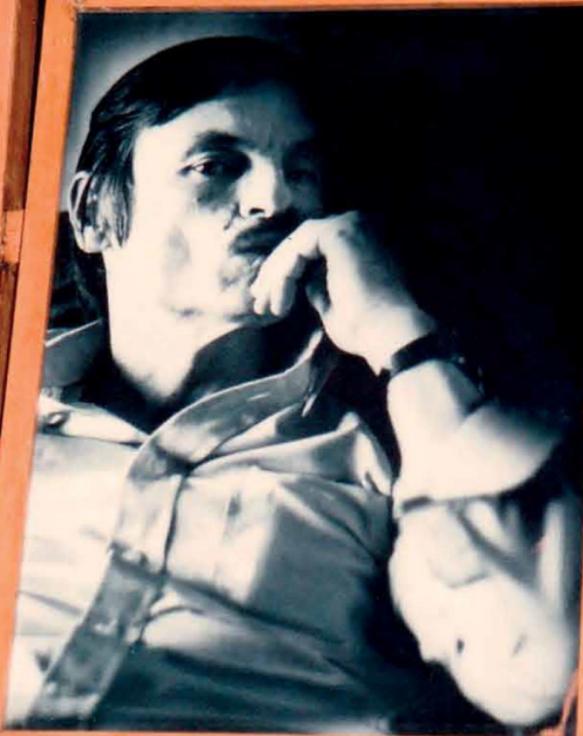


ОЛГА СУРКОВА

ТАРКОВСКИЙ.

ТАК ДАЛЕКО, ТАК БЛИЗКО



Ольга Евгеньевна Суркова

Тарковский. Так далеко, так близко. Записки и интервью

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67731431

Тарковский. Так далеко, так близко. Записки и интервью. / Суркова

О.Е.: Прогресс-Традиция; Москва; 2021

ISBN 978-5-89826-600-4

Аннотация

Сборник работ киноведа и кандидата искусствоведения Ольги Сурковой, которая оказалась многолетним интервьюером Андрея Тарковского со студенческих лет, имеет неоспоримую и уникальную ценность документального первоисточника. С 1965 по 1984 год Суркова постоянно освещала творчество режиссера, сотрудничая с ним в тесном контакте, фиксируя его размышления, касающиеся проблем кинематографической специфики, места кинематографа среди других искусств, роли и предназначения художника. Многочисленные интервью, сделанные автором в разное время и в разных обстоятельствах, создают ощущение близкого общения с Мастером. А записки со съемочной площадки дают впечатление соприсутствия в рабочие моменты создания его картин. Сурковой удалось также продолжить свои наблюдения за судьбой режиссера уже за

границей. Обобщая виденное и слышанное, автор сборника не только комментирует высказывания Тарковского, но еще исследует в своих работах особенности его творчества, по-своему объясняя значительность и драматизм его судьбы. Неожиданно расцветивается новыми красками сложное мировоззрение режиссера в сопоставлении с Ингмаром Бергманом, к которому не раз обращался Тарковский в своих размышлениях о кино. О. Сурковой удалось также увидеть театральные работы Тарковского в Москве и Лондоне, описав его постановку «Бориса Годунова» в Ковент-Гардене и «Гамлета» в Лейкоме, беседы о котором собраны Сурковой в форму трехактной пьесы. Ей также удалось записать ценную для истории кино неформальную беседу в Риме двух выдающихся российских кинорежиссеров: А. Тарковского и Г. Панфилова, а также записать пресс-конференцию в Милане, на которой Тарковский объяснял свое намерение продолжить работать на Западе.

На переплете: *Всего пять лет спустя после отъезда Тарковского в Италию, при входе в Белый зал Дома кино просто шокировала его фотография, выставленная на сцене, с которой он смотрел чуть насмешливо на участников Первых интернациональных чтений, приуроченных к годовщине его кончины... Это потрясло... Он смотрел на нас уже с фотоаппаратами...*

Содержание

От автора	9
Еще о личном	19
И еще один четверг, четвертого апреля	21
С Тарковским в России	24
«Андрей Рублёв»	25
Заключение на сценарий Кончаловского, Тарковского «Андрей Рублёв»	25
Аскетизм духовности	40
Голос Михаила Кононова	53
«Солярис»	58
Зачем прошлое встречается с будущим?	58
Земля... Солярис... Земля...	72
Из записных книжек	78
Конец ознакомительного фрагмента.	119

Ольга Суркова Тарковский. Так далеко, так близко. Записки и интервью

*Памяти моих незабываемых родителей,
Олимпиады Трофимовны Калмыковой и Евгения
Даниловича Суркова, с неиссякаемой любовью и
благодарностью*

*Я свеча, я сгорел и апиру.
Соберите мой воск поутру,
И подскажет вам эта страница,
Как вам плакать и чем вам гордиться,
Как веселья последнюю треть
Раздарить и легко умереть,
И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, как слово.*

Арсений Тарковский



© Суркова О.Е., 2021

© Орлова И.В., оформление, 2021

© Прогресс-Традиция, 2021



Colman
L. Frank
1921

От автора

*Памяти моих незабываемых родителей,
Олимпиады Трофимовны Калмыковой
и Евгения Даниловича Суркова,
с неиссякаемой любовью
и благодарностью*

Эта книга особого рода. Она явилась результатом моего близкого, почти двадцатилетнего общения с Тарковским, как журналиста и соавтора, дружески вовлеченного в жизнь семьи. Идут годы. И чем более отдаляется от нас живой Тарковский, покинувший этот мир уже 35 лет назад, тем монументальнее видится его образ новым зрителям и поклонникам его творчества.

С уходом Тарковского, прожившего непростую жизнь не только у себя на родине, но и в изгнании, стирается память о реальных деталях его существования день за днем, динамике его развития, как художника и философа. За монументальностью памятника, воздвигаемого Тарковскому пережившими его современниками, за восприятием этого художника новыми поколениями, которые знакомятся не только с его собственными работами, но и посвященными ему роскошными выставками, путешествующими из одной страны в другую, образ художника, с одной стороны, обогащается разными интерпретациями, а с другой стороны, за пыш-

ностью презентаций отчасти теряется тот реальный человек, которого я знала в перипетиях его реальной жизни.

Поразительно, что мечта Тарковского буквально сбылась, его фильмы и ретроспективы бесперебойно демонстрируются в клубах и залах некоммерческих кинотеатров мира, неизменно собирая своего зрителя. Ведь он так не любил «рыночное кино», будучи уверенным, что его картины, задуманные надолго, должны демонстрироваться более или менее постоянно в маленьких кинотеатрах, чтобы зрители могли их снова смотреть и пересматривать в тайнстве темного кинозала. Чтобы их углубленное восприятие экранного произведения было сродни чтению книги, которую всегда можно перечитать, сняв со своей книжной полки или заглянув в библиотеку.

Впрочем, как правило, время вносило свои коррективы в замысленное и вымечтанное Тарковским. Ведь работая над «Андреем Рублевым», он уверял, что никогда не станет снимать цветное кино, полагая таким вульгарным внедрение на экран цвета. Однако законы рынка вынудили его уже следующую картину «Солярис» снимать в цвете, потому что, как объяснило начальство, черно-белое кино уже никто смотреть не будет. Но тогда мы еще не могли даже близко вообразить себе, сколь быстро изменится вся система коммуникаций в этом мире и как приблизится к каждому человеку возможность смотреть все, что он хочет, расположившись дома перед своим компьютером, даже убрав цвет, если он его

раздражает. Вот ужаснулся бы Тарковский таким просмотрам своих картин, да еще заново оцифрованным. Мне самой приходилось испытать холодящий ужас, когда я видела потери в новом изображении оцифрованных копий всех тех тончайших световых переходов цвета, которых с таким тщанием добивался Тарковский. Ведь отработывая всякий кадр до мельчайших деталей, он стремился к нюансированной точности передачи своего подвижно-чувственного восприятия окружающего мира, которое формировало для него и открывало для нас путь к его замыслу. А далее предполагалось, что это доведенное до идеала изображение будет возможно затем воспроизвести без потерь хорошей проекцией почти эталонной пленки на большие киноэкраны.

О творчестве Тарковского столько написано теперь многими прекрасными критиками и теоретиками кино на всех языках. Но время диктует также все новые возможности коммерциализации уже международно известного имени Тарковского при создании новых крупных и эффектных выставочных проектов. Яркая образность фильмов Тарковского и все возрастающая популярность его имени дают возможность талантливым дизайнерам создавать свое собственное и привлекающее массовое внимание выставочное пространство, в котором используются наиболее выразительные элементы его фильмов. Талантливо и на свой лад перевоссоздавая свое новое пространство в аксессуарах фильмов Тарковского, в него своеобразно внедряются работы тех совре-

менных Тарковскому художников, которых он не знал и которые на самом деле могли быть ему совершенно чужды в силу его собственных эстетических предпочтений, много раз им высказанных.

Это может нравиться или не нравиться почитателям режиссера, но это означает, что его произведения продолжают жить в новом времени и по новым законам, давая повод не только для создания книг, со скрупулезной подробностью исследующих его творчество, как, например, подвижнический труд Дмитрия Салынского «Киногерменевтика Тарковского», насчитывающий около шестисот страниц, но и лирико-поэтического произведения Андрея Плахова «Свободный полет», воодушевленного к появлению новым, очень современным, как теперь говорят, «выставочным продуктом». Образы Тарковского, сопоставленные на этой выставке с другими художественными произведениями его современников, вызывают у А. Плахова трогательные ностальгически окрашенные, собственные юношеские ассоциации, которые воскрешают в памяти то далекое художественное пространство, в котором одно давнее впечатление сменялось другим, а некоторые подробности реального взаимодействия Тарковского с окружающим его внешним миром становятся не столь важными. Так с дистанции времени, например, стирается в памяти тот неприятный факт, как неблагодарно мало любил сам Тарковский не только свой институт, но даже своего великого мастера Михаила Ромма, а публикация на

эту тему интервью с ним во вгиковской газете «Путь к экрану» ознаменовалась тогда грандиозным скандалом.

Все это только еще раз говорит о том, что всякая классика имеет своих интерпретаторов, а кино Тарковского живо во времени, образуя все новые пространства для контактирующих в нем разных и своеобразных точек зрения на его место в современном искусстве. В этом контексте еще одним важным и своеобразным событием становится документальный фильм «Кино, как молитва», сделанный сыном Тарковского Андреем и его кузеном, замечательным оператором Алексеем Найдёновым, сумевшим своей камерой вписаться в изобразительное пространство Мастера, решившись его расширить и наполнить дополнительной трогающей душу элегической интонацией.

На фоне богатой мозаики современного тарковсковедения и тарковскознания данная книга, наверное, представляет собою тоже особую ценность, как результат моего долгого и непосредственного общения с Мастером, с которым я имела возможность много разговаривать и наблюдать его жизнь с близкой дистанции, на съемочной площадке и в домашней обстановке. Как говорится, в радостях и горестях. Именно таким, по-домашнему мне близким, возникает Тарковский в прекрасном альбоме Александра Антипенко, собранным им из его фотографий, сделанных в непринужденной дружеской атмосфере, а потому использованных мною с доброго разрешения их автора в этом издании. Они соот-

ветствуют образу того Андрея Тарковского, которого мы оба имели счастье знать и любить.

Как говорила мне однажды Майя Иосифовна Туровская, «когда известный человек умирает, то его пространство постепенно занимают, вытесняя близких, совершенно новые люди». Это естественно. Но данной книгой мне хотелось бы сохранить образ того живого Тарковского, с которым я близко общалась около двадцати лет, следуя за ним и имея возможность наблюдать его творческую жизнь в контексте его, порою мучительных, сомнений и препятствий разного рода. Я попыталась изложить в этой книге наиболее полно все то, что мною было замечено, пережито и освоено рядом с ним, когда я считала всякое его слово сияющим бриллиантом, а всякое движение надмирно важным. Мое юношески восторженное отношение к режиссеру подтвердилось его посмертной уникальной судьбой. Мои более поздние болезненные сомнения в целостности его человеческой личности позволили, как мне кажется, глубже понять его трудные, внутренние, сведавшие его противоречия. И это тоже возможный путь сосуществования с его великим искусством.

Сошлюсь на оценку моей деятельности рядом с Тарковским, данную Неей Марковной Зоркой: «Из гимназически-восторженной почитательницы Ольга постепенно становилась для режиссера профессионально-необходимым человеком для трансляции его художественных идей. Она стала полноправным помощником в авторстве выдающегося тео-

ретического труда Андрея Тарковского «Запечатленное время», а в своем мемуарном сочинении «Тарковский и я. Дневник пионерки» сделала успешную попытку разобраться в реальных противоречиях сложной личности художника, пытавших его произведения... Со студенческих пор и до последних лет жизни Мастера Ольга Суркова всегда была пристальным наблюдателем, хронистом, летописцем и аналитиком творчества Тарковского как в краткие минуты его славы, так и в долгие дни отверженности, в трудностях и борьбе... Книгу Сурковой делают привлекательной подлинность, достоверность и неукоснительная документальность».

И впрямь, в этой книге собраны наиболее полно не только все мои интервью с Тарковским, но также мои записи со съёмочных площадок, а также несколько оригинальных работ, связанных с его творчеством. Наиболее интересной из них мне самой кажется статья «Пленка, как проявленный снимок души». Уникальны в своем роде соображения Тарковского о «Гамлете», которого он ставил тогда в Ленкоме и которые мне удалось записать в живой и непосредственной обстановке застолий в доме моих родителей. Мне также кажется безусловной исторической ценностью записанный мной в Италии непарадный разговор Тарковского с другим замечательным режиссером Глебом Панфиловым, много говорящий о том времени и особенностях обоих художников. А моя рецензия на оперу «Борис Годунов», поставленную Тарковским в Ковент-Гардене, дает возможность читателю до-

вольно полно представить себе своеобразную трактовку этой оперы Тарковским в сотворчестве с выдающимся дирижером Клаудио Аббадо.

