Тарковский поручил Марианне Чугуновой передать Мишарину его требование написать что-нибудь приемлемое.

Деятнадцатого марта произошла история в духе любимых Андреем Арсеньевичем метафизических приключений и странных случаев. Он ехал в машине совершенно незнакомого

²⁶⁰ Рерберг – Чугунова – Цымбал. Фокус на бесконечность.

²⁶¹ Нехорошев Л. Тесные врата // Андрей Тарковский: Начало... и пути. С. 72.

²⁶² Параджанов был в тюрьме с июля 1974-го и в тот момент находился на исправительных работах в гранитном карьере возле села Губник в Тростянецком районе Винницкой области в учреждении № 301/39. С апреля по август 1976-го он был в п/о Стрижавка Винницкой области, в учреждении № 301/81.

²⁶³ Тарковский А. Мартиролог. С. 152.

человека и вдруг узнал в нем мальчишку из деревни Тучково, где он жил летом 1936 года. Загадочный выплеск его зрительной памяти спустя сорок лет привел Андрея Арсеньевича в хорошее настроение, подтвердив ему его необычные способности.

Двадцать второго марта Тарковскому в театр во время репетиции позвонил Ермаш. Он прочитал сценарий о Гофмане и одобрил его публикацию, внося лишь две поправки: не надо писать, что без пунша Гофман не мог творить, и не нужно говорить о непознаваемости мира. Он сообщил также, что согласовал с Сурковым публикацию «Гофманианы» в «Искусстве кино».

Не знаю, что заставило министра лично звонить режиссеру, с которым у него столь сложные отношения. Скорее всего, это был демонстративный жест в ответ на демарши Тарковского. И одновременно «отмазка» для высших сфер: «Смотрите, мы хоть и не рекомендовали к производству сценарий Тарковского, но считаем выдающимся его произведением и даже печатаем в журнале». Ермаш внес малозначительные поправки в текст, чтобы его звонок не выглядел прямым желанием обрадовать режиссера. И все же разговор насчет публикации сценария, который министр не понял, в журнале, который тогда редко печатал сценарии, свидетельствует, что Тарковскому решено сделать некоторые послабления. Тарковский готовит «Гофманиану» к публикации.

От «Машины желаний» к «Сталкеру»

К концу марта второй вариант сценария «Машина желаний» готов.

27 марта 1976. Письмо АН – БН: Позавчера по согласованию с Тарковским передал рукопись («Машины желаний») его ассистентке Маше, которая прибыла к нам специально за этим.

Леонид Нехорошев: В сценарии же «Сталкер», написанном Аркадием и Борисом Стругацкими по мотивам своей повести «Пикник на обочине», никаких таких кустов²⁶⁴ не было: нормальная советская (хорошая) фантастика – четкая по сюжету, с героем, большим количеством необыкновенных событий, с нравственным выводом. Довольно легко сценарий прошел все разрешающие инстанции. Особых происшествий, связанных с фильмом, не предвиделось²⁶⁵.

Под «особыми происшествиями», которые «не предвиделись», Нехорошев имеет в виду доброжелательное отношение мосфильмовского руководства – генерального директора Николая Сизова и его самого.

В Госкино, получив решение Президиума съезда партии запустить Тарковского в производство, поначалу препятствий не чинили. В любом случае отвечать придется не им. Возможно, редакторы посчитали, что Тарковский наконец-то снимет приключенческий боевик. Впрочем, бдительности там все же не теряли, несмотря на то что режиссер усиленно декларировал версию о новом кассовом фильме в разговорах с начальством (и о проходном, делающемся ради заработка – в разговорах с коллегами).

29 марта 1976 года. Сурков изображает теперь, что это он отстаивал «Гофманиану» перед Ермашом. Вот дешевка!

Заболел, 4 дня лежу – страшный грипп.

Пришел С[аша] Антипенко²⁶⁶ и рассказал о звонке Балаяна Сировскому²⁶⁷. Сережу Параджанова не освобождают. Сон оказался в руку²⁶⁸.

Замечательная иллюстрация отношения Тарковского к своему близкому другу, негласному покровителю и соучастнику многих совместных дружеских застолий Евгению Суркову. Можно вспомнить и то, как рискованно и безоглядно решала проблемы Андрея Арсеньевича с директором Каннского фестиваля господином Бесси Ольга Суркова – дочь главного редактора журнала «Искусство кино».

Тарковский чувствует, что в борьбе с Ермашом победа будет за ним. И тут же повод для нового расстройств – Параджанов по-прежнему остается в тюрьме.

5 апреля. Письмо АН – БН: Деньги из «Мосфильма» ты, вероятно, уже получил. Я их получил 31.03 и сразу отнес Андрюшке. С тебя 95 руб. Андрюшка болеет, но бодр и весел. Больше возиться с литературным сценарием не желает, вернул в текст «временную петлю» в качестве «собаки»

²⁶⁴ Имеется в виду библейская «неопалимая купина».

²⁶⁵ Нехорошев Л. Тесные врата // Андрей Тарковский: Начало... и пути. С. 71.

²⁶⁶ Александр Иванович Антипенко (р. 1938) – один из лучших операторов отечественного кино. Работал с Параджановым, Абуладзе, Панфиловым, Грамматиковым, Говорухиным.

²⁶⁷ Валерий Борисович Сировский (р. 1939) – синхронный и литературный переводчик экстра-класса, писатель, художник, актер, фотограф, композитор.

²⁶⁸ Тарковский А. Мартиролог. С. 152.

для бюджета и сам послал на машинку. За шесть часов беседы два раза принимал решение сам играть роль Алана и два раза кричал, что ему не под силу быть одновременно режиссером и играть главную роль. В общем, оптимистичен. Познакомил меня с Солоницыным, игравшим Андрея Рублева, будет у нас писателем. Расписывал его в этой роли, а бедняга Солоницын сидел и хлопал глазами, ибо понятия не имел, о чем идет речь, – сценария не читал и вообще ничего не знает.

Стругацкие прислушались к предложениям редакторов, просивших заменить русские имена действующих лиц на иностранные. Но они пошли гораздо дальше и придумали важнейший стилеобразующий компонент фильма, переводящий его из разряда фантастических историй в совершенно иной жанр. Сценарий и фильм поднялись над приземленной конкретикой и бытовыми подробностями, позволили обратиться к вечным темам, говорить о глубочайших человеческих проблемах. Конечно, эта метаморфоза произошла под влиянием и при участии Андрея Тарковского.

Характерно и желание Тарковского самому играть роль главного героя. Андрей Арсеньевич хотел сыграть в каждой своей картине. Он был очень артистичен, но проявлялось это обычно в узком кругу, во время застолья или когда он был в очень хорошем настроении. А поскольку такие моменты в то время случались не часто, свидетелей демонстрации им актерских талантов было немного. Андрей Арсеньевич мог бы прекрасно сыграть Сталкера, но это был бы совсем другой Сталкер. Да и хотел он вероятно играть того Сталкера, который был в первоначальных вариантах сценария, – решительного, уверенного в себе, временами жестокого. Сомневаюсь, что он стал бы столь обнаженно демонстрировать свою ранимость, чего он так последовательно и упорно добивался от Александра Кайдановского в третьем варианте фильма. Исполнение главной роли очень мешало бы Тарковскому-режиссеру в его работе.

Стругацкого удивил Солоницын. Он беззаветно, почти по-детски верил Тарковскому и готов был делать все, что от него потребуются. Он не читал сценария, но ему это было не очень нужно. По требованию режиссера играл он не текст, не характер, а конкретные эпизоды, то есть именно то, что ему говорил Андрей Арсеньевич, считавший, что больше актеру ничего знать и не полагается.

9 апреля 1976. Письмо БН – АН: Из Андрея, между прочим, получился бы ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ Алан! Я имею в виду – типаж. Но вряд ли он потянет сразу все... У меня, кстати, появилась, по-моему, неплохая идея для сценария. Надо сделать Алана калекой или уродом (однорукий, или горбатый, или с жутким шрамом, или бельмастый, или одноглазый и пр.), чтобы он вернулся от Круга не с деньгами дурацкими, а – красавцем (затаенная мечта всей его жизни!). Это было бы гораздо точнее! Посоветуйся с Андреем.

Мысль о том, чтобы сделать главного героя калекой или «убогим», пришла режиссеру по душе. Ему нравились персонажи с особенностями. В этом он был схож с Луисом Бунюэлем, обожавшим всевозможных калек, карликов и всякие человеческие деформации. У трех персонажей его фильмов («Солярис», «Сталкер», «Ностальгия») есть обесцвеченные пряди волос и белые пятна на голове. Не исключая, что Тарковский с удовольствием сделал бы Кайдановскому и бельма, если бы это было по силам мосфильмовским гримерам. Более того, эта идея прогрессировала в ходе съемок. Если вначале он сделал Сталкера коротко стриженным, с не очень свежей повязкой на шее и витилиго на голове – своеобразным клеймом Зоны, то в окончательном варианте фильма Сталкер «убог» прежде всего в психологическом смысле. Он превращен в нечто среднее между блаженным, юродивым и раннехристианским пророком, по-настоящему больным, кашляющим, громко и прерывисто дышащим. Как персонаж Робера Брессона в любимом фильме Тарковского «Дневник сельского кюре».

Шестнадцатого апреля Тарковский побывал у Ермаша. Министр одобрил сценарий «Машина желаний» и принял заявку на «Идиота».

Стругацким выплатили аванс за сценарий. Аркадий незамедлительно отправился к хворавшему Тарковскому домой, чтобы передать деньги и поговорить о сценарии и фильме. Разговор длился шесть (!) часов. Тарковский уже знал, что фильм будет запущен в производство, и не хотел тратить время на работу над литературным сценарием. Он думал, как увеличить бюджет фильма. Для этого он вернул в сценарий многолюдный, постановочно сложный и затратный эпизод с «петлей времени».

Стругацкие внесли нужные исправления, но пошли дальше, чем требовали от них указания Госкино. Если в письмах от 5 и 9 апреля главного героя еще зовут Аланом, то рецензия, написанная Владимиром Огневым 22 апреля, свидетельствует, что Стругацкие вообще отказались от имен и фамилий, заменив имена героев указанием на профессии, семейное положение или род занятий. Отныне главные герои именовались Писатель, Профессор, Сталкер (бывший прежде Виктором и Аланом). Они теперь не обычные реалистические персонажи, а метафорические – Писатель, Профессор и Сталкер. Дочь Сталкера стала называться прозвищем – Мартышка. Стервятника переименовали в Дикобраза. Замена всего нескольких слов (имен персонажей) повлекла за собой грандиозные сценарные и жанровые последствия, превратив гангстерский фильм в философскую притчу. Это блистательный пример кинодраматургии братьев Стругацких. Изменилось и название: «Машина желаний» стала «Сталкером». Фильм обрел метафизическое измерение, глубину и обобщенность. Но это решение заложило и многие мины, взорвавшиеся впоследствии. Оно зачеркивало многое из того, что существовало в повести, и ставило новые вопросы, о которых прежде никто не думал. Возникла необходимость поиска новых мотиваций, новых смыслов, драматургических ходов и стиливых решений.

Запуск в производство

Шестнадцатого апреля «Сталкер» запущен в производство, принята заявка на «Идиота». А эстонские друзья подтвердили предложение о художественном руководстве на «Таллинфильме», что обещало денежную прибавку.

Операция «письмо в Президиум съезда КПСС» завершилась блестящей победой режиссера над ретроgrадами из Госкино. Тарковскому позволили почти все, что он хотел и просил. Причиной тому – то ли поддержка друзей из ЦК КПСС, то ли негласная информация о том, что он действительно может уехать на Запад или остаться там во время очередной поездки. А в приглашениях на зарубежные кинофестивали у Тарковского недостатка не было, хотя ему их не всегда передавали. В последнее время возникли и предложения работать на Западе, что сулило несравнимые с советскими доходы и возможность снимать без гнетущей советской цензуры. В связи с этим было решено создать Андрею Арсеньевичу сравнительно комфортные условия.