Сейчас демонстрируются интервью с Тарковским, записанные главным образом уже на Западе, много раз переиздается «Запечатленное время», в котором формулируются основные законы кинематографического искусства, как их понимал Тарковский. Все это естественно приобретает менее подвижные, а то и монументальные формы. Тогда как именно этот сборник дает уникальную возможность общения с живым, много сомневающимся и много спорящим с собой художником. Много передумывающим заново в процессе работы над своими картинами. Не отработанные от многократного повторения формулировки, не последняя констатация истины, якобы, постигнутой художником во всей ее полноте, но бесконечный, тернистый путь постижения этой истины, не дававшей Тарковскому покоя.

Читая эту книгу, можно в какой-то степени заглянуть в мастерскую художника, проследить, например, сколько раз менялся первоначально возникший замысел фильма «Исповедь», в основу которого Тарковский собирался положить интервью со своей матерью, снятое скрытой камерой. Как в производство запускался уже фильм с новым заглавием «Белый, белый день», в котором не было никаких интервью. А затем миру этот фильм был явлен уже под названием «Зеркало», в котором судьба матери художника зеркально отра-

зилась в судьбе оставленной им жены, сыгранных одной и той же актрисой М. Тереховой. Идея такого сопоставления озарила Тарковского уже во время съемок фильма в Тучково и прямо-таки на моих глазах. В записках со съемочной площадки также получили отражение многочисленные варианты монтажа картины прежде, чем она обрела свою окончательную форму.

Можно также проследить, как радикально менялся замысел «Сталкера», отснятого практически дважды разными операторами, и интерпретация Тарковским главного героя. Как разрослась и какую значимость приобрела в конечном варианте картины роль маленькой дочери Сталкера.

Я надеюсь, что знакомство с моей записью пресс-конференции Тарковского в Милане, когда он, поддержанный Ростроповичем, Любимовым и Максимовым, решился, наконец, публично объяснить журналистам причины своего намерения остаться работать на Западе, дадут возможность почувствовать читателю весь драматизм того незабываемого мгновения, запечатленного мной в серии фотографий.

Мне кажется также важным представленный в этом сборнике сравнительный анализ взаимоотношений Тарковского с Бергманом, которых связывал особый полемически-заостренный контакт, философский и этический, становившийся для Тарковского все более принципиальным, о чем свидетельствуют мои интервью с ним. Особенно напряженным, когда местом съемки «Жетрвоприношения» стала родина

шведского режиссера, а актеры Бергмана оказались дважды задействованными в двух последних работах Тарковского.

Словом, в этой книге можно наблюдать шаг за шагом за той творческой жизнью Тарковского, которую мне удалось наблюдать и осмысливать, находясь рядом с ним и соучаствуя в ее главных событиях. Наше общение завершилось осенью 1984 года, но я оказалась еще первым слушателем текста сценария «Жертвоприношение», который он читал мне вслух, находясь в итальянской деревне Сан-Григорио и собираясь на съемки в Швецию. И чем более удаляется уже великий Тарковский от конкретики своей земной жизни, занимая свое прочное место в пантеоне наиболее крупных художников XX века, тем кажется мне еще более ценной возможность дать почувствовать читателям свою сопричастность к тем реальным поискам художника, которые были предметом его постоянных и напряженных размышлений о смыслах бытия, которые он постигал особыми возможностями своего киноязыка.

Еще о личном

Под этой обложкой собраны интервью, записки и заметки из богатой жизни, проведенной рядом с Тарковским, и бедной головы, вынужденной заново все обдумывать. Потому что богатство жизни всегда несоизмеримо с бедностью головы, никогда не способной вобрать полностью все россыпи ее многообразия, все оттенки, нюансы, штрихи, неподвластные никакой последней и окончательной формулировке.

Эти «штрихи» и «нюансы» снова и снова крутятся в своеобразной целостности моего собственного воспоминания, уже выраженного прежде всего в моей книжке «Тарковский и я», которой возвращено в новом издании первоначальное заглавие «Тарковский против Тарковского». А теперь снова, когда я пытаюсь собрать воедино все материалы, не вошедшие в «Запечатленное время» или трансформировавшиеся в этом издании, меня не покидает ощущение, что, обращаясь к былому, я еще раз копаюсь в своем драгоценном ларце, натываясь на вещицы разной ценности, чтобы все-таки поделиться с другими своими сокровищами...

Снова и заново переживать все еще раз приятно, томительно и непросто, потому что со всеми воспоминаниями опять-таки приходится вновь расставаться... Надеюсь, что не разочаруются те, кто захочет приобщиться к ним, читая эту книгу...

Я не знала точно, каким образом распорядиться некоторыми материалами, принадлежащими тому же самому времени, но написанными в разные периоды. И решила перетасовать их, в целом придерживаясь хронологической последовательности творческой жизни Тарковского.

Интервью и заметки, точно флажки, обозначают разные периоды моего страстного интереса к художнику и стремление сохранить для других все, что я узнавала от него, чему оказывалась свидетелем... Ни для кого не секрет, как мало удавалось писать о Тарковском при его жизни. Так что все материалы, опубликованные при его жизни, обозначают тот радиус общения с читателями, который был дозволен текстам о Тарковском. Эти тексты я сохранила в том виде, в каком они имели шанс появиться тогда в печати. Надеюсь, это в какой-то мере передаст ощущение наших взаимоотношений с тем самым временем, которое все плотнее затягивается паутиной. Небольшие комментарии к текстам помогут читателю разобраться, что, откуда и когда...

Когда отмечалось семидесятилетие Тарковского, меня попросили написать свое воспоминание о нем для газеты «Сегодня», которая уже давно более не существует, увы!

И еще один четверг, четвертого апреля

Тарковскому сегодня исполнилось бы 70 лет, и желая настойчиво в этот день раскрутить эти годы обратно, я легко представляю себе его обычный день рождения, на которых мне приходилось бывать столько раз. И видится мне этот день таким, каким он навсегда сохранился в моей памяти, с теми же людьми, за тем же праздничным столом. Пускай этот стол перемещался с Орлово-Давыдовского на Мосфильмовскую – ничего не менялось по существу... Только на Мосфильмовской было просторнее... А милее мне почему-то Орлово-Давыдовский...

Но и здесь и там – как видится мне до сих пор – гости уже собрались... Анна Семеновна – свекровь Андрея, – оторвавшись от швейной машинки, копошится на кухне, пытаюсь справиться с обилием блюд, замышленных ее дочерью... Лариса, еще в халате и с полунаведенной на лице «красотой», мечется между кухней и зеркалом, пытаюсь до конца привести себя в порядок...

Андрей элегантно развлекает гостей. Время течет, голод заявляет о себе все более неумолимо. Андрей, чуть смущенно улыбаясь, непременно прокричит: «Лара! Ну сколько можно? Все хотят есть». И непременно донесется в ответ

звнящий голосок Ларисы: «Андрей, ну сейчас... подождите... все уже готово...»

Всем, кто бывал в их доме на торжественных вечерах, известно, что приглашенные усядутся за стол часа на два, а то и на три позднее назначенного времени. Но за какой стол!

Андрей займет свое царственное место. Лариса войдет, как Элизабет Тейлор, подрастающая Ляля, дочь Ларисы, постепенно займет свое место рядом с Андреем... Тяпа, их сын, мелькает еще ребятенком... Андрей непременно будет произносить длинные тосты... Скажет о том, как он не выжил бы без Ларисы и какая святая женщина Анна Семеновна... Она будет, как всегда, смущена, а Андрей встанет из-за стола, чтобы подойти к ней и поцеловать руку, может быть, даже припав на колено...

Гостей бывало много, но, как правило, «своих», близких к семье или приближенных в этот момент в связи с общим делом... Сидели за столом далеко-далеко за полночь... И тем не менее оставались горы еды, которую и мне иногда приходилось потом еще долго доедать...

В моей старой записной книжке до сих пор сохранился текст телеграммы, которую мы с отцом отправляли тогда еще по старинке, то есть по телефону, а не по электронной почте или факсу. Это было время, когда Тарковский закончил свой «Солярис» после многолетнего «послерублевского» простоя, и мы писали: «Милый Андрей Арсеньевич. Поздравляем днем рождения. Ликуем по поводу включения от-

крытой Вами планеты Солярис в карту небосклона. Рукоплещем в Вашем лице блистательному искусству землян, способному потрясти обитателей, казалось, безнадежно неконтактных соседних миров. Будьте здоровы, счастливы. Обнимаем. Ваши Сурковы».

Что можно к этому добавить сегодня, кроме нового признания в любви, замешенной на живой горечи, что он ушел так рано, не оставив нам еще своего кинематографического «Гамлета», «Святого Антония» или экранного диалога с Достоевским?

Тарковский любил домашнее торжественное застолье, без которого и не помыслить его дня рождения.

А еще Тарковский был мистиком, и мы, наверное, обсудили бы с ним, почему день его 70-летия, 4 апреля, совпадает с четвертым днем недели... Что бы это могло значить?..

С Тарковским в России



«Андрей Рублёв»

Я забросила математическую школу и решила поступать во ВГИК на киноведческое отделение, случайно посмотрев первый фильм Тарковского – «Иваново детство». Так он меня потряс! С Тарковским я не была знакома. И знакомство это состоялось на втором курсе моего обучения в феврале 1966 года, когда с огромным трудом мне удалось пробиться на практику к Андрею Тарковскому, снимавшему тогда «Андрея Рублёва». Обо всем этом в следующих главах, а пока – мой студенческий отчет о проделанной работе и характеристика Тарковского, выданная мне для отчета о моей практике в институте...

Заключение на сценарий Кончаловского, Тарковского «Андрей Рублёв» Работа студентки II курса киноведческого факультета Сурковой Ольги

Хочется начать с того, что авторы взялись за чрезвычайно сложную и неожиданную тему. Так что необходимо глубоко

разобраться, чем же продиктован столь удивительный интерес.

Как известно, история располагает самым незначительным материалом, а точнее, почти вовсе не располагает никаким материалом о жизни величайшего гения русской иконописи. Хотя его работы сохранилось, по-видимому, в небольшой своей части. И единственное, что хорошо изучено – это сама историческая эпоха, ее своеобразие.

Но, оказывается, именно эти выше изложенные обстоятельства толкнули авторов взяться за работу о Рублёве, ибо они не задавались целью создавать обычный биографический фильм о его жизни и творчестве, а, вникая в особенности исторической эпохи, а также анализируя оставшиеся произведения художника, попытаться представить не столько фактическую жизнь знаменитого иконописца, сколько, перевоссоздавая в фильме образ того времени, уловить природу и истоки философического осмысления художественного творчества вообще. Не будучи скованными никаким точным фактическим материалом – поразмыслить о формировании художественного таланта, о призвании художника, о вечных задачах искусства. И затем, уже воспользовавшись переосмысленным материалом, раскрыть свою авторскую позицию, позицию людей XX века.

Потому не имеет смысла говорить о точном соответствии исторического колорита, ибо это фильм не исторический и не будет на это претендовать. Скорее стоит обратить внима-

ние на необыкновенно интересное, эмоционально окрашенное осмысление прошлого в очень субъективном восприятии авторов.

Но центральная проблема сценария – отношение художника к человеку, к человечеству вообще, составляющие суть его позиции в искусстве, его понимания задачи творчества.

Носителями двух противоположных идейных соображений, прямо-таки антагонистических взглядов являются два гениальных художника Андрей Рублёв и Феофан Грек. Они – два полюса, два антипода, два взаимоисключающих восприятия мира.

И там, где Феофан Грек утверждает: «Греховодить, лизоблюднить, богохульствовать – вот это людское дело. Да и по доброй воле они вместе собираются, лишь чтобы какую-нибудь мерзость свершить», Андрей Рублёв возражает: «Не так уж худо все. Врагов на Куликовом разбили? Разбили. Все вместе собрались и разбили. Такие дела только вместе делать надо... Да разве не простит таких Всевышний? Разве не простит им темноты их? Сам знаешь, не получится иногда что-нибудь или устал, измучился и ничего тебе облегчение не приносит, и вдруг с чьим-то взглядом, простым человеческим взглядом в толпе встретишься и словно причастился... и все легче сразу... Разве нет?»

Часть этого разговора происходит на фоне «двух Голгоф», то есть двух диаметрально противоположных трактовок одного и того же Великого события – распятия Христа. Конеч-

но, иллюстрируя такую дискуссию евангельской темой, авторы сообщают ей особую значительность или общечеловеческую значимость.

Это спор о самом главном в жизни. Это спор непримиримый, и никто не переубедит своего противника. Но авторы избегают при этом всякой патетики. Они сознательно разговор о важнейшем низводят в повседневность, только в простой разговор двух людей, гуляющих после работы вдоль берега реки. Но именно в этом особенность поэтики этого сценария... Впрочем, подробнее об этом ниже.

Две концепции творчества рождаются из двух диаметрально противоположных позиций в отношении к человеку, к людям как таковым. Феофан восклицает в этом споре с Рублевым: «Где они, твои праведники?! А? Бессребреники твои?! Покажи мне, сделай милость! Истинно сказано: *страшен* Бог в великом сонме святых! Страшен! Не будет страха – не будет Веры!» То есть Феофан полагает, что людям необходим страх грядущей кары – лишь мысль об ужасной расплате за все грехи может воспрепятствовать их врожденной мерзости и жестокости. А потому искусство призвано вразумить людей, показывая им ожидающее их за грехи возмездие.

Но Рублёв непреклонен до изумления: «И как ты с такими мыслями писать можешь, не понимаю?» А потому смятение охватывает его, когда возникает необходимость писать фреску «Страшного суда» в Успенском соборе. «Не могу я чер-

тей писать! – вдруг кричит он Даниилу. – Противно мне, понимаешь?! Народ не хочу распугивать!» И только потом его осеняет... Вдруг... Под чтение Священного Писания: «...и не муж создан для жены, а жена для мужа. Потому жена и должна иметь на голове свой знак власти над нею ангелов... Рассудите сами, прилично ли жене молиться Богу с непокрытой головой?» – тогда вспоминается ему «девичье поле», где женщины добровольно давали татарам обрубить свои волосы, чтобы спасти город, спасти мужей. Выкупом были назначены два обоза женских волос. Но ведь это будто бы грех, за который тоже воздастся на Страшном суде? Но нет: «Праздник, Даниил! Праздник! – потрясенный, возвещает Рублев. – А вы говорите, Страшный суд! Какие же они грешницы, даже если платки снимали?» И возникает созданный Рублевым «Страшный суд» с его «Праведными женами».