18 апреля. Письмо АН – БН: Задержался я с письмом потому, что ждал со дня на день результатов стыковки нашего сценария с Ермашом. Вчера все выяснилось.

В пятницу Андрей был приглашен к Ермашу, и там в течение всего 15-ти минут дело решилось. Ермаш дал полное добро (если не считать трех пустяковых замечаний – все касаются имен собственных), и сейчас готовится соответствующий приказ министерства на студию, а студия, не дожидаясь приказа, уже ведет калькуляцию денег и сроков. В течение недели, видимо, будет с нами окончательный расчет, затем для работы над режиссерским мы будем прикреплены с оплатой 150 в месяц на три-четыре месяца подготовительного периода. Вчера Андрей в три пополудни явился ко мне, сообщил все это, потребовал, чтобы мы не умывали руки и все время были возле него, сетовал, что никому кроме себя не может поручить главную роль, вдохновился и новую интерпретацию роли Алана выдал, и все это время мы втроем (с Ленкой) обильно возливали и угощались. В результате Ленка обожгла пальцы на сковороде с жареным мясом и завалилась спать, а Андрюха ушел, вернее, уполз домой, томимый самыми мрачными предчувствиями по поводу встречи, которую ему устроит супруга, в десять вечера.

<...> Да, еще детали. Фильм будет называться «Сталкер». Это раз. Второе. Павленок взял Андрея под руку и торжественно заявил в присутствии многих, что его особенно радует, что Стругацкие, наконец, прочно входят в советское кино. При этом многие искательно улыбнулись.

А вот еще одно свидетельство Аркадия Стругацкого – как «Машина желаний» превратилась в «Сталкера»:

Я забыл сказать, откуда взялось это название. Вы знаете из «Пикника на обочине», что сталкер – эдакий «флибустьер», который проникает в страшную, запретную Зону и крадет оттуда некие опасные ценности, сокровища инопланетян. Опасно само пребывание в Зоне, а кроме того – есть риск, связанный с нарушением законов...

Сначала фильм назывался сложно – «Машина желаний». Когда же дошло до титров, мне позвонили с «Мосфильма» и предложили переменить название: «Машина желаний» – ну что это такое? Машина времени – к этому привыкли,

машина на дороге – это тоже привычно, а вот машина желаний – не поймут этого.

«Ладно, – сказал я, – мы с братом подумаем». Нам было безразлично, под каким названием выйдет фильм, который сделал по нашему сценарию Тарковский. Поэтому я сразу же позвонил Борису Натановичу, он обещал подумать, а на следующий день позвонил Тарковский.

«Я, – говорит, – придумал грандиозное название, всем будет понятно!» – «Какое?» – «„Сталкер“!» – «Серьезно? – говорю. – В чем же его грандиозность? В том, что зрители поймут?» – «Зрителю, – говорит, – плевать. Зрители все равно дураки, – непочтительно отозвался он, – прочитают киноафишу и подумают: „Вот идет хороший боевик. „Сталкер“!“ Так оно и будет – „Сталкер“!» – Потом спохватился и спросил: – Вы-то согласны?» Я говорю: «А нам наплевать...»

Так фильм и получил название²⁶⁹.

И еще одно воспоминание о застолье в доме Аркадия по случаю принятия сценария и его запуска в производство. Вспоминает приятель Аркадия Стругацкого Мариан Ткачев²⁷⁰:

Натаныч как-то позвонил: приезжай, будет Андрей, мы тут закончили сценарий, надо это отметить. Я приехал. А все знают, что Тарковский был уникально необязателен. Натаныч уже думал, что-нибудь случилось, и тут он явился, ну, поцеловались, Натаныч достал папку, тот небрежно так открыл, полистал, бросил на диван и сказал, ну, теперь это надо выкинуть и снимать кино. Выражение лица у Натаныча было такое, какого я больше никогда не видел, хотя он был человек бывалый²⁷¹.

20 апреля. Толстой писал: «Если иногда удастся забыть о людях, испытываешь какой-то экстаз свободы».

«Если бы я был один, я был бы юродивым, то есть ничем не дорожил в жизни...»

«Надо и в писании быть юродивым...»²⁷²

Тарковский цитирует в дневнике Толстого, когда читает письма и телеграммы по поводу «Зеркала» из разных городов. Одни восхищенные и благодарственные, другие – безграмотные и ругательные. Режиссер приходит к выводу, что «„Зеркало“ – антимещанское кино»²⁷³, и поэтому у него не может не быть множества врагов.

Мысль об ущербности Сталкера развивается в воображении Тарковского. Ему нравились подобные персонажи. Это скажется на образе Сталкера, особенно в третьем варианте фильма. Что касается зрительских масс, то их вкус и желания Андрея Арсеньевича мало волнуют.

Никаким массам искусства и не надо, а нужно совсем другое – развлечение, отдыхательное зрелище на фоне нравоучительного сюжета²⁷⁴.

Тарковский ненавидел развлекательность. И все же непонимание широких зрительских масс его раздражало и злило. Он даже хотел написать гневное письмо по поводу «Зеркала» в газету, но потом задумался: что и кому он этим докажет? И выбрал свой путь: «Мое дело

²⁶⁹ Цит. по: *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие. С. 482.

²⁷⁰ Марианн Николаевич Ткачев (1933–2007) – переводчик, писатель, близкий друг А. Н. Стругацкого.

²⁷¹ *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие. С. 484.

²⁷² *Тарковский А.* Мартиролог. С. 153.

²⁷³ Там же. С. 155.

²⁷⁴ *Тарковский А.* Мартиролог. С. 155.

– заниматься тем, что Бог дал – несмотря на ругань – просто надо нести свой крест»²⁷⁵. Он окончательно вступил на дорогу проповедничества и мессианства, надеясь, что время покажет, насколько он был прав. Моральной поддержкой ему стала писательская и человеческая судьба Льва Толстого.

22 апреля. **Письмо БН – АН:** Очень рад, что дела в кино оборачиваются благополучно. Но что за кретины! Стоило заставлять нас вычеркивать из сценария «сталкеров», заменяя их на идиотских «браконьеров», чтобы потом назвать картину «Сталкер»!

Это о редакторах Госкино.

²⁷⁵ Там же.

Режиссерская разработка

Двадцать второго апреля редактор ЭТО Владимир Огнев рекомендовал сценарий Стругацких для запуска в режиссерский «этап».

22 апреля 1976 года

Внутренняя рецензия

на второй вариант сценария «Машина желаний»

А. Стругацкий, Б. Стругацкий. «Сталкер».

Подробно я охарактеризовал этот сценарий в отзыве на первый вариант.

В главном он остается прежним – умным художественным предупреждением человечеству, что многое в будущем будет зависеть от личности, ее внутренней готовности к очищению от скверны вековых напластований эгоизма, раздвоенности души, слепоты духовной и утраты нравственных начал.

В сценарии отчетливо подчеркивается социальная, я бы сказал, генетическая связь идеи разрушения личности и буржуазного строя жизни, олицетворенного в декларации, которую уже в начале фильма проповедует «ученый директор военно-промышленного объединения». Он говорит о «частных исследованиях» Зоны, которые оказываются «более эффективными», нежели «государственные и международные». Его антипод: «четвертый ученый», осуждающий, как и «директор Международного Института Внеземных Культур» «античеловеческую деятельность» этого пагубного пути космического браконьерства, где бог – Золотой Телец.

Во втором варианте отчетливее и оптимистическая идея веры в возможность человечества к обновлению, самосознанию в себе злого начала. Над финалом, я думаю, авторы еще будут работать. Но линия их поиска ясна.

В характерах героев есть материал для глубокой игры актеров. Писатель, Сталкер, Профессор то и дело приоткрывают какие-то глубокие тайники своей натуры и снова прячут их в словах и недосказанностях. Это создает магнитное поле напряжения во внутреннем сюжете.

Я считаю возможным рекомендовать сценарий для запуска в режиссерский «этап» разработки темы.

Редактор сценария «Сталкер»

Владимир Огнев²⁷⁶

Сценарно-редакционная коллегия ЭТО, отметив, что «в сценарии подкупает философское, крупномасштабное решение проблем века, эпохальной борьбы идеологии двух миров», рекомендовала Генеральной дирекции принять сценарий «Сталкер».

После принятого «на самом верху» решения трудоустроить Тарковского машина Госкино пришла в движение. Менее чем за месяц был определен фильм, который он будет делать, утверждены первый и второй варианты сценария, собраны необходимые рецензии и заключения объединения и студии. Сценарий поставлен в план киностудии и рекомендован в режиссерскую разработку. При «обычном» запуске все это заняло бы несколько месяцев.

Тарковский решил начать работу с выбора места для натурных съемок. Это позволяло выстраивать решение эпизодов в соответствии с конкретной локацией, точно зная, где будет происходить каждая сцена. С производственной точки зрения выбранная натура давала воз-

²⁷⁶ Архив Киноконцерна «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 12. Ед. хр. 1333. Л. 23.

возможность раньше начать подготовку к съемкам, что было очень важно для Тарковского, но не укладывалось в принятый порядок работы. Выбор природы осуществлялся в период режиссерской разработки или на подготовительном этапе. Тарковский же был еще в предподготовительном. Изменения в существующий порядок вносились крайне неохотно. Был и еще один, не называемый вслух мотив – Андрей Арсеньевич хотел развязать себе руки для работы в театре. Тарковский обратился к руководству студии с просьбой разрешить ему выбор природы. Руководство «Мосфильма» в лице генерального директора решительно поддержало Тарковского:

30 апреля 1976

№ 33/ пл

Заместителю председателя

Госкино СССР

тов. Павленку Б. В.²⁷⁷

Киностудия «Мосфильм» приступила к работе над цветным, полнометражным художественным научно-фантастическим кинофильмом «Сталкер» («Машина желаний»). Авторы сценария будущего фильма А. и Б. Стругацкие. Режиссер-постановщик Андрей Тарковский.

Фильм потребует большой подготовительной работы, в частности, по тщательному выбору природы, которая должна максимально соответствовать сценарию и позволить произвести наименьшие затраты при реализации замыслов картины; немало предстоит сделать и по разработке и подготовке комбинированных и специальных способов съемки.

Принимая во внимание изложенное, киностудия «Мосфильм» просит Вас, в порядке исключения, разрешить произвести расходы в пределах 5 000 рублей на предварительные работы по кинокартине «Сталкер» до запуска ее в режиссерскую разработку и подготовительный период, с последующим включением этих расходов в генеральную смету на постановку фильма.

Генеральный директор

киностудии «Мосфильм» Н. Т. Сизов

Это первый известный нам официальный документ «Мосфильма», относящийся к производству «Сталкера». Работа над фильмом перешла в стадию практической реализации.

Тарковский торопился снять фильм в 1976 году и сдать поздней осенью или зимой того же года. Времени на подготовку съемок оставалось катастрофически мало. По самым оптимистическим прикидкам, они могли начаться не раньше 20 июля, а то и 1 августа.

Поспешный запуск фильма потребовал изменений в планах «Мосфильма» и Госкино, переговоров с руководством ЭТО, где «Сталкер» поставили в план как производственную единицу. На ЭТО пришли бы и отпущенные на фильм деньги. Но Госкино СССР уже «одобрило производственно-творческий опыт ЭТО» и решило его закрыть. Решение, достойное «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина.

Второго мая Тонино Гуэрра привез Тарковскому самую современную по тем временам 8-мм кинокамеру с возможностью синхронной записи звука. Она породила у Андрея множество иллюзий. Он хочет снимать свой фильм в русской и в итальянской деревне. За камерой будет стоять он сам. Наконец-то сбудется его мечта о тотальном, абсолютном авторстве! Камера в его руках даст возможность уникального, незамутненного творчества. Он помножит чистоту формы и самоограничение Брессона, глубину психологических поисков Бергмана на собственное мастерство, талант, страсть и духовность, чтобы даровать миру новое искусство, будоражащее совесть и разум!