То есть прощает Рублёв людей, сострадая их бедствиям. Считает, что люди ведут себя героически, а ко греху вынуждаются необходимостью. Думает он, что изначально люди добры, справедливы и смиренны. И художник призван облегчить им жизнь, даруя возможность поверить, что хоть когда-нибудь за все их страдания воздастся им сторицей. Ведь Бог-то справедлив и милостив, все видит, все понимает. А потому искусство должно быть в помощь людям, даруя им веру и надежду. Оно же и Добру их научит.

Но жизнь приносит художнику страшные испытания, которые становятся проверкой твердости его позиции, его

убеждений. Создается ситуация, казалось бы, обнажающая всю несостоятельность, утопичность, прекраснодушный идеализм взглядов Рублева. Это одно из кульминационных мест сценария. Сожжение Успенского храма вместе с рублевским иконостасом дружинами Малого князя российского, не погнушавшегося еще прибегнуть к помощи иноверцев татар. Потрясенный трагедией, Рублёв как бы переоценивает ценности, как это написано в сценарии, будто бы продолжая свой разговор с тенью покойного уже Феофана Грека. Но если раньше он спорил с Феофаном, то теперь готов полностью с ним согласиться: «...полжизни в слепоте провел! Полжизни, как этот... я же для них, для людей, делал днями и ночами. По три дня на свет смотреть не мог: глаза болели. Тешил себя, что радость это для них, что в помощь вере? А они, православные-то, взяли иконостас мой и так вот просто и пожгли. Спалили! Не люди ведь это, а?»

Теперь Рублёв согласен с Феофаном, но это не значит, что он станет работать по его канонам. Он лучше совсем не будет работать: «Не нужно это никому. Если не смог своим искусством убедить, что люди они, – значит вовсе нет таланту! А потому больше к кистям, краскам не притронусь». В сценарии сцена эта решается спором с самим собой, тем неразрешаемым внутренним конфликтом, который заставляет Андрея отречься от жизни, наказав себя епитимьей молчания.

Рублёв уходит от людского, сторонясь дел человеческих. Он оскорблен их низкими помыслами и грязными деяниями.

И вся его бывшая любовь к человечеству преобразуется теперь в любовь к невинной блаженной. Ко всему остальному он безразличен, он теперь сторонний наблюдатель, он не хочет, да и не будет, ни во что вмешиваться.

И здесь в сценарии возникает история Бориски, совсем юнца, решившегося с голодухи и отчаяния отлить колокол Великому князю. Волею случая Андрей становится свидетелем и незаметным для Бориски наблюдателем всего происходящего. И эта история мальчика, силою природного интуитивного мастерства сумевшего отлить колокол с чудесным звоном, заставляет Рублева снова пересмотреть свою жизнь. Он прижимает к себе плачущего от страшного волнения, перенапряжения и все-таки счастья мальчика и шепчет ему: «Не надо, не надо... Вот и все... ну и хорошо. Вот и пойдем мы с тобой вместе... Ну чего ты?.. Я – писать, ты колокола лить... А?.. Пойдем? Пойдем с тобой в Троицу, пойдем работать... какой праздник-то для людей... какую радость сотворил и еще плачет...»

Впервые за многие годы заговорил Андрей. И заговорил все-таки о радости для людей, о радости, которую сотворил для людей художник! Он понял, что был прав, что он должен работать и работать, чтобы доставлять людям эту радость, облегчать их почти беспросветно тяжелую жизнь.

Но он пришел к этому выводу навсегда и окончательно, лишь пройдя все круги ада. Он видел огонь, смерть, жестокость, подлость, лицемерие. И лишь за всем этим он

смог увидеть жизнь человеческую, хотя и грустную, и часто страшную, но все-таки, несмотря ни на что, быть может, прекрасную. Во всяком случае, люди достойны того, чтобы не терять веры в то, что жизнь однажды будет, станет прекрасной и гармоничной. То есть через познание зла в полной мере он приходит к истинному и абсолютному пониманию добра.

Вот то главное, ради чего, по-моему, написан сценарий. А теперь перейдем к разбору его поэтики.

Сценарий разделен на отдельные новеллы, что, по-видимому, не случайно. Он сознательно написан вне канонической драматургической формы.

Отдельные новеллы – это эпизоды из жизни Рублева, или лучше назвать их моментами, чаще всего, кажется, вроде бы и не столь важные или вовсе не обязательные. Но это те мелочи, о которых человек, возможно, и не вспомнит с годами, но которые, незаметно откладываясь в сознании, формируют его характер и взгляды. Повторяю – это не ярко кульминационные, драматургически заостренные судьбоносные моменты жизни, а почти незамечаемые пометки времени, которые в результате определяют жизнь человеческую.

Более того, в сценарии эти часто как будто не связанные между собой моменты складываются в широкую, пожалуй, эпохальную картину жизни русского народа в конце XV – начале XVI века.

Авторы сознательно погружают своего героя в народную

среду, растворяют его в ней. Он идет через жизнь, встречается с разными людьми, а мог бы и не встретиться, а мог бы и с другими людьми. Но принципиально важно для авторов, что герой изображается, как бы в свободном жизненном потоке, который и обтачивает, и шлифует его, как море камень. Жизнь сознательно дается как бы в неорганизованной форме, как будто бы документально. Подбор эпизодов может видаться случайным. Да и герой-то вовсе не герой в привычном понимании этого слова. Он редко становится центральным кадром, заполняя собой первый план. Он теряется в водовороте жизни, порою вовсе исчезая, порою неожиданно возникая вновь. Он как бы со стороны наблюдает жизнь, и авторы редко сосредоточивают наше внимание даже на его эмоциональном восприятии происходящего, тем более ничтожно мало он показан в действии. Не это занимает авторов. И тем не менее, как это ни парадоксально, все, что происходит в сценарии и будет происходить на экране, происходит только *для* него. И важно только одно, одно-единственное, последний вывод, в итоге к которому приходит герой. Только ради этого разворачивается жестокая, порой, кажется, слишком жесткая картина жизни народной. Многие даже считают, что эта картина перегружена чрезмерным натурализмом, который создает трудности для ее восприятия. Я не разделяю этой точки зрения. Если мы принимаем данную драматургическую форму в целом, а она уже была принята при утверждении сценария, то большие или меньшие откровения в де-

монстрации «ужасного» едва ли меняют дело. Такую меру трудно точно установить, а дозировать можно, ориентируясь лишь на собственный вкус! Тогда будет лучше и справедливее довериться и поверить режиссеру, по мере не своего, но его вкуса в соответствии с его же художественной задачей. Здесь речь идет о «чрезмерных» жестокостях в сцене пытки Патрикея, сцене ослепления и ряде других кусков, которые на самом деле как раз и призваны для того, чтобы мы, непосредственно вместе с Рублевым пройдя тяжкие испытания, вынесли, в конце концов, чувство необходимого просветления. Вот цель авторов!

Но я все-таки решительно против излишнего натурализма, который появился в последнем варианте сценария и который порою превращает серьезный художественный принцип в кокетство, где омерзительное обыгрывается не более как физиологически омерзительное. Например, я имею в виду сцену с Дурочкой, когда она ест поганые грибы. Но это лишь отдельные и немногие детали, которых, может быть, стоило бы избежать, чтобы ложка дегтя не испортила бочку меда, чтобы не скомпрометировать в целом тот художественный прием, который видится в данном случае единственно верным и необходимым. Потому что то драматургическое построение, о котором я говорила выше, кажется мне новым, нетрадиционным, интересным и перспективным.

Впрочем, еще одно небольшое опасение хотелось бы выразить авторам фильма. Порою они отступают от ими же

выработанной формы, используя более искусственные конструкции. Как я уже говорила, все, что происходит с героями, происходит как бы случайно, словно авторы не вмешиваются в события, избегая использования традиционной драматургической фабулы. Потому с большим недоверием воспринимается как бы «случайное» повторное появление скомороха. Он не нужен еще в одной сцене только для того, чтобы продемонстрировать свой отрубленный язык – слишком прямой символ! Образ жестокого времени звучит лаконичнее, если остановиться на том предполагаемом нами убийстве скомороха дружинниками, которому мы оказались свидетелями в начале фильма. То же самое можно сказать о сцене с беглым.

Конечно, все это отдельные мелочи, но большая строгость в отборе материала и средств выражения, как мне кажется, пошла бы на пользу картине с точки зрения чистоты ее стиля и жанра. Впрочем, картина пока еще находится в производстве, и трудно предположить, какой она окажется в своем завершающем варианте. На данный момент режиссерский сценарий менялся уже четыре раза. Тарковский не относится к режиссерам, которые могут сказать вслед за Рене Клером: «Фильм готов, остается только его снять». У Тарковского фильм никогда не готов. Он может делать и переделывать его непрерывно. Его творческая фантазия работает безостановочно. Так что, возможно, многое, о чем я веду речь здесь, будет читаться иначе уже в следующем варианте режиссер-

ского сценария и совсем иначе в готовом фильме. Но пока я позволю себе обратить внимание еще на некоторые изменения, внесенные в последний вариант. Не буду при этом задерживаться на тех неизбежных сокращениях в диалогах, которым попросту не хватает места, но которые не меняют существа вопросов.

Мне представляется очень верным, что из сценария выбросили детские воспоминания Рублева, избежав тем самым таящейся опасности слишком прямых ассоциаций со снами, так блестяще воссозданными в «Ивановом детстве». Зачем повторяться?

Зато мне кажется очень интересной новая сцена казни перед собором в Москве, которой раньше не было. Таким образом, картину избавили от маловыразительной сцены с мужиками, несущими Феофану доску. Но дали возможность по-новому и неожиданно развернуть к нам личность Феофана Грека, приоткрывая его потаенные ощущения и глубоко запрятанные переживания. (Мне кажется очень важным его окрик толпе с балкона: «Долго ли, православные, злодея будете мучить? Он своими страданиями давно уже все грехи искупил».)

Мне кажется также правильным, что убийство Рублевым татарина вынесено за кадр, и мы узнаем о нем только в пересказе. Такое решение точнее расставляет акценты и ближе поэтике сценария, о которой говорилось выше.

Неизмеримо сильнее звучит сцена «Ослепление» в новел-

ле «Колокол» как воспоминание Андрея. Прекрасная сама по себе, она звучит еще напряженнее в столкновении с темой Бориски. Повторяю – обе новеллы, прекрасные сами по себе, взаимообогащаются, получая дополнительные важные оттенки.

Все прочие сокращения, увы, не на пользу будущему фильму. Однако сценарий не укладывается в доступный картине метраж, а потому приходится мириться с необходимостью изъятия некоторых кусков, которые могли бы еще более обогатить замысел.

Например, роды Дурочки, изнасилованной татаринном, заменились более «мягкой» сценой ее соблазнения. Менее выразительно, конечно, но мысль, худо-бедно, сохраняется. Или две Голгофы, представленные воображениями двух иконописцев, сократились теперь до одной Голгофы Андрея Рублева. Понятно, как сильно проигрывает от этого будущая картина, теряя более сложное сочетание двух образов.

Впрочем, есть еще сокращения, идущие, с моей точки зрения, на пользу картине. Например, сцена, в которой Кирилл представляет, будто дерево убило Андрея. Это слишком прямое решение. Также можно указать еще целый ряд более мелких, но полезных для дела сокращений.

Хотя так жалко душевно, когда из сценария исчезает такая удивительная, грустная, прозрачная в своей интонации сцена, как «Охота на лебедей». Кажется, что ту сцену и впрямь можно выбросить безболезненно для основной мыс-

ли картины, но для зрителей теряется чарующая возможность, зная почерк Тарковского, взглянуть на этот мир поэтическим взглядом Рублева, улавливая через это восприятие тонкий символ. Это, быть может, одна из самых значительных потерь.

А вот и сама характеристика, которой я удостоилась, впервые побывав на съемках у Тарковского:

Мастеру II курса киноведческого факультета ВГИКа Н. Лебедеву.

ХАРАКТЕРИСТИКА

студентки-практикантки II курса киноведческого факультета

ВГИКа О.Е. Сурковой

О.Е. Суркова провела на натуральных съемках нашего фильма («Андрей Рублев») во Владимире с 10 по 18 марта с.г. Кроме необходимого ознакомления с технологией съемок О.Е. Суркова принимала участие в подготовке массовых сцен, в подборе типажей.

Ею были внимательно изучены литературный и режиссерский варианты сценария, чтобы на этой основе сделать и сравнительный анализ снимаемого и уже отснятого материала, и проследить за творческим процессом непосредственно во время съемок.

О.Е. Суркова работоспособна, добросовестна к поручен-

ной ей работе.

По количеству и сути вопросов, с которыми она обращалась ко мне за все время ее производственной практики, можно с уверенностью считать ее чрезвычайно одаренной, нестандартно мыслящей и интересующейся во всех подробностях не только процессом съемки фильма, но и общими теоретическими проблемами киноискусства вообще.

Я очень благодарю Вас, уважаемый Николай Алексеевич, за ту помощь, которую оказала Ольга Евгеньевна на наших съемках, работая с такой искренней заинтересованностью и бескорыстной отдачей.

С уважением А. Тарковский

В эту главу мне кажется целесообразным добавить еще то небольшое, что было написано позднее, но оказалось связанным с картиной «Андрей Рублев». В те такие уже далекие 60—80-е годы существовали регулярно издававшиеся сборники, посвященные актерам советского и зарубежного кино. И тогда в разное время мне было предложено написать в такой сборник творческие портреты А. Солоницына, М. Кононова и Н. Гринько. Все три статьи мною написаны, но неприятие Тарковского и опасения, связанные с ним, были у дирекции издательства «Искусство» всякий раз столь велики, что, в итоге, только статья о А. Солоницыне оказалась все-таки опубликованной, но все же не в сборнике, а в журнале «Искусство кино». Тогда как двум другим работам, о Конове

или Гринько, так и не было суждено появиться в печати. Их творчество было «опасно» связано с Андреем Тарковским. А «виновность» Кононова и Солоницына отягощалась еще их блестящей работой в не менее «сомнительном» для властей дебюте Панфилова «В огне брода нет». Мне очень жаль, но статья о нежном и тонком актере Николае Гринько, так любимом Тарковским, так и затерялась в моем архиве.