²⁷⁷ Архив Киноконцерна «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 12. Ед. хр. 1333. Л. 24.

Примерно таким был ход мысли Андрея Арсеньевича. Его фантазия работает, возникают различные идеи, связанные с новым проектом. Впервые сформулирована неожиданная, парадоксальная мысль, до этого возникавшая неосознанно, а в будущем ставшая главной философской парадигмой и кредо его творчества: «Жертва – единственная форма существования личности»²⁷⁸.

Третьего мая вышел приказ Госкино СССР о ликвидации ЭТО. Успешный эксперимент, открывавший путь к самоокупаемости кинематографа, был закрыт. Для Тарковского работа в ЭТО потеряла всякий смысл. Его с радостью приняли бы в любом объединении, но далеко не каждое он считал достойным.

²⁷⁸ Тарковский А. Мартиролог. С. 156.

Переход во Второе творческое объединение

Тарковский остановился на Втором Творческом объединении, художественным руководителем которого был именитый режиссер Лео Арнштам. Это потребовало переговоров с плановым отделом «Мосфильма» и производственным отделом Госкино. Договоренность была достигнута в считанные дни.

* **Анатолий Степанов:** После этого довольно поспешно возникла идея фильма по сценарию братьев Стругацких. Пришел Андрей, сказал: «Хочу ставить „Пикник на обочине“. Вот сценарий „Машина желаний“». Объединение и студия отнеслись к этому очень благожелательно. Мы оперативно сделали все необходимые заключения, чтобы сценарий максимально быстро утвердило Госкино, и он немедленно был запущен в производство. Все переговоры и по этому сценарию снова шли через Ларису.

Повесть Стругацких «Пикник на обочине» – интересное и глубокое, но чисто интеллектуальное произведение. Никаких особых эмоций в ней нет. Я до сих пор не могу понять, чем она привлекла Тарковского, для которого эмоциональность всегда была чрезвычайно важна.

7 мая 1976 года

АКТ

о передаче дела сценария «Машина Желаний» («Сталкер») – авторы сценария А. и Б. Стругацкие из VI Творческого объединения к/с «Мосфильм» во II Творческое объединение.

VI Творческое объединение передает, а II Творческое объединение принимает дело сценария «Машина Желаний» («Сталкер») в следующих документах:

1. Заявка на сценарий «Машина Желаний» – 2 экз.
2. Заключение на заявку – 1 экз.
3. Договор с авторами от 19 декабря 1975 года – 2 экз.
4. Записка Л. Нехорошева с визой Н. Т. Сизова – 1 экз.
5. Отзыв на литературный сценарий «Машина Желаний» В. Огнева – 1 экз.
6. Отзыв на литературный сценарий В. Дьяченко – 1 экз.
7. Заключение на литературный сценарий – 3 экз.
8. Заключение на литературный сценарий с внесенными первыми поправками – 3 экз.
9. Отзыв редактора В. Огнева – 1 экз.
10. Литературный сценарий – 1 экз.
11. Литературный сценарий с внесенными первыми поправками – 9 экз.

Примечание: документы по выплате авторского гонорара (аванс и 10% для внесения первых поправок находятся в бухгалтерии VI Творческого объединения и главной бухгалтерии к/с «Мосфильм»).

По поручению руководства VI Творческого объединения материал сдала редактор-организатор Л. Яблочкина²⁷⁹.

²⁷⁹ Лора Яблочкина-Гуэрра – переводчик, редактор, с 1977 года жена выдающегося итальянского писателя, кинодраматурга, поэта, художника, скульптора Тонино Гуэрры.

По поручению руководства II Творческого объединения материал приняла редактор-организатор. Подпись неразборчива²⁸⁰.

Литературным сценарием с внесенными первыми поправками Лора Яблочкина называет вторую редакцию сценария «Сталкер».

Десятого мая Госкино ответило чрезвычайно оперативно, разрешив в порядке исключения предварительные работы с бюджетом в 5000 рублей.

В тот же день состоялся разговор Тарковского с итальянским сценаристом, поэтом, писателем, скульптором и художником Тонино Гуэррой, который вместе с другом и соавтором, всемирно известным кинорежиссером Микеланджело Антониони был гостем Московского кинофестиваля в 1975 году. Их переводчицей назначили редактора киностудии «Мосфильм», подругу Ларисы Тарковской, молодую вдову Лору Яблочкину. Лора была доброжелательна, красива, энергична, хорошо образована. У них с Тонино завязался роман. Гуэрра много раз приезжал в Москву и окончательно покорила сердце Лоры. Андрей Арсеньевич и Тонино подружались и стали мечтать о совместной работе. Их беседа стала важнейшим шагом в реализации этой мечты. Они обсудили идею возможного фильма, составили его план из двенадцати пунктов. Перспектива работы в Италии обрела для Тарковского реальные черты.

Для этой встречи Лариса Павловна накрыла стол, к закускам были и напитки, о чем свидетельствует дальнейший ход мыслей Андрея Арсеньевича, зафиксированный в пространной записи в «Мартирологе» в этот вечер. Эта беседа произвела перелом в настроении Тарковского. Его многие называли гением, да и сам он считал себя таковым. Но подтверждений его гениальности со стороны титулованных коллег и кинематографического начальства в Советском Союзе было маловато. У нас вообще с признанием не торопятся. Чаше оно приходит уже после смерти гения, когда он становится безопасен и не может выкинуть какого-нибудь непредсказуемого для власти поступка.

Теперь все менялось. Тарковский, полупризнанный в собственной стране, будет делать фильм со сценаристом Феллини, Антониони и других лучших режиссеров мира. Для Тарковского это было чрезвычайно важным событием. Настолько важным, что фильм «Сталкер», который ему только что разрешили снимать, стал ему казаться мелковатым в сравнении с компанией титанов, которая его привлекала: Шекспир, Бах, Толстой, Достоевский, Бунин, Томас Манн и так далее.

Тарковский получил мощнейший стимул для творчества. Он осознал свои возможности, будто обрел крылья. Ход, мыслей автора в дневнике в этот вечер поражает сочетанием крайне противоречивых сентенций.

Например, позаимствованные у Достоевского, проникнутые его высокомерием путанные рассуждения об «идеях» и «немцах». И чувство превосходства над этими неполноценными «немцами», в отличие от которых Тарковский не только «создает идеи», но и «живет ими».

Или же абсолютно «маниловская» мысль бросить кино и зарабатывать на жизнь написанием сценариев. Тарковский почему-то еще не понял, что сценарии если и будут заказывать, то не факт, что их будут принимать и оплачивать. Печальный опыт «Сардора» и «Гофманианы» стал примером того, что студиям, желающим сотрудничать с ним, могут и не позволить работать с ним как со сценаристом.

Тарковский, прошедший сквозь множество идеологических мясорубок, вновь наивен, как ребенок. Он совершенно забыл, сколь жестока реакция тоталитарного государства на произведение или поступок, которые не понравились его чиновникам. Судьбы Платонова, Солженицына, Бродского, Гроссмана, Синявского и Даниэля (да мало ли имен в литературе), Калика, Богина, Параджанова, Аскольдова в кинематографе – все они растворялись в самозабвенной уверенности, что теперь-то все сложится наверняка.

²⁸⁰ Архив киноконцерна «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 12. Ед. хр. 1333. Л. 25.

Режиссер мыслями уже в Италии, и подтверждение тому – ставшие вдруг скучными и «не своими» замысел фильма по «Идиоту» Достоевского, мучительно создававшийся сценарий по Гофману и даже находящийся в производстве «Сталкер».

Апофеозом интеллектуального затмения этого вечера можно считать запись в скобках в пункте одиннадцатом сценарного плана будущего итальянского фильма:

(Подарить Тонино медальон (о Лоре) и просить его не открывать его, а когда прочтет, поймет, что она ему не пара.)²⁸¹

Тарковский забывает даже о вожденном итальянском фильме, решив вообще бросить кино и уйти в литературу. Правда, в этом месте его мысль делает прихотливый зигзаг и приходит к осознанию пагубности алкоголя. Видимо, вспомнив свой театральный проект, он заканчивает запись стихотворной цитатой о вреде пьянства из «Гамлета». Скорее всего, шекспировская цитата была дописана на следующий день. Нравственное и физическое похмелье порождают склонность к бичеванию вчерашней разнузданности.

²⁸¹ Тарковский А. Мартиролог. С. 155.

Соратники по борьбе

Обычно от решения Госкино до поступления приказа на студию проходило около недели. Руководство «Мосфильма» проявило заинтересованность в максимально быстром рассмотрении вопроса. В тот же день, когда Павленок подписал разрешение, на студии была создана творческая группа фильма «Сталкер». Работы по «Сталкеру» начались незамедлительно, можно сказать – с «низкого старта».

Сценаристы – Аркадий и Борис Стругацкие.

Оператор-постановщик – Георгий Рерберг.

Художник-постановщик – Александр Боим.

Редактор – Анатолий Степанов.

Художник по костюмам – Нэлли Фомина.

Директор картины – Вилли Геллер.

Это была великолепная команда, с которой предстояло отправиться в это, как казалось Тарковскому, спокойное и безопасное кинематографическое плавание.

Сценаристы

Стругацкие имели громадный успех у читателей, но выбрали ведомую, подчиненную роль. Они были добросовестны, исполнительны и очень надежны как партнеры. Они никогда не сомневались в соавторе, хотя у них иногда для этого были веские основания.

*** Анатолий Степанов:** Братьев Стругацких я видел один-единственный раз, когда они подписывали договор. Тарковский в это время не любил ходить на студию. Об этой нелюбви тоже можно кое-что сказать.

Киностудия до определенного времени была неким отдельным государством внутри Советского Союза. Работающие на ней люди были своеобразной нацией или народом. В меньшей степени это относилось к режиссуре. Режиссеры старались уходить во внешний мир, стараясь утвердить свою всенародную известность. А второй ряд создателей кинофильма – операторы, звукооператоры, редакторы, художники – постоянно существовали в этом закрытом мире киностудии, границами которого служили, с одной стороны, Мосфильмовская улица, с другой – Воробьевское шоссе, с высоким забором, отделявшим студию от правительственных резиденций, а с третьей – оврагом, который часто служил натурной площадкой.

Когда Андрей пришел на «Мосфильм» и очень быстро достиг успеха, он был первым среди равных в этом семействе. Ты – молодец, ты лучший, но ты наш товарищ, ты такой же, как мы. Некоторое время он существовал в этой общности. И ему это нравилось. А потом – не знаю, по какой причине, в связи с какими эмоциональными состояниями, какими подводными течениями в его окружении, но это равенство, эта общность – перестали его устраивать. И он создал себе отдельный мир, своеобразный плавающий остров – страну Тарковского. Сначала Андрей был там один, потом этот остров стал увеличиваться, распухать за счет допущенных Ларисой подхалимов и прихлебателей. Находясь на этом плавающем острове имени самого себя, Тарковский постепенно отходил от «Мосфильма» все дальше и дальше. И наконец, окончательно ушел в автономное плавание.

Теперь появление Тарковского на студии стало не появлением режиссера-мосфильмовца, одного из нас, а явлением важного гостя. Я могу точно определить, когда это произошло. В самом начале «Зеркала». На «Солярисе» этого еще не было.

Я помню, как мы со сценаристом Владимиром Кузнецовым поехали в Ялту дорабатывать сценарий «Черный принц» для режиссера Анатолия Бобровского. В гостинице «Таврида» мы неожиданно встретили оператора-постановщика «Соляриса» Вадима Юсова, второго режиссера Юрия Кушнерева, директора картины Тарасова, а потом и самого Андрея. Я очень обрадовался: своя компания, все знакомые, будем жить вместе. И мы днем работали, а вечером, после возвращения со съемок наших коллег из «Соляриса», собирались в большом номере директора, и начинались московские интеллигентские посиделки.