Аскетизм духовности (Отрывок из статьи об Анатолии Солоницыне)

Солоницын родился в семье журналиста, в городе Богородске Горьковской области, то есть в семье, имеющей определенное отношение к гуманитарной области деятельности. Но его путь на сцену вовсе не был предопределен рождением. Напротив. Поначалу он учился в строительном техникуме, был рабочим саратовского весоремонтного завода, продолжив затем обучение уже в вечерней школе во Фрунзе. Именно тогда учительница литературы Тина Григорьевна буквально заставила его выучить к какому-то конкурсу самодеятельности монолог, не более и не менее, как Наполеона из «Войны и мира». Но совершенно неожиданно для себя новичок получил премию жюри. Не знаю, что более воодушевило тогда Солоницына – сам процесс работы над ролью или столь легко завоеванное признание, – но с этого момен-

та он решил твердо и бесповоротно, что непременно станет актером. К слову сказать, это был первый и, наверное, последний раз, когда признание было завоевано Солоницыным легко и без особых усилий.

Решено значит сделано! Однако Солоницыну пришлось поступать в ГИТИС со свойственным ему упорством, чтобы не сказать одержимостью четыре(!) раза, хотя он туда так и не поступил. Однако ему повезло встретить на одном из вступительных экзаменов в ГИТИС педагога Свердловского театрального училища, который посоветовал ему попробовать поступить на их актерский факультет. Там на экзамене ему предложили выполнить этюд, изображая раненого солдата, который должен подползти к пулемету, чтобы спасти товарищей. Как говорил потом педагог, набравший мастерскую, Константин Петрович Максимов: та отчаянная решимость, с которой корчился и извивался на полу абитуриент, свидетельствовала, во всяком случае, о страстном желании абитуриента попасть в институт, куда его, наконец, все-таки приняли. Закончив Свердловское театральное училище, Солоницын начал работать в Свердловском Драматическом театре.

Там он играл главным образом комедийные роли. Но однажды совершенно случайно ему довелось прочитать в журнале «Искусство кино» сценарий А. Кончаловского и А. Тарковского «Андрей Рублев». Что-то екнуло в его сердце, и никому не известный актер сам рванул в Москву на Мосфильм,

не дожидаясь специального приглашения, но мечтая так или иначе пробоваться сразу на главную роль.

Случайность или закономерность вершат человеческие судьбы? Много ли случайного было в том, что никому не известный актер оказался утвержденным на заглавную роль такого значительного фильма? Или была некоторая внутренняя закономерность в том, что, казалось бы, невозможное стало реальным? Кто знает? Но это чудо произошло! И можно только предположить, сколь много страстное желание актера способствовало отвоеванной у жизни «закономерности»? Закономерности, которая оказалась следствием небывалой внутренней концентрации актера и страстной убежденности в своей художественной и человеческой причастности к этой работе. Даже смертельная робость Солоницына на пробах и его безнадежно сковывающий ужас от ощущения, что ничего не получится, помноженные на скрытую внутреннюю страсть, заставили режиссера поверить в его право на эту роль.

Так Солоницын ступил на съемочную площадку Тарковского.

...А я никогда не забуду, как из темноты тон-ателье, высвечиваемой только мерцанием экрана, в третий и в пятый раз возникал никому тогда еще не известный актер Анатолий Солоницын с замотанным вокруг шеи каким-то затертым шарфом и, направляясь к режиссеру Андрею Тарков-

скому, просительно повторял: «Нет, ну, пожалуйста, я сделаю сам...» Никогда не забуду при этом его цепкий, зло и насмешливо обращенный к себе взгляд – потом я видела его у актера много раз, когда у него что-то не получалось, что-то раздражало или что-то не устраивало в себе.

А тогда подходила к концу работа над его первой картиной, «Андрей Рублев», и в тот запавший в память день озвучивался предфинальный кадр картины, когда Рублёв начинает говорить после пяти лет принятого на себя обета молчания. Было ясно, что голос в этих обстоятельствах должен звучать как-то по-особому, иначе: ведь за эти годы, наверное, осели связки... Но как именно? Солоницын не знал, хотя пробовал неделями ни с кем не разговаривать. И, видя мучения актера, Тарковский предлагал: «Толя, ну, брось! Пусть эту сцену озвучит кто-нибудь другой». Солоницын внутренне настораживался и напрягался еще больше: «Нет, не надо, Андрей Арсеньевич. Голос изменился, конечно, но все-таки это мой голос. Сделаю!»

И действительно, придумал и сделал. Начал перетягивать себе шею шарфом, и перетягивать так, что сбивалось дыхание, голос напрягался, дрожал и затухал... Получалось-то здорово, но все видели и понимали, как физически тяжело актеру. Однако все уже знали, что еще тяжелее будет Солоницыну в том случае, если ему не удастся осуществить задуманное.

В самом состоянии актера во время съемок его первого

фильма поражали углубленная сосредоточенность, собранность, даже какая-то жертвенная одержимость. И все это вместе так хорошо работало на образ Рублева, который виделся Тарковскому. Вызывало самое теплое сочувствие навивно беспомощное неумение Солоницына скрыть от окружающих свое изнуряющее беспокойство, отчаянную неуверенность в себе, когда он оказывался вне поля зрения камеры. Зато в кадре это самоощущение преобразалось в тонкий акварельный рисунок пространства скромной и трепетной души Рублева.

Хотя постепенно Солоницын научился шутить и балагурить на съемочной площадке в ожидании, пока ставят свет, пока уточняют что-то между собой режиссер и оператор, пока поправляют грим или меняют реквизит, научился светской непринужденности и легкости, научился расслабляться в паузах, чтобы максимально собраться в нужный момент.

Но ничегошеньки не изменилось в главном – в его беспощадном и выматывающем нервы отношении к себе.

Солоницын, работавший затем с разными режиссерами, как в театре, так и в кино, следующим образом излагает свое понимание актерской задачи, во многом противоречащее точке зрения многих его коллег:

«Я думаю, что наша профессия целиком функциональна, то есть она лишь функция режиссерского замысла. Я знаю, что многие актеры не согласятся со мной, ополчатся на умаление мною собственно актерских, художнических прав на

сотворчество. Однако я продолжаю настаивать на этом тезисе и, более того, именно в подчиненности нашей профессии вижу и ее трудности, и ее сложности, и ее радости. Но в умении точно выполнить то, чего от тебя ждет режиссер, рождается наше вдохновение...

Не понимаю актеров, старающихся, как говорится, “подмять роль под себя”, “подмять под себя” режиссера ради того, чтобы “на равных войти в пай” созданного образа. Не понимаю смысла этих вечных перепалок актеров и режиссеров, сетования актеров на то, что режиссеры-де недостаточно с ними считаются... Мне кажется, что идеальный вариант отношения актера к режиссеру – осознанная преданность режиссерскому замыслу. А вот на путях реализации этого замысла актера ждет самая сложная, подчас изнурительная, са-траповская работа.

Вот куда нужно приложить всю энергию, все силы, все умение, всю фантазию, а не выстраивать самому драматургию роли, не вторгаться в заповедные границы другой профессии – профессии режиссера.

Конечно, у меня, как у каждого человека, есть свои взгляды на мир, на жизнь, своя оценка происходящего вокруг и во мне самом. Они могут быть даже в корне отличными от взглядов, оценок или восприятия режиссера.

Но я охотно оставляю за режиссером право отбросить за ненужностью мое видение, потому что в соответствии с его замыслом, его пониманием исследуемого им материала ему

нужно создать свой образ, наделенный нужными ему качествами, темпераментом или, наконец, мироощущением. Когда режиссеру не удастся подчинить себе актера, рождается, как правило, плохой фильм.

Даже тогда, когда актеру, паче чаяния, приходится работать не только с блестящим, но и не очень даровитым режиссером, специфика нашей профессии все равно предполагает полную зависимость от любого режиссера. Каков бы он ни был, но печать его неординарности или дурного вкуса непременно тебя коснется. Посмотри! Даже такой большой актер, как, скажем, Жан Габен, играя в “Отверженных”, преточно выполняет свои частные задачи, но остается в пределах, на мой взгляд, малоинтересного замысла постановщика.

Так что, работая с нашими замечательными и очень разными режиссерами, я не могу упрекнуть себя только в одном: сопротивлении их задачам, стараясь всегда соответствовать их требованиям. Конечно, с разной долей успеха и в меру своих собственных сил и возможностей. Но об этом не мне судить... Однако я испытываю высокое профессиональное наслаждение, если мне удастся проникнуть в замысел постановщика и адаптировать этот замысел применительно к собственной роли...

Конечно, все, что я говорю, не мною придумано. Об этом писали Алексей Дмитриевич Попов, Шарль Дюлен, Михаил Чехов, Лаунтон, Мастрояни и многие другие... А все-таки эти выводы подсказаны мне прежде всего собственной

практикой, как на театре, так и в кино. Более того, именно **рабская функциональность** является единственной общей особенностью, объединяющей для меня две совершенно разные профессии театрального и кинематографического актера».

Что говорить? Точка зрения Солоницына на сегодняшний день не слишком популярна среди его коллег. Для многих она звучит своеобразно, чтобы не сказать – самоуничижительно. Но для профессиональной установки самого Солоницына – органично и очень показательно.

При этом нужно заметить, что Солоницыну посчастливилось работать в кинематографе с такими выдающимися режиссерами, как Тарковский, Панфилов, Шепитько, Герман или Герасимов, каждый из которых звучал своим собственным художественным голосом. А еще позднее, время спустя после написания этой статьи, уже тяжело больной Солоницын, перенесший недавно операцию, был приглашен Вадимом Абдрашитовым в его картину «Остановился поезд», чтобы сыграть журналиста, желчного правдолюбца и антагониста главного героя. А до этого он блестяще сыграл у Абдрашитова в «Повороте» эпизодическую роль пошловатого Костика, персонажа яркого и преподавшего неожиданный урок супружеской паре Веденевых.

Но это было потом! А пока Солоницын играл у Тарковского смиренного и неуступчивого монаха-иконописца Рублева, а также суховатого, но фанатически преданного толь-

ко науке Сарториуса. А еще циничного Писателя в «Сталкере», пустившегося в неожиданное и негаданное путешествие в поисках совести. А еще играл такого таинственно-важного эпизодического персонажа в «Зеркале», будто пришельца, явившегося главной героине. Явившись нам также у Панфилова уже в образе комиссара гражданской войны Евстрикова, беспримерно честного и мечтательного, пострадавшего и сбегающего обратно на фронт от разъедающих душу сомнений. Тогда как у Герасимова Солоницын играл по-военному собранного архитектора Дмитрия Калмыкова. Разных людей в разных обстоятельствах, погруженных в среду, так по-разному эстетически и этически трансформированную по-своему каждым из названных режиссеров.

Что же стоит на практике за провозглашенным самим артистом принципом безоговорочного подчинения режиссерской воле? Может быть, Солоницын несет на экран возвращенную театральными подмостками способность виртуозного, ошеломляющего своей неожиданностью перевоплощения? Но Солоницын говорит, что пропасть разделяет актерские задачи на сцене и на съемочной площадке.

Помнится, как однажды мне говорил Глеб Панфилов: «Солоницын актер особый, с колоссальными требованиями к себе, очень русский, мягкий, ни на кого не похожий...» «Ни на кого не похожий»... Значит, всегда похожий на себя самого? Но Солоницын, по его словам, стремится к «максимально полному подчинению режиссеру», то есть к отказу от

своей самости. О растворении в чужой индивидуальности.

Как совмещается в нем кажущаяся противоположность? И что же все-таки привлекает в нем столь разных мастеров?

Если взглянуть на какого-то одного, отдельно взятого героя Солоницына, то можно будет говорить не только о его достоверности, органичности или мягкости. Но прежде всего полной естественности существования актера на экране. Кажется, что он тотально сторонится лицедейства, так органично сопутствующего актерской профессии. Может показаться, что актер всякий раз оставался на экране только «самим собой», не используя никаких внешних подпорок. Однако уже в «Солярисе» он придумывает с режиссером для Сарториуса характерный прищур глаз, очки, подергивание мышц лица, тембр голоса. Сарториус вовсе не похож на других героев Солоницына. Как не похожи друг на друга Рублёв с Евстрюковым из «В огне брода нет» или с Калмыковым из «Любить человека». А если посмотреть более пристально на одинаково органично сыгранных Калмыкова, Евстрюкова или Рублева, то заметишь совершенно разную, специфическую органику каждого персонажа, скрепленных между собой некой солоницыновской особинкой. Эта особинка большей части его экранных персонажей, как правило, таит в себе чужающуюся постороннего взгляда и изъясляющую собственную душу страсть и преданность цельной идее, о природе которой всякий раз надо говорить специально.

Смирный монах-иконописец Андрей Рублев... «Сми-

ренный»... Значит, смирился с чем-то, усмирил нечто в себе... Да, действительно, много приходится смирять в себе молчаливому иноку, хлебнувшему не один обжигающий душу глоток из самой пучины страстей человеческих. Страдания, горести и несправедливости людские вмещаются в его сердце, истерзают его и... гармонизируются в нем же, чтобы вернуться в мир творчески осмысленными и возвышенно-чистыми образами.

Так в чем же видится актеру вслед за режиссером назначение художника в этом мире? Художнику – по Тарковскому – не только даровано, но вменено в обязанность слышать и различать чужую боль, не смея отвести взгляда от несовершенства мира или устранившись от общей ответственности.

Не капание в собственной душе, не демонстрация собственных душевных страданий, но вечный поиск нравственного идеала, который определит высоту и смысл человеческого существования, всех человеческих помыслов. В этом контексте имело бы смысл говорить о некоторой «старомодности» Тарковского, которая оказалась такой востребованной в современном мире. И для Солоницына вслед за Тарковским Рублёв – это прежде всего необычайно чуткий «сейсмограф», с естественной точностью фиксирующий малейшие внешние враждебные толчки. Его Рублева нужно поэтому не столько слушать, сколько в него вглядываться – артист создает на экране удивительную по богатству, тонкости и разнообразию оттенков картину внутренних состояний сво-

его персонажа, всегда, тем не менее, подчиненных главной владеющей им идее подвижнического служения, которому он посвятил свою жизнь.

Каким обезоруживающе доверчивым и юношески трепетным взглядом смотрит на нас Андрей Рублёв Солоницына в самом начале картины. С какой тревогой прочитываются в нем позднее затаенные жесткость и отчаянная решимость к сопротивлению несправедливому миру, как бы скрываемые от других тяжело нависшей на лоб крепой. А каким спокойным и выстраданным знанием, какой горькой и мудрой зрелостью одаривает нас Рублёв Солоницына к финалу картины. При этом изменчивые состояния его героя возникают так ненавязчиво-органично и, я бы сказала, деликатно.

И все это скромно-неброское существование на экране находится в полном соответствии с замыслом режиссера, который по-особому изобретательно сопрягает облик иконописца с особой атмосферой его родной земли. Наверное, в неяркости и затаенности Солоницына, в задумчивой сосредоточенности его чуть стыдливо прячущихся глаз режиссер уловил что-то родственное бесконечно дорогим ему, голубым, белесым, сероватым российским просторам. Все разнообразие эмоциональных переходов актер «проигрывал» в фильме в той особой тональности, камертоном которой как бы служил тревожащий, ворошащий душу покой пейзажей – с плавными реками, просторными полями, необозримыми равнинами, с тихими лесными ручейками и распутицей до-

рог, с сырым или скрипучим снегом, летним туманом. А за акварельной зыбкостью облика Рублева заинтересованному и внимательному взгляду раскрывались бездны терзающих его страстей и сомнений...

Страдания эти были тем более тяжелы, что, непрестанно обуздываемые, они редко являются внешнему миру. И хотя Тарковский позволяет своему Рублеву убить врага-насилъника, спасая юродивую, Солоницын в соответствии с замыслом режиссера отыгрывает его молчаливое отречение от греховного мира, то тихое страдание, в котором пробиваются ростки той новой энергии, которая позволит ему потом написать его нерукотворные образы.

Рублёв редко бывает таким открытым и ясным, как тогда, когда играет с маленькой книжкой, резвой хохотушкой, плескающей в него молоком. Непосредственные эмоциональные реакции он прячет глубоко от постороннего глаза – «молчи, скрывайся и таи и мысли, и мечты свои»... Хотя все та же особая органика Солоницына позволяет зрителю почувствовать малейшие душевные движения его Андрея Рублева.

В длинных сценах не только одинокой, но и сиротской монастырской жизни, которую ведет Рублёв Солоницына, наказавший себя обетом молчания за совершенный грех, так интересно наблюдать, улавливая в нем мгновения тайно возникающих связей с окружающей жизнью. Почти физически ощущаешь, как трудно Рублеву оставаться вечно равнодуш-

ным к миру в благостном самосозерцании себя с Богом. Как не вспомнить его согбенную, почти до судороги напряженную фигуру, когда татары увозят Дурочку, его глаза, светлеющие от невыразимой внутренней боли, его сжатый, «запертый» рот?

Солоницын умеет естественно и наглядно передать суть характера в его противоборствующих началах. Если отказ от мира, то через болезненно острую связанность с ним. Если тяга к тому земному, плотскому, которое Рублёв почувствовал в суতোлке ворожащих язычников, то через смятение, испуг, неуверенность. А если несдерживаемые слезы и нескрываемая дрожь руки в прощании с Даниилом Черным, то следом тут же – минуты недолгой тишины и умиротворенности...

И еще из неопубликованного

Голос Михаила Кононова (Фрагмент творческого портрета)

Все, сыгранное Михаилом Кононовым, складывается в особый, очень национально-специфический русский образ, близкий, порою, нашему сказочному Иванушке-дурачку. Но фольклорная маска, конечно, по-разному модифицируется в работах актера. Тип внешности Кононова притягивает тех режиссеров, которым нужен внешне простоватый русский

паренек, который, ах, как непрост!

С чувством радостного узнавания мы легко могли бы принять белобрысого, простодушного и лукавого паренька, например, облаченным в русский кафтан. Но мы также безошибочно распознаем его в беззащитно-трогательном и отчего-то очень выносливом начальнике Чукотки или Алеше из фильма «В огне брода нет» в их затрепанных, выцветших гимнастерках, в шлемах с пятиконечной звездой... И, конечно, прежде всего вспоминается в этом контексте Фома-сын крестьянский, талантливый ученик Андрея Рублева, каким увидел его Тарковский в естественной для него среде обитания. Не воин и не богатырь, а бедный деревенский паренек.

В фильме Тарковского задача актера осложнялась особенностями предложенной ему драматургии, разбирать которую здесь не будем, но которая не предполагала анализировать характер или разбираться в его противоречиях, но предлагала зрителям тихо и внимательно вглядываться в лица и движения персонажей, чтобы уловить потаенные движения их души, определяющие динамику каждого образа. Традиционные драматургические рецепты были отброшены за ненужностью создателями «Андрея Рублева».

Фома – это характер скрытный, характер в себе. Мы только ощущаем какие-то неясные внутренние толчки, до конца не выраженные побуждения, но они не перестают нас тревожить, хотя редко получают то или иное разрешение в действии. Впрочем, иногда получают! Например, мы чувствуем

в Фоме Кононова какое-то внутреннее брожение неудовольствия, зреющее внутреннее раздражение сомнениями Рублева. Но мы не можем ожидать, что в следующий момент этот паренек громко захлопнет Библию в решительном намерении покинуть артель. Быстро вскочит и также быстро отберет себе нужные кисточки, нервно закидывая их в дорожную котомку – простите-прощайте! Ну, достали уже... Хватит! Терпение лопнуло!

Ведь другой персонаж Кононова из фильма «В огне брода нет», парень из деревенской бедноты, оказавшийся в Красной армии, вовсе мало чего понимает, как в происходящем вокруг, так и в самом себе. Не умеет до конца понять, не умеет тем более выразиться, хотя глубоко почувствовал свою любовь. Тогда как замкнутый и углубленный в себя Фома вдруг оказывается вполне зрелой и состоявшейся личностью, готовой к самостоятельному решению.

Как тонко прослеживаются в исполнении Кононова тончайшие движения развития внутреннего мира его персонажа. Вот он, будучи еще желторотым мальчишкой, попавшим в артель учеником, беспомощно орет, ошалело вытирает глаза, принимая наказание от своего учителя Феофана, дерущего его за уши... Но это вовсе не означает, что он тут же поспешит выполнить данное ему поручение. Нет! В Фоме Кононова изначально чувствуется некая самость, которая задает ему тот собственный путь, идти по которому можно, только ослушиваясь. Ну, влечет его в сторону ка-

кая-то неведомая сила, заставляя его, шагающего по лесу, не просто заметить в траве разлагающегося лебедя, но не устоять также перед соблазном «исследователя», приподнявшего крыло разлагающейся падали, чтобы задуматься... Наверное, о скоротечности бытия, о преобразении прекрасного в безобразное... На ситцевой мордашке Фомы проступает какая-то особая одухотворенность приобщения к открывающейся тайне и замороженность перед постигаемым и непостижимым таинством бытия-небытия...

Кононов проживает вместе с Фомой некое внутреннее созревание в тишине. Взросление смешного и нескладного мальчишка, все более готового принимать свои собственные, независимые решения. Он не сливается с окружением, всегда погруженный в себя, чтобы в своей сознательной самоизоляции осознать собственную индивидуальность, которая составляет предмет его гордости. С каким вниманием и обращенной в себя лукавой улыбочкой слушает он споры Феофана и Андрея, не пропуская ни единого слова, но с чувством независимого внутреннего превосходства. Весь его облик словно говорит о том, что он-то сам знает уже нечто такое, о чем больше никто не подозревает, – знает, да не проболтается! И, кстати сказать, весь визуальный образ зимней Голгофы воссоздан воображением Фомы...

И когда Рублёв ругает своего нерадивого ученика, тот, пожалуй, даже огорченно ему сочувствует. Фома расценивает брань Учителя, как досадную несправедливость к себе и

недооценку его Рублевым: «Ведь сам говорил, что голубец люблю», то есть если сам признавал за мной кое-какие способности, так чего же теперь забываешься...

Фома – натура художественно одаренная, но не успевшая найти себя и раскрыться до конца. Диковатая замкнутость, ершистая ребячливость и своенравность – внешние проявления того заточенного в нем бесенка, который жаждет самоутверждения. Фому Кононова можно сравнить с ценной виноградной выжимкой, которая уже начала бродить и вот-вот вытолкнет пробку, закупоривающую бутылку. Это личность в зародыше, но личность многообещающая. Завязь, не успевшая дать плод. И потому даже на фоне варварского и тотального разрушения Владимира убийство Фомы все равно звучит особенно трагично. Длинный кадр гибели несурзного мальчишки, только что казавшегося таким простым и поземному чудаковатым, вдруг вырастает до символа. В странном полете-падении Фомы с распластанными руками, удивленно запрокинутой головой и торчащей из-за спины пронзившей его стрелой, подобной крылу, видится нечто серафическое...

«Солярис»

Переходя к следующей картине Тарковского, следует вспомнить, что ее появлению предшествовали пять лет безработицы в связи с широко известной драматической судьбой «Андрея Рублёва», получившего премию ФИПРЕССИ на кинофестивале в Канне в 1969 году, но фактически надолго закрытого для просмотра у себя на родине. Кажется, лишь только в 1971 году фильм впервые появился в прокате, но сразу же в кинотеатре «Повторного фильма», находившемся тогда у Никитских ворот. И речи не шло о полномасштабном прокате «Андрея Рублёва». Разные клубы, чаще всего полулегально, получали копию себе на просмотры. Как правило, эти просмотры организовывались «из-под полы» Ларисой Тарковской с ее вечной помощницей и ассистентом режиссера Машей Чугуновой. Так что возможность опубликовать первое интервью с Тарковским о съемках «Соляриса» после стольких лет молчания казалось почти чудом, которое совершилось в «Искусстве кино» (№ 11, 1971).

Зачем прошлое встречается с будущим?

Известие о том, что Андрей Тарковский экранизирует научно-фантастический роман польского писателя Станислава Лема «Солярис», со многих точек зрения показалось неужи-

данным и труднообъяснимым.

В сложном творчестве Тарковского, вызывающем острые дискуссии, включиться в которые мне здесь не удастся, меня всегда привлекала прочная привязанность режиссера к русской земле, всегда казалось, что одно из самых притягательных свойств его режиссуры, даже в наиболее дискуссионных фильмах, – это стремление передать ее дыхание.

Вот наша земля, поруганная фашистами, застыла тяжело и скорбно в «Ивановом детстве», ошетичилась черными пепелищами... Вот та же земля раскинулась в воспоминаниях о счастливой мирной жизни, обласканная солнцем, умытая грибным дождем, усыпанная яблоками, которых так много, что изумленные лошади берут их в свои мягкие губы, лишь нежно и слегка надкусывая это щедро раскинутое перед ними сокровище...

Тарковский умеет заставить нас, как это происходит в «Рублеве», буквально физически ощущать тяжело нависший зной, напоенный сонным, томительным жужжанием пчел, и теплую пыль дороги в цветущем гречишном поле, и запах дыма в сыром воздухе, когда сгребают и жгут опавшие листья, умеет заставить нас сладко поежиться в тумане пред-рассветного часа... У него не бывает просто фона, пускай даже выразительного, – это всегда реальность, в которой мы существуем вместе с героями. Причем реальность, которая нередко становится нам близкой, трепетно-неповторимой, исполненной глубокого лирического значения.

Потому что взаимоотношения Тарковского с предметным, вещным миром особые... И принципиально важные для его художественного метода. «Нельзя дважды войти в одну и ту же реку»... Тарковского мучает эта невозможность. Он хочет ухватить, удержать мгновение, позволить нам снова переживать его в непосредственности тех же повторяющихся ощущений от снова видимого, осязаемого, чувственно-неповторимого, существующего в возвращающемся времени, то есть времени вечном.

Детализированный Тарковским материальный мир в процессе своего существования, развития, разложения и исчезновения во времени бережно и с мучительным трепетом душевным ощущается художником как ускользающая красота. А драматизм этого процесса в быстротекущем времени запечатлевается Тарковским на пленке во всей своей осязаемости и фактурной определенности, чтобы заявить на своем экране о глубокой поэтической значимости фактографического.

Так что же будет делать Тарковский в холодных, астральных просторах, созданных мечтой польского фантаста? Тарковский – поэт, бесконечно изумляющийся натуре, умеющий общее видеть лишь в конкретном и вещном его образе...

Не изменит ли Тарковский самому себе, переносясь из просторов родной земли, навсегда сросшейся с его человеческой сущностью, в мир, существующий лишь в вымысле?

С этого вопроса-монология я и начала свою беседу с будущим создателем русской экранной версии польского романа «Солярис».

– Действительно, я никогда не думал, что буду ставить картину научно-фантастическую. Однако как-то прочитал роман Станислава Лема «Солярис» и увлекся, понял, что мне его поставить было бы интересно.

Впрочем, должен сразу оговориться, что привлек он меня прежде всего не фантастичностью рассказанных событий, не изумляющей неожиданностью сочиненного автором мира. Поразила меня как раз реалистичность автора в разработке ситуации, принципиально возможной, точность психологических мотивировок в поведении героев, попавших в эту ситуацию...

Так что же происходит в романе? Человек встречается в космосе с какой-то новой, доселе ему неизвестной формой сознания – разве в этом есть что-то невероятное? Ведь космос – это не просто бесконечно распространенное вместилище представлений, закономерностей, уже данных нам на Земле, в нашем земном опыте. В космосе мы столкнемся с качественно неизвестным. И можно только предполагать, только гадать, что за мир нам будет предложено познать... Наш будущий фильм – не попытка создать зашифрованный, иносказательный образ существующей реальности, а путь исследований человека, оказавшегося-

ся в абсолютно новой, неожиданной для него среде.