Кроме тех, кого я уже назвал, приходили художник Михаил Ромадин, звукооператор Семен Литвинов, фотограф Владимир Мурашко. Высочайшие профессионалы, талантливые и остроумные люди. Разговоры, юмор, водочка – такой замечательный, душевный «свободный полет». Андрей жил отдельно, где-то в другом месте, под бдительным присмотром Ларисы. Но он постоянно стремился задержаться с нами или приходил к нам. Посидеть, поговорить, посмеяться. Ему было интересно в нашей компании, и у него было желание общения с нами. Но всякий раз вслед за Андреем являлась Лариса и чуть ли не за шиворот увлакивала его от нас.

Оператор-постановщик

Тарковский твердо знал: оператором «Сталкера» будет Гоша, или Гога (как звали его друзья), Рерберг. С ним Тарковский сделал последнюю, как он тогда считал, лучшую свою картину – «Зеркало». Вот как характеризовал его Тарковский осенью 1974 года:

Для Рерберга факт изображения – не факт престижной профессиональной кинематографической живописности – это стремление к истине, той самой истине, что подготовлена всем его предыдущим опытом...²⁸²

Тарковский не был щедр на похвалы и такое высказывание говорит о его уважении и удовлетворенности сотрудничеством с Рербергом.

Никогда мне не было так легко, приятно и интересно работать с оператором. Уважая друг друга, ища новые решения. Теперь-то я узнал вкус настоящей работы²⁸³.

Эта комплиментарная для Рерберга запись откровенно несправедлива по отношению к Юсову, с которым Тарковский сделал короткометражную работу «Каток и скрипка» и три полнометражные картины, вошедшие в историю мирового кино. По мастерству Рерберг не уступал Юсову, а в «Зеркале» его изображение более чувственно и интимно. Они с Тарковским достигли поразительного взаимопонимания. Рерберг был настоящим художником света, может быть самым талантливым оператором советского кино. Он чувствовал стиль Тарковского, его настроение, тщательно выстраивал медленное движение камеры или, наоборот, чрезвычайно быстро снимал уникальное состояние природы, возникающее на считанные минуты во время

²⁸² Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. С. 163.

²⁸³ Тарковский А. Мартиролог. С. 94.

режимных съемок. Его отличал трепетный интуитивный стиль, давший в «Зеркале» поразительные результаты. Он, как никто, умел передать столь важную для Тарковского таинственную мимолетность запечатленного времени. Рерберг, как и Тарковский, был страстным поклонником Леонардо да Винчи и считал его «Книгу для художников» своей Библией.

Операторскую работу Рерберга в «Зеркале» и поныне считают гениальной. Рерберг с Тарковским относились к сценарию «Зеркала» не как к чему-то неизменному, а творили на съемочной площадке, воплощая дух произведения, чувствуя без слов необходимость новых, неожиданных решений. Такая работа чрезвычайно сложна для съемочной группы, мучительна в подготовке, и большинство операторов терпеть не могут режиссерских импровизаций, ибо это требует изменений кадра, перестановок камеры и света. Георгия Ивановича такой стиль работы режиссера ничуть не смущал. Они с Тарковским дружили и полностью разделяли взгляды на жизнь и искусство, несмотря на то что характер у обоих был нелегкий. Рерберг, случалось, был резок, высказывался с присущей ему прямоотой, иногда грубой и неприятной, но он всегда добивался высочайшего качества изображения.

После «Зеркала» Георгий Иванович снял совместную с Японией картину Сергея Соловьева «Мелодии белой ночи». Этот фильм считался эталоном операторского мастерства, его демонстрировали зарубежным гостям «Мосфильма», чтобы показать, на что способны советские операторы. Фильм «Зеркало» не был понят кинематографическим начальством, а потому не показывался в широком прокате. Но профессионалы-кинематографисты в СССР и за рубежом стали говорить о гениальности не только Тарковского, но и Рерберга.

Художник-постановщик

Художников, с которыми Тарковский хотел работать, на «Мосфильме» называли «золотой троицей»: Михаил Ромадин, Николай Двигубский, Александр Боим.

Андрей Кончаловский: ...Я начинал снимать «Дворянское гнездо». Набравшись наглости, я заявил, что для картины мне нужно три художника – такого на «Мосфильме» еще не бывало. Двигубский должен был делать Париж, Ромадин – имение Калитиных, Боим – Лаврецких. Все трое – лучшие художники студии²⁸⁴.

И хотя за звание лучших художников студии могли поспорить еще несколько человек, сомнений в таланте и профессионализме этой троицы ни у кого не возникало. Но с Двигубским Тарковский поссорился и сотрудничать с ним не хотел. Ромадин после «Соляриса» решил сосредоточиться на живописи. Оставался Боим, которого Тарковский и пригласил. Они хорошо знали друг друга со времен учебы во ВГИКе, встречались на выставках, в мастерских Михаила Ромадина, Николая Двигубского, Сергея Алимова, на дружеских вечеринках в квартирах Вадима Юсова, Георгия Рерберга, Андрона Михалкова-Кончаловского. Прекрасный живописец, Боим был настоящим генератором кинематографических идей, успешно работал на киностудиях и в театрах страны, включая Большой театр.

Боим сделал такие фильмы, как «Город мастеров», «Король-олень», «Много шума из ничего», «Бриллианты для диктатуры пролетариата». Они с Рербергом были близкими друзьями и прекрасно находили общий язык. Тарковский ценил способности Боима, который принес в «Сталкер» стилистику и пластические решения, во многом сформировавшие образ фильма.

* **Александр Боим:** Мне позвонил Андрей Тарковский и пригласил работать. Это было весной 1976 года, в апреле. Не могу сказать, что мы

²⁸⁴ Кончаловский А. Возвышающий обман. С. 69.

были очень дружны, как некоторые мои коллеги, с которыми Андрей вместе работал, например Михаил Ромадин или Николай Двигубский. Но друг друга мы хорошо знали и общались всегда на ты. Для меня предложение Андрея, естественно, было престижно, хотя это совсем не то слово, которое хочется употребить. Я всегда с большим интересом относился к творчеству Андрея. Его понимание изображения, работа с ним были для меня чрезвычайно важны. Тарковский очень высоко ценил кинематографическое изображение. Я не встречал другого режиссера, который бы так хорошо понимал в нем и уделял ему столько внимания. Картину «Зеркало» я до сих пор считаю настоящим шедевром.