Это один из аспектов замысла.

Развитие научного прогресса открывает перед человеком невиданные возможности. Трудно переоценить значение научно-технической революции, развертывающейся сейчас во всем мире, но тем более важно не дать использовать ее достижения против человека, как это происходит уже на Западе. Вот почему так нужно уже в нашем сегодня постараться определить те нравственные критерии, те внутренние, духовные ценности, которые окажутся необходимы и в будущем, вне которых немислимо будет обратиться во благо человеку его же собственные достижения. И вот почему я думаю, что новые научные, технические проблемы, возникающие перед нами в ходе научно-технической революции, ставят перед каждым человеком задачу подняться на иной, более высокий нравственный уровень. Эта проблема тоже поставлена в романе «Солярис», и она нас волнует тоже в силу своей реальности, а не фантастичности.

Наконец, мне показалось интересным рассказать о человеке (его зовут Кельвин), раскаявшемся в своем прошлом и захотевшем пережить его вновь, чтобы изменить. Тем более что именно такую возможность предлагала ему ситуация, обнаруженная на станции «Солярис». Ведь, как вы помните, в романе Лема

эта вымышленная планета представляет собой нечто вроде гигантского мозга, в недрах которого материализуются те образы, что запряты нашими героями в самые потаенные глубины их душ, те образы, что более всего тревожат их совесть и о которых они давно стараются не напоминать самим себе.

Но прошлое всегда с ними. И именно так, в порядке такого напоминания, приходит к Кельвину Хари – девушка, которую он любил на Земле.

Герои – исследователи этой планеты – поставлены в небывалые прежде условия: им необходимо наладить контакт, общение с живой материей Соляриса, понять, с какой целью и по каким законам производит она (или по каким законам в ней происходят) обнаруженные героями превращения. Каждый из исследователей так по-разному относится к странным сигналам планеты. Кельвин пытается заново прожить свое прошлое, но, увы, ему ничего не удастся в нем исправить. Оно необратимо, как необратим тот душевный урон, который мы порой, сами того не желая, наносим своим близким.

В неизбежной *ответственности* человека за каждый свой поступок видится нам третий мотив будущего фильма.

– Будет ли продолжена в новой картине какая-либо тема из ваших предыдущих работ?

– Мои фильмы, более или менее мне удавшиеся, в конечном счете свидетельствуют об одном и том же. А героев моих объединяет одна и та же страсть – к *преодолению*. Никакое познание жизни не дается им без колоссальной затраты духовных сил. Тяжелыми потерями может оплачиваться глубина и богатство постигаемого. Чтобы прийти к пониманию законов жизни, чтобы осознать в себе и в окружающем то лучшее, что составляет ее красоту и внутреннюю правду нашего существования, нашего бытия (а не только бытования!), для того, чтобы остаться верными самим себе, своему долгу перед людьми и перед собой, все мои герои проходят, должны пройти через напряженные размышления, искания и постижения. И чем более глубоко проникнут они в сложность и трудность стоящих перед ними в этом мире задач, тем значительнее и убедительнее окажется их решимость противопоставить тяжелому и горькому человеческое, светлое, доброе...

...Действительно, вспомним, что еще в первом фильме Тарковского, в «Ивановом детстве», герой фильма – мальчик оказывался лицом к лицу с оголтелой жестокостью, вопиющим, наглым насилием – лицом к лицу с фашизмом. И ребенок, средоточие самых справедливых, гармоничных представлений о мире – само будущее мира, – не сдавался, испуганный, отчаявшийся и растерзанный, а, напротив, об-

ретал в себе нестигаемую силу противостояния злу. Иван добровольно взваливал на себя все бремя ответственности. И хотя это бремя оказывалось для него безмерно тяжелым, в гибели Ивана была не только жестокая правда реальности. Потому что истинная – и безмерно высокая – ее правда состояла в том, что мальчик *не мог* остаться в стороне, отринуть от себя всю тяжесть ответственности спасения мира от безумия фашизма. Сознавая свою личную ответственность за все, что происходило на его родной земле, он, *преодолевая* даже собственный возраст, сражался, как настоящий солдат, за восстановление гармоничной целостности мира. Иван ощущал свою личную внутреннюю ответственность за возрождение того прекрасного мира, который возвращается к нему в снах, готовый для этого к любым «перегрузкам», казалось бы, непосильным для ребенка. Но именно в этой внутренней стойкости мальчика виделась режиссеру сущность настоящего человека, высшая правда о нем.

– ...Вот и теперь, в моем будущем фильме, как бы подхватывая и развивая это мое соображение, – говорит Тарковский, – Кельвин должен сохранить человеческое достоинство в ситуации, поистине нечеловеческой и трудно вообразимой. В этом и есть его нравственный долг, который он выполнит, хотя для этого ему придется многим пожертвовать, многое преодолеть. Чтобы остаться верным себе, своим представлениям о справедливом и гуманном в нашем ми-

ре, ему нужны силы, стойкость, настоящая убежденность, нужен тот духовой заряд, во внутренней природе и «структуре» которого мы и собираемся разбираться в нашем фильме.

– А каковы особенности формы, поэтики будущего фильма?

– Мне представляется, что в кино главная задача состоит в том, чтобы достигнуть максимальной непосредственности, видимой произвольности изображения, то есть, условно говоря, безусловной реалистичности повествования. Такую задачу нам предстоит решать и на этот раз: как оператору В. Юсову, так и художнику М. Ромадину. Картина должна быть предельно простой по форме, ни в коем случае не удивлять разного рода фокусами и трюками, так называемой «зрелищностью» или настырной «выразительностью» кадра. Хотя фильм все же будет, увы, цветным.

– Неужели? Ведь помнится, что вы были принципиальным противником применения цвета в кино?

– Был! Но что делать с «прогрессом»? Уж коли цвет изобрели, то приходится думать о том, как его использовать, теперь от этого никуда не денешься...

– Ну, а по жанру вашу картину можно будет назвать научно-фантастической?

– На этот вопрос мне трудно ответить. Видите ли, по-моему, самое понятие жанра в кино относительно,

условно, изменчиво. Ведь художественно-игровой кинематограф оперирует образами самой действительности. Ни одно искусство не может зафиксировать реальность во всех ее физических проявлениях, и существующих в каждый данный, конкретный момент, и изменяющихся во времени. Мне уже приходилось писать об этом более подробно. Сегодня, делая эту картину, я только могу сказать, что, с моей точки зрения, течение фильма, его ткань должны быть как можно ближе к самой действительности. А действительность, если позволительно так будет выразиться, не имеет жанров – в ней сплелось все: грустное и смешное, драматическое и лирическое, трагедийное и фарсовое. Поэтому, если мы хотим делать произведения искусства, а не просто зрелища, то нам надо думать не о заранее размеченных «жанровых границах», а о возможности более полной и всесторонней передачи действительности. Так, чтобы в фильме совместились – органично, естественно – комедия и драма, эпос и лирика. Мы должны исходить из предпосылки, что зритель идет в темный зал кинотеатра за уникальным событием, запечатленным пленкой в его чувственном, неоспоримо реальном движении, за живым опытом, хранящимся теперь в коробках и воспроизводимом на экране. опытом, на свой лад пережитым художником в самой реальности.

– Но если кинематограф, который вас привлекает, апеллирует всегда к образам самой действительности, к восприятию реально пережитого художником опыта, то в вашем новом фильме вас тоже должны интересовать прежде всего люди, их взаимоотношения, но не фантастическая среда, в которой они действуют. Какой же видится вам эта несуществующая в реальности среда, которую нужно измыслить?

– Конечно, действие «Соляриса» происходит в атмосфере уникальной, невиданной. Но наша задача состоит в том, чтобы максимально конкретизировать эту уникальность в ее чувственных, внешних приметах. Чтобы она была материальна, осязательна – ничего эфемерного, неопределенного, специально, нарочито фантастического. Чтобы на экране были «мясо», фактура самой среды. Я против велеречивой, якобы что-то в «универсуме» обобщающей «поэтической» условности. Я всегда за конкретность атмосферы, среды, героя. Хотя в данном случае приходится столкнуться с той конкретностью, которой никто в глаза не видел и руками не щупал!

– Но тогда как должны чувствовать себя ваши актеры в атмосфере пока невиданного и неслыханного? Каким образом вы формулируете их задачу в таких непростых обстоятельствах?

– Я считаю, что решающим условием успеха актера в кино является его как можно более полное из-

начальное внешнее и внутреннее совпадение с изображаемым персонажем. Я стараюсь найти таких актеров на каждую роль, которые могли бы просто оставаться собой в предлагаемых обстоятельствах и не пытались что-то играть, придумывая какой-то образ. Боже упаси! Ведь именно кино предоставляет такую неограниченную свободу выбора, позволяя распорядиться практически неисчислимой «группой» актеров, которых можно потом не «подправлять» всякими париками, наклейками или сложными гримами. Сделав свой выбор в таких райских условиях, не стоит затем искать возможности изменить выбранную тобой человеческую природу актера, если хочешь, чтобы он и впрямь оставался на экране *собой* в новых обстоятельствах жизни, а не кем-то другим, ни в чем на себя, настоящего, не похожим.

После того как актер утвержден на роль, я стараюсь предоставить ему на съемках как можно больше свободы, ровно столько, сколько он ее заслуживает: одни требуют минимального вмешательства, лишь общего определения данного, снимаемого куска, другие, напротив, ждут кропотливой работы с ними. Но и от актера – помимо режиссера – зависит очень многое. Он окончательно формирует образ, дает ему свою специфическую окраску. Более того, от актера в конечном счете полностью зависит результат, итоговое

звучание образа.

– А как вы вообще относитесь к фильмам научно-фантастическим?

– Как правило, они меня раздражают. Например, «Космическая одиссея» Стэнли Кубрика мне кажется совершенно неестественной: выморочная, стерильная атмосфера, будто в музее, где демонстрируются технические достижения. Но кому интересно произведение, где технические достижения сами по себе стоят в центре внимания художника? Ведь искусство не может существовать вне человека, вне его нравственных проблем.

– Ваше искусство сильно прежде всего вашей лирической интонацией, вашим взволнованным ощущением русского пейзажа – и это волнение передавалось зрителю. Не боитесь ли вы, уйдя в атмосферу умозрительно сконструированную, вненациональную, утратить в себе что-то главное?

– Нет, потому что национальная принадлежность искусства не обязательно и не прямо связана с темой и характерами. Картина должна быть русской в самом отношении к той или иной проблеме, в разрешении ее, в следовании лучшим традициям русской демократической культуры. Я думаю, что даже рассуждая таким образом, я уже следуя традициям русской литературы. В самом деле, когда Пушкин пишет своего «Скупого рыцаря», то что это меняет? Все равно это рус-

ская поэзия...

– И все-таки вы собираетесь разворачивать действие фильма не только в Космосе, но и на нашей Земле. Не можете с ней расстаться? Ведь в романе Лема действие происходит только на планете Солярис...

– Да, Земля мне нужна для контраста! Но не только для этого... Мне необходимо, чтобы у зрителя возникло ощущение *прекрасной* Земли. Чтобы, погрузившись в неизвестную ему дотоле фантастическую атмосферу Соляриса, он вдруг, имея возможность вернуться на Землю, снова обретал возможность вздохнуть свободно и привычно, чтобы ему стало щемяще легко от этой привычности. Короче, чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии. Ведь Кельвин решает остаться на Солярисе и продолжать исследования, чтобы исполнить там свой человеческий долг. Вот тут и понадобится Земля для того, чтобы зритель полнее, глубже острее пережил вместе с героем весь драматизм его невозвращения на ту планету, которая была (и есть) его и наша настоящая родина.

Да. Несомненно. В «Солярисе» снова возникает мотив преодоления. Преодолевать должен, оказывается, не только герой, но и зритель. Для того чтобы пережить вместе с героем всю горечь его решения не возвращаться домой, зритель должен пережить вместе с ним всю притягательность нашего земного существования... В деталях! В оттенках! Чтобы со-

размерить в своем переживании цену приносимой Кельвином жертвы.

Через некоторое время после публикации своего интервью в «Искусстве кино» мне удалось еще написать в те времена о «Солярисе» для ленинградского журнала «Аврора».

Земля... Солярис... Земля... (Репортаж со съемок «Соляриса»)

Звенигород. Солярис. Токио. Вот точки, между которыми пролегли трассы съемочной группы «Соляриса».

Время действия фильма – столетие спустя...

Токио. Здесь в многоярусных автострадах, в сложных разъездных узлах и незнакомой нам архитектуре, в самой их «непохожести» на ставшее уже привычным можно в самых общих чертах предположить облик грядущих городов.

Звенигород. Здесь, близ Саввино-Сторожевого монастыря, на зеленой лужайке, обрамленной раскидистыми деревьями, на берегу пруда был возведен деревянный дом отца героя фильма, психолога Криса Кельвина. Это дом, в котором он родился и жил, который завтра ему предстоит покинуть на многие-многие годы, может быть, навсегда, чтобы лететь и остаться с научными целями на далекой и загадочной планете Солярис, чтобы решать дальнейшую судьбу «соляристики».

Солярис. Сама планета и ее искусственный спутник в виде космической станции неожиданно расположились совсем рядом с нами, с москвичами... в павильонах студии «Мосфильм».

Уже предвижу недоумение любителей научной фантастики. Они, конечно, прекрасно знают известного польского писателя-фантаста Станислава Лема и едва ли не самый странный его роман «Солярис». Но тогда какой такой «город» или «дом отца Криса Кельвина»? Откуда им было взяться в фильме, следующем за текстом романа? Что-то не припоминается такого читателям...

Потому что действие романа С. Лема разворачивается *только* на космической научно-исследовательской станции «Солярис». А эта вымышленная писателем планета представляет собой один сплошной Океан бурлящей, движущейся плазмы, которая существует в мироздании по каким-то неведомым людям законам. Так что все попытки установить с планетой доступный человеческому пониманию контакт уже давно остаются тщетными и безрезультатными. Особенно непереносимыми для тех, кто старается вопреки всему продолжать исследования, уже давно поселившись на станции и стараясь преодолевать там каждый на свой лад все более тяжелую депрессию, ощущение бессилия и глубокой растерянности перед новой реальностью.

Эта не совсем реальная «реальность» особенно осложняется странным, мутящим сознание обстоятельством появле-

ния на станции так называемых «гостей». Эти «гости» – точные копии, буквальные двойники тех людей, которые жили когда-то на Земле и с которыми были так или иначе не просто связаны наши герои, но перед которыми они чувствуют свою особенно глубоко тревожащую их вину. Так Крису Кельвину является или «приходит» к нему его жена Хари, много лет назад покончившая с собой...

Жители станции по-разному относятся к посланцам планеты, пытаясь научно определить, по каким все-таки законам материализуются в недрах Океана фантомы, так глубоко запрятанные в их душах и подлежащие, как хотелось бы, окончательному забвению. Роман Лема, кажется, привлек к себе внимание Тарковского прежде всего потому, что научные проблемы все-таки взаимодействуют в тексте с проблемами нравственными...

Но при этом кинорежиссер, экранизирующий сегодня этот роман, не хотел и не мог оставаться только внутри пространства, очерченного фантазией писателя, тесноватого в контексте мировоззрения самого Тарковского. Ему непременно нужно было разглядеть в далях времени облик наших «земных городов». Ему нужно было непременно утвердить в том грядущем будущем прежде всего вечную способность и обязанность человека помнить и как-то совсем по-особому ценить то вроде бы самое простое, что согревает нашу душу теплом и ранит ее мгновенной острой болью – родительский дом, Мать и Отец, запахи леса и поля... в солнечную и ту-

манную погоду, в разгар дня или на его исходе...

Город будущего видится режиссеру и воссоздается им на экране в строгой, величественной панораме, чуть холодно-ватой в своем великолепии. Этот город – уже тот искусственный феномен со своими ритмами и особой эстетикой, который создается человеком с таким трудно вообразимым размахом. Подстерегающее нас и кроющееся вдали незнакомое будущее влечет к себе, но еще более волнует и немного пугает. Тарковский всматривается в город, созданный по последнему слову техники, отчасти заинтересованно, но скорее с опасливой неприязнью...

Еще бы! Ведь по сюжету сценария маленький мальчик, выросший в таком городе, будет рассматривать с недоумением и любопытством, оказавшись в старомодном особняке отца Кельвина, такую невиданную для него новинку, как лошадь... Так что придется объяснять обитателю урбанистического пейзажа, что лошадь – это не страшное, но доброе и умное животное, на котором в старину люди ездили и работали в поле...

А в доме отца Кельвина, выстроенного «точно по образцу дедовского» (сколь настойчиво тревожит Тарковского необходимость сохранения рода и традиции!), на подоконниках стоят, наверное, точно такие же, как у деда, простые стеклянные сосуды, наполненные прозрачной водой, с огромными охапками пока еще существующих полевых цветов. В таком доме должны жить поколениями: вырастать дети и умирать

родители. Стены такого дома хранят следы общего семейного прошлого, и полки, и книжные шкафы, а ящики письменного стола набиты разными старыми бумагами, письмами, которые – все кажется – могут еще пригодиться... а сколько сожжет Кельвин перед полетом на Солярис, прощаясь со своим прошлым... Но все-таки он захватит с собой дорогой его сердцу предмет, старую семейную видеопленку. Так что потом, оказавшись в чужих мирах, он сможет показать эту пленку странно явившейся ему там из небытия бывшей жене Хари, покончившей жизнь самоубийством, но заново и своевольно перевоссозданной Солярисом точной копией...

Как правило, научно-фантастические фильмы, разные и всякие по своему художественному уровню и философским концепциям, отмечены общим и одинаковым стремлением, как бы предлагаемым жанром, создавать на экране мир, как можно более непохожий на наш собственный, стараясь поразить зрителей изощренностью фантазии. Особенно в этом преуспевает американский кинематограф.

Тарковский принципиально и последовательно уходит от этой задачи. У него другие цели. Он хочет сосредоточить внимание зрителя на вечных проблемах, зреющих внутри человека в любом обществе, и технократическом тоже. А потому, не стараясь развлекать зрителя разглядыванием неожиданных и небывалых подробностей в кадре, он не устает повторять, что «все должно быть абсолютно доподлинным». Он, не смущаясь, настаивает на том, что на косми-

ческой станции будущего ее обитатели продолжают пользоваться нашим обычным консервным ножом или пить то же молоко, что и земляне из тех же привезенных из дома чашек... Потому что для людей будущего, как и для нас теперь, это будут такие же привычные детали быта, не обращающие на себя никакого специального внимания.

Фильм о другом. Не о том, как изменится человек будущего, а о том главном, сущностным, что, по Тарковскому, сохранится в нем и в астральных просторах Вселенной, как бесценный дар, как та неразменная монета моральных ценностей, которой придется оплачивать свое право называться Человеком... Обозревая сложный и долгий путь к знанию, режиссер рассказывает не столько о ценности научных достижений, сколько об опасности духовных потерь, о нравственных противоречиях, сопутствующих жажде обладания вещным миром. Потому что, как настаивает Тарковский, человеку нужно прежде всего оставаться человеком в самых нечеловеческих условиях. И более всего человеку нужен человек, его тепло, любовь и забота, его понимание... И еще... Человеку останется нужна Земля...

Остается добавить, что фильм снимает Вадим Юсов, художник – Михаил Ромадин. Сценарий написан Тарковским совместно с Фридрихом Горенштейном. Криса Кельвина играет Донатас Банионис, его отца – Николай Гринько, друга отца, одного из первых исследователей Соляриса, Бертон – Владислав Дворжецкий, Снаута и Сарториуса, нынешних

обитателей станции, – Юри Ярвет и Анатолий Солоницын, Хари – Наталия Бондарчук.

Из записных книжек

К сожалению, представленные здесь записи, которые я вела на съемочной площадке у Тарковского, находясь рядом с ним почти двадцать лет, не носят систематического характера. Только время от времени удавалось мне вырваться к нему от своей постоянной работы и разного рода бытовых забот. Теперь мне кажется, что таких записей катастрофически мало. И тем не менее мне все-таки удалось записать что-то из того, чему я была свидетелем, торопясь всякий раз с замирающим сердцем туда, где работал Тарковский, творя, по моему глубокому убеждению, наивысочайшее искусство.

Съемки «Соляриса» не были простой работой над какой-то очередной картиной – им предшествовал самый тяжелейший период в жизни Андрея Тарковского после запрещения «Андрея Рублева». 5 лет безработицы! Можно себе представить, с каким внутренним трепетом все мы ожидали начала съемок.

Многие годы спустя «Искусство кино» в лице Тани Иенсен предложило мне напечатать свои дневниковые записки тех лет, связанные с Тарковским и его съемками. Впервые они были опубликованы в четвертом номере 2002

года, оказавшегося для Тарковского юбилейным. Ему могло бы тогда исполниться 70 лет.

Первый день съемок.

9 марта 1971 года

В павильоне «Мосфильма» выстроена декорация зала заседаний, в котором крупнейшие ученые мира собираются обсуждать проблемы планеты Солярис. Сегодня должны снимать выступление Бертона.

Тарковский очень суеверен: перед съемками первого кадра будущего фильма традиционно разбивается бутылка шампанского (так было «до» и так будет «потом» – всегда). В первом кадре для самого большого правдоподобия снимается настоящий американский журналист, завсегда с собой носит московских салонов (позднее он был выслан из Москвы как «американский шпион», а кадры с ним, кажется, пришлось вырезать).

А вот и первый перерыв на тридцать минут!

Дворжецкий что-то судорожно записывает, кажется какие-то текстовые куски... Андрей это замечает, подозревая, что текст роли плохо выучен. Свое неудовольствие он выражает Маше Чугуновой, впервые заступившей на должность постоянного ассистента Тарковского по актерам, но та защищает своего подопечного: «Андрей Арсеньевич, Дворжецкий прекрасно знает свою роль, но он очень волнуется. Вот и переписывает».

Первый кадр у Тарковского после стольких лет – это что-то да значит! На площадке полно народу. Событие! Настоящее событие на студии! Я даже решаюсь сказать Андрею: «Поздравляю! Сегодня необычный день!» И получаю в ответ: **«Да, нет, вроде бы обычный, будничны́й»**. Но лукавая улыбка и резкое движение головой выдают огромное возбуждение.

Начинаются съемки. Меняют положение камеры. В центре съемочной площадки Андрей объясняет исполнителям их задачи: что, кому, куда... просит припудрить лысину оператору-иностранцу, чтобы не слишком сияла в кадре. По площадке несутся указания: **«уберите у Влада (Бертон-Дворжецкого) воду, я ее специально убрал, потому что весь его проход по залу строится на том, что он идет за водой. Ну, будьте же повнимательнее!»**

Тарковский необычайно ценит достоверность деталей в кадре, тем более достоверность самих персонажей – не случайно он всегда настаивал на том, чтобы искать исполнителей по принципу максимально более полного совпадения актера и персонажа. Поэтому на эпизод международного симпозиума приглашены настоящие иностранцы – ради все той же типажной достоверности. А вот на столе заседаний, расположившемся в нашем далеком Будущем, опять же не случайно расставлены привычные для нас сегодняшние бутылки «Боржоми». За этим решением снова кроется та же принципиальная установка режиссера – не отвлекать внимание

зрителей специальными атрибутами, поражающими и отвлекающими внимание зрителей, которыми щеголяют обычно постановщики, так называемых «научно-фантастических» картин. Нет! У Тарковского в кадре все должно быть привычно, как дома...

Пробы Аллы Демидовой на роль Хари

Тарковский объясняет Демидовой ее исполнительную задачу: **«Алла Сергеевна, вы понимаете, что Крис вас не любит, но тем не менее ему важны ваши отношения. Хари – умная, а Крис – истерик. Она допускает, она согласна с тем, что Крис ее не любит, чтобы сейчас же его извинить...»**

Это постоянная тема Тарковского о сути взаимоотношений мужчины и женщины, специально и специфически, чуть старомодно решаемая им на сегодняшний день. Женщине, по его убеждению, следует просто любить мужчину совершенно бескорыстно, понимая все его слабости и прощая их. Заметим, что именно о такой спутнице своей жизни Тарковский мечтал всю жизнь, часто, как мне кажется, не понимая и идеализируя реальность... В период своего романа с Ларисой он часто признавался о том, что его любимым стихотворением Пастернака является «Свидание», читая с особым смыслом следующие строки: «И в нем навек засело/Смиренье этих черт...», кажется всерьез полагая, что смирение является основополагающим качеством его буду-

щей жены...

Демидова взвинчена, раздраженно определяя свое состояние «моторным» и идущим «от головы»... Мне кажется, что актриса играет сцену психологически чрезвычайно логично, последовательно и собрано. Можно представить, какие сложности могли возникать когда-то между ею и Крисом Кельвином. Однако Тарковский предлагает Демидовой: **«Все, что вы сейчас делаете... нельзя ли теперь все это зашифровать?., спрятать логику, чтобы возникла органичность...»** Демидова просит ей помочь, изменить мизансцену: «может быть, я могу тогда не раскланиваться с Сарториусом? А то возникает определенный ритм, вынуждающий меня к объяснению... все логика, лезет логика! – восклицает она в отчаянии. – Почему?»

Тарковский пытается ей объяснить: **«Потому что вы нападаете, а не защищаетесь. Вы агрессивны. Под все ваше поведение должна быть подложена какая-то неловкость. Хари ощущает эту неловкость: ведь ею каждую минуту могут пренебречь, просто выгнать вон».**

И последние наставления, прежде чем выключить мотор: **«Все должно быть более болезненно, напряженно изнутри. Словом, действуйте как хотите, но только учтите, что мы все видим, все замечаем».**

Текст второй пробы:

Хари, завернувшись в простыню, съезжившись, сидела на кровати. Плечи ее тряслись. Она беззвучно плакала.

Что с тобой? – растерянно спросил Крис.

Ты не любишь меня, – сказала Хари.

Не говори так, просто ты устала. Тебе надо поспать.

Я никогда не сплю, – сказала Хари. – Мне кажется, что я никогда не сплю, то есть, может, и сплю, но это не настоящий сон...

Перестань, – сказал Крис.

Нет, – сказала Хари, – мы долго не виделись с тобой. Как ты жил все это время? Ты любил кого-нибудь?

Не знаю, – тихо сказал Крис.

А обо мне ты помнил? – спросила Хари.

Помнил, но не всегда, – сказал Крис, – только когда мне было тяжело.

Позднее, как известно, на эту роль была утверждена не Демидова, а Наталия Бондарчук.

Съемки в здании СЭВ

Тогда это было наиболее современное здание в Москве, построенное по внешней форме, как раскрытая книга, и казавшееся тогда «чудом новой современной архитектуры». Словом, в Москве возникали элементы нашего города Будущего... Так что именно здесь продолжают досъемки нескольких кадров из сцены в «Зале заседаний», в котором обсуждаются проблемы планеты Солярис.

На съемочной площадке я застаю оператора Вадима Юсова и художника картины Михаила Ромадина. Они руководят подготовкой к съемкам в так называемом мраморном фойе клуба СЭВ. Появляются Маша Чугунова и Баграт Оганесян, который играет французского ученого Тархье. (Это один из немногих учеников Тарковского – впоследствии ставший режиссером, – которому Андрей пытался покровительствовать. (Его хороший фильм «Дикий виноград» сделан не без влияния «Иванова детства».) Бежит Андрей Арсеньевич. Он всегда пунктуален и в этом смысле прямо противоположен своей второй супруге. И, как всегда, элегантен и даже щеголеват – в дубленке, на голове кокетливая клетчатая кепочка – и сразу, с ходу, врезается в происходящее: **«Пиджак Баграту маловат – как же вы меряли?»** Обращаясь к художнику по костюмам Неле Фоминой: **«Неля, придется съездить на студию за другим пиджаком, а мы пока разведем мизансцену».**

Разводить мизансцену приходится со всей тщательностью. Каждый кадр «Соляриса» снимается в одном (!) дубле, так как «Мосфильм» выделил Тарковскому очень ограниченное количество пленки «Кодак». На приобретение дополнительных метров этой вожаделенной пленки будут позднее использованы командировочные поездки в Японию, где группа снимала проезды по туннелям и автострадам города Будущего.