Андрей дал мне повесть Стругацких, потом сценарий, я прочитал, согласился, и мы начали работать. Поначалу все складывалось нормально. Поставить задачу, не влезая в подробности, задать направление Андрей умел прекрасно.

Гоша Рерберг принимал самое активное участие во всех наших разговорах. Его предложения были всегда интересны и многое определяли в стиле фильма. Я думаю, Андрей пригласил меня именно с его подачи.

С Гошей Рербергом у нас всегда были прекрасные отношения. Я его очень любил. Мы дружили очень давно, жили рядом и общались независимо от работы. После моего, а потом и его увольнения он продолжал созваниваться со мной и разговаривать обо всем, что происходило.

(Конечно, я очень тяжело пережил его смерть. Я всегда надеялся, что умру раньше своих друзей и мне не придется видеть кошмара их похорон. Но, к сожалению, вышло наоборот.)

Мы договорились с Андреем, что в стилистике фильма будет нечто от «Соляриса», но без техницизма и уже обогащенное визуальным стилем и эстетикой «Зеркала».

Художник по костюмам

Нэлли Фомина работала с Тарковским, начиная с «Соляриса». Помимо двух его фильмов в ее багаже немало запоминающихся работ, она была приглашена великой балериной Майей Плисецкой делать для нее сценические костюмы. Человек творческий и практичный, умеющий умелыми руками и минимальными средствами достигать нужных результатов, Фомина прекрасно знала требования режиссера. И что очень важно – была близкой подругой жены Андрея Арсеньевича – Ларисы Павловны.

Редактор фильма

Анатолий Степанов²⁸⁵ – профессиональный писатель и талантливый киносценарист, хорошо знал кулуарную кухню «Мосфильма» и Госкино СССР, был поклонником Тарковского и близким другом главного редактора киностудии «Мосфильм» Леонида Нехорошева.

²⁸⁵ Анатолий Яковлевич Степанов (1931–2012) – писатель, киносценарист, в то время главный редактор Второго творческого объединения.

Директор картины

Вилли Геллер²⁸⁶ работал на «Мосфильме» с молодых ногтей, был энергичен, знал всех и вся на студии, что было очень важно, поскольку это было огромное предприятие, насчитывавшее более 5000 самых разных специалистов. Геллер имел хорошую административную команду и сумел вытащить из безнадежной ситуации труднейший фильм «Восхождение» Ларисы Шепитько с трехмесячной зимней экспедицией в Муром и окружающие леса. Мнение жесткой и бескомпромиссной Ларисы о Геллере было для Тарковского прекрасной рекомендацией.

В конце апреля 1976 года Тарковский пригласил Геллера работать с ним на «Сталкере».

Заместитель директора картины Роман Калмыков сыграл заметную роль в первый год работы над «Сталкером». Опытный производственник, интеллигентный, любящий кино, с хорошим вкусом, он умел договариваться с самыми трудными и несговорчивыми людьми.

Ассистент по актерам

Марианна Чугунова была самой надежной опорой Тарковского, неизменным «резервом главного командования».

Она работала с Андреем Арсеньевичем, начиная с «Андрея Рублева», и была чрезвычайно профессиональным, исключительно преданным Тарковскому сотрудником. Марианна, или, как все ее звали, Маша, была не только ассистентом по актерам, но фактически личным секретарем и помощником, всегда точно знающим и предугадывающим решения и желания Тарковского. Она не жалела для Тарковского ни времени, ни сил, ни денег. Маша, вероятно, работала бы с Тарковским и бесплатно, просто из веры в его гениальность, как это часто бывало в межкартинных простоях Андрея Арсеньевича. Ее многолетнее участие, помощь и служение Тарковскому в самом высшем смысле этого слова неоценимы.

²⁸⁶ Вилли Леонидович Геллер (р. 1942) – организатор кинопроизводства, первый директор кинокартины «Сталкер» (1976–1977).

Первые работы по «Сталкеру»

* **Вилли Геллер:** Все началось с того, что пришел Юра Кушнерев²⁸⁷, уже работавший вместе с Андреем на «Зеркале», и сказал, что начинает новую, очень интересную работу с Тарковским. «Это выдающийся режиссер, и фильм должен быть потрясающим. А я там буду вторым режиссером». Юра и познакомил нас с Тарковским, который предложил мне участвовать в этом фильме в качестве директора. Встречались мы в основном у Андрея на квартире, рядом со студией в Мосфильмовском переулке. Поскольку комнаты на «Мосфильме» у него тогда еще не было, а сидеть в чужой группе он не хотел, именно там мы определяли поначалу все необходимые шаги. Кстати, Юра Кушнерев, зазвавший меня работать с Тарковским, сам на эту картину почему-то не пошел, а оказался занят на картине Георгия Данелии. Ну а потом началась обычная работа.

* **Роман Калмыков** ²⁸⁸: Я с удовольствием работал с Геллером и очень любил фильмы Тарковского. И когда Вилли рассказал о предложении Тарковского, я очень обрадовался. Это был идеальный вариант: работать с режиссером, которого обожаешь, вместе с директором, с которым дружишь. Я был убежден, что мы сделаем для Тарковского все что нужно, хотя и не раз слышал о его нелегком характере. Так мы оказались на этой картине. С конца апреля параллельно с завершением съемок «Восхождения» мы начали подготовку «Сталкера». Вилли попросил меня, насколько возможно, заниматься главным образом этой картиной. Я делал финансовые расчеты, лимиты, писал письма, собирал нужные бумаги, встречался с разными людьми, ездил в Госкино. Словом, выполнял многочисленные формальности, необходимые для запуска фильма «Сталкер». Все это нужно было делать срочно.

²⁸⁷ Юрий Сергеевич Кушнерев (1937–2018) – в то время второй режиссер, актер, позже кинорежиссер-постановщик, продюсер.

²⁸⁸ Роман Леонидович Калмыков (р. 1946) – организатор кинопроизводства, в 1976–1977 годах – замдиректора на съемках «Сталкера».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.