Один из администраторов предлагает Баграту другой пи-

джак, но он тоже оказывается ему мал. Так что придется все-таки Неле ехать в костюмерный зал студии. Зато часы с цепочкой, которые должны быть в комплекте костюма Баграта, одобрены Тарковским.

Теперь он обращается к Юсову: **«Нужно, чтобы актер прошел, не ограниченный крупным планом. А то получится, как на телевидении»**. Юсов возражает: «Но здесь ходить негде!» К его мнению присоединяется Ромадин, которого к тому же не устраивает фактура стен. Андрей говорит сдержанно, но строго: **«Когда я прошу, надо выполнять точно»**. Он садится в кресло, закинув ногу на ногу – его любимая поза, – делает пометки в сегодняшнем плане. Юсов смотрит в глазок камеры, намечая предстоящую съемку.

Сегодня Андрей настроен весело-иронически. Необычайно нежен и игрив с Багратом, подбадривает его: **«Все нормально получится, у тебя хороший, веселый глаз... Уж если даже в «Рублеве», сидя на лошади, ты сумел играть!»**... (За неимением достаточного количества подлинных иностранцев Баграт снова задействован в этой картине. В «Рублеве» он изображал заморского испанского гостя в крошечном эпизоде сцены «Освящение колокола»).

Теперь выясняется, какими неустойчивыми оказались кресла, так что приходится подставлять под них щиты. **«Как в зубоврачебном кресле»**, – со специфически ироничным хохотом комментирует Тарковский.

Обсуждается вопрос, держать ли Баграту в зубах сигару. Юсов возражает вполне серьезно: «Наверное, это будет невежливо. Речь идет о будущем, а чем дальше, тем люди будут культурнее». Однако Тарковский придерживается противоположного мнения: **«Культурнее? В этом я совсем не уверен»**. Он объясняет Баграту характер его персонажа: **«Ты понимаешь, Тархье хочет сказать в своем выступлении, что все мы сумасшедшие. Но, будучи интеллигентным человеком, он остерегается заявить это прямо и грубо. Он как врач, который констатирует диагноз»**.

Оказалось, что Баграт не знает текста и его теперь нужно разучивать прямо на площадке. Андрей страшно огорчен, скучает, время от времени ругает второго режиссера Юрия Кушнерёва. Но на Баграта его раздражение не распространяется. Хотя милый Баграт изначально неловок и запинается в тексте, как армянин, не до конца владеющий русским языком, и как непрофессиональный актер, но Андрей остается с ним бесконечно терпеливым и мягким. Уж, любить, так любить!

А за огромными окнами «города будущего» поздняя московская зима, «москвичи и гости столицы» в зимних шапках-ушанках и тюбетейках. Тарковского уверяют, что задний план не будет читаться в кадре. Тарковский мечтательно соглашается: **«Будет все загадочно... автомобили будут ехать...»**

(Мне кажется, что этот кадр не вошел в фильм. Усилия съемочной группы не в счет, но зря использованный «Кодак»! Впрочем, может быть, его не использовали в черно-белых кадрах заседания? Я тогда не спросила!)

16 июня 1971 года

«Я сегодня впервые доволен снятым кадром, потому что он в меру нелепый, – этим заявлением встречает меня на площадке Тарковский. – Но вообще-то декорация плохая: видно, что это липа! Надо снимать черно-белые картины! Следующая картина будет непременно черно-белая и на маленьком экране».

Снимается сцена в комнате Снаута, которого играет прекрасный актер Юрий Ярвет. Лариса привезла его из Ленинграда, где он снимался в главной роли в козинцевском «Короле Лире». Тарковский кажется почти трогательно влюбленным в Юрия Ярвета, но с Донатасом Банионисом, исполнителем роли Криса, главного героя картины, его отношения в процессе съемок складываются не лучшим образом. **«Хватит, Донатас, выступать! Надо быть попроще»**, – упрекает Тарковский Баниониса, который буквально нарасхват у корреспондентов. Андрей считает, что слава Баниониса мешает ему расслабиться и органично войти в образ, то есть стать только послушной глиной в руках режиссера, по-детски ему доверившись.

Снимается сцена: Крис заходит в комнату Снаута и заме-

чает, что там в гамаке, оказывается, притаился его «гость» – ребенок, то есть некий фантом, материализованный планетой Солярис. Тарковский обращается к Ярвету: **«Ваша задача состоит в том, чтобы скрыть ребенка от Криса, который неожиданно вторгся в ваше тайное пространство, но не должен видеть в нем странного пришельца. Поэтому вы стараетесь выпроводить, вытолкнуть Криса из своей комнаты в коридор. Но наша камера будет идентифицирована со взглядом Кельвина, у которого точно зафиксировалась ваша комната».**

Мальчик лежит в гамаке. Юсов смотрит в камеру. Мальчик повернулся, и в кадре фиксируется его ухо. *Ухо!* Андрей зацепился за эту идею. Он возвращается к ней несколько раз.

(Так родился в тот день один из самых загадочных и емких в смысловом отношении кадров будущего фильма «Солярис». Сколько раз Тарковский потом повторит, удовлетворенный своей проверкой меня «на вшивость»: **«Тот, кто не понимает этот кадр, вообще ничего не понимает в моем кинематографе».**)

18 июня.

Второй приход Кельвина к Снауту

В декорации комнаты Снаута создана атмосфера захлапленности и запустения, которая должна отражать внутреннее состояние ее хозяина: на пульте управления, являющем

собой чудеса техники, самые будничные приметы вполне современного быта, вроде початой бутылки армянского коньяка. Для Тарковского принципиально, чтобы в так называемом «научно-фантастическом» фильме все казалось обыденным, привычным и легко узнаваемым.

Поэтому взгляд останавливается на простом стакане молока, тоже затерявшемся в комнате Снаута на далекой орбитальной космической станции, – на стакане молока, столь часто возникающем в фильмах Тарковского, чтобы заставить нас всякий раз возвращаться памятью в детство, к матери, к своим вполне земным родовым корням.

Пока идет, как всегда, затянувшаяся подготовка к съемкам, Банионис засыпает в декорации на одной из кроватей. Заметив это, Тарковский занервничал: **«Маша, разбудите Баниониса. Он проснется вот с такой “будкой!” Он отчет, это факт!»**

Андрей разгуливает в декорации, хозяйским глазом окидывая свои владения. Обращается с вопросом ко мне: **«Вам нравится библиотека?»** «Библиотека» – это центральная, гостиная комната станции «Солярис», где разворачиваются ключевые сцены фильма. В этой комнате собраны великие книги и репродукции – реликты исторической и художественной памяти землян, идентифицированной Тарковским Венерой Милосской, Рублевской «Троицы» и картинами Брейгеля. Декорация приводит меня в восторг, но Тарковский, оказывается, недоволен: **«Нет, так снимать нель-**

зя!» Не поняла, почему.

Начинаются съемки. Тарковский старается убрать у Ба-ниониса некоторую специфически актерскую преднамеренность в речи. Для этого он предлагает самую элементарную бытовую задачу: **«Ты ешь, ешь сосиску! Потом пей молоко, а потом начинай понемногу говорить. А то мы что-то слишком мудрим».** И Тарковский хохочет, демонстрируя, как они «мудрят», стараясь, быть «глубокомысленными». **«Но ты все-таки пьешь молоко,** – продолжает Тарковский, – **так что машинально оцениваешь, что же ты все-таки пьешь, чтобы у нас не было ощущения, что ты пьешь что попало... А дальше за нас работает физиология».** Тарковский делает особое ударение на последнем слове...

Юсов, подтрунивая над страстью Тарковского к самым мелким деталям, обращается к нему с шутливым упреком в ответ на замечание, что одна из банок «читается» в кадре слишком «прямолинейно»: **«А я специально готовил именно такую банку, а ты говоришь, что она “прямолинейная”.** Все хохочут.

19 июня

Должен был сниматься проход Снаута и Кельвина через коридоры станции в лабораторию. Но, оказывается, изменен весь порядок съемки эпизодов.

Крис крадется по коридору, оглядываясь: не преследует

ли его снова Хари? Этому проходу предшествует его попытка избавиться от своего фантома: Крис только что посадил Хари в космическую ракету и выстрелил ею в пространство. При этом он обжегся, но шрамы и следы его ожогов мы также видим на лицах его коллег, заставляя предположить, что они тоже пытались сходным образом избавиться от своих фантомов, фантомов, как материализованных Солярисом образов собственной совести.

Толе Солоницыну, исполняющему в этом фильме роль сухого ученого-технократа Сарториуса, выданы прекрасные *импортные* дымчатые очки в изысканной оправе. Но Тарковский и Юсов возражают. **«Толя, ты в них выглядишь как детектив, нужно что-нибудь попроще, – объясняет Андрей. – Я не хочу, чтобы была модная оправа, потому что модное быстро устаревает, становясь старомодным».**

Тарковский вместе с Юсовым подготавливает съемку сцены в библиотеке. **«Вадим, это должен быть красивый симметричный план!»** Юсов, как всегда, сдержанно-ироничен: *«Красивый план – это как получится, а симметричный снять в кривой декорации мы не сможем».* Дело в том, что декорация космической станции «Солярис» выстроена точно раковина, закрученная по спирали.

Толя Солоницын, наблюдая скрытые и явные пререкания режиссера и оператора, делится со мной своим огорчением, вспоминая, какой удивительно спаянной была съемоч-

ная группа, работавшая на «Андрее Рублеве». А на «Солярисе», увы, уже нет ничего подобного. Я тоже чувствую в отношениях некоторую нервозность. Юсов еще не нашел тот общий принцип съемок, который решит целостный изобразительный образ фильма. В их общении с Тарковским часто проскальзывает взаимная агрессия. И если Андрей говорит о Солонищине: **«Ой, какой он носатый из-за этой оптики»**, то Юсов немедленно возражает: **«Но это же Сарториус, почему мы должны делать из него красавца?»**

Тем не менее Андрей мелькает на площадке то здесь, то там, прикидывая с помощью визира точки съемки, ищет границы кадры, возможную мизансцену для Сарториуса – осваивает павильонное пространство. По-детски откровенно радуется, когда находит то, что ему нужно. Наконец съемки панорамы прохода Снаута и Криса подготовлены. Андрей просит Юсова дать ему посмотреть в глазок камеры. Он всегда любит сам заглянуть в камеру, что многих операторов раздражает. На этот раз Тарковский удовлетворен: **«Красиво, очень красиво!»** Теперь он дает психологическое и смысловое обоснование ритма, в котором должна сниматься эта сцена: **«Понимаешь, эта панорама к двери должна быть как выжидание, а не как испуг увидеть там непременно что-то страшное»**. Но в этот момент Тарковский замечает, увы, неполадки в костюме Криса, и все скопившееся напряжение обрушивается на костюмеров: **«Профессионализм заключается в том, чтобы все видеть и**

все замечать вовремя».

Нет, сегодня нервничают все.

22 июня

На стол водружается настоящий коньяк: в библиотеке сегодня должен произойти один из самых важных разговоров между Крисом, Снаутом, Сарториусом и Хари. Снимается сцена, в которой Хари, этот фантом, посланный Солярисом Крису, проявляет свою вполне по-человечески страдающую сущность, вступая в полноценный диалог с людьми.

Тарковский объясняет Банионису его задачу: **«Ты удивлен, потому что она впервые становится неуправляемой, она проявляет свою волю и свое понимание вещей».**

Наталья Бондарчук прикидывает первые фразы: «Я понимаю... Я не считаюсь...»

Сарториус яростно защищает свою позицию строгого рационалиста, не желающего разделить с Крисом Кельвином его слишком мягкотелую точку зрения интеллигента, лишь расслабляющую и обезоруживающую человека в изучении космоса. Он нападает также на раскисших и, как ему кажется, излишне лирически настроенных коллег, демонстрируя им свою непреклонную решимость расставить все по своим местам. Для этого он заявляет Хари, что она «не женщина и не человек», призывая Крису и Снаута все-таки постараться «что-нибудь понимать, если вы еще вообще на это способ-

ны?!»

Тарковский продолжает объяснять сначала Банионису его задачу: **«Вот сейчас ты смотришь на Хари, которую в этот момент предаешь, потому что не даешь Сарториусу по морде»**. А затем обращается к Солонищину: **«Мне не нравится, как и каким образом ты решаешься высказаться. Сейчас ты им просто хамишь, а хамства здесь не нужно, потому что ты сам страдаешь. Ведь ты считаешь, что упускаешь Крису, который гибнет у тебя на глазах. Боятся ошибиться все присутствующие, промахнуться, сделать какой-то роковой неверный шаг. Поэтому за каждым словом ощущается дикая скованность. А ты – перекуренный безумный человек, понимающий, какая на тебе лежит ответственность... Вот Ярвет – молодец! Он волнуется только тогда, когда текста не знает, – смеется Тарковский, – а в остальном ему до фени, у кого сниматься»**.

Пока готовятся съемки следующего кадра, разговор заходит о Феллини. **«Единственное, что я у него люблю, – это «8¹/₂». Чрезвычайно трогательная картина»**. При этом на одно из предложений, высказанных Банионисом, Тарковский отвечает: **«Я хочу, чтобы в фильме все было совершенно реалистично, чтобы ни в коем случае не было никаких сновиденческих композиций»**. Тарковский нервничает, что слишком долго готовится перемещение точек съемки. **«Все какие-то дохлые, вялые»**, – вор-

чит он.

Уже десятый час вечера, все устали какой-то общей объединяющей усталостью. Каждый занят своим делом в ожидании команды «мотор». Фотограф клеивает в альбом уже готовые фотографии. Маша, как всегда, больше всех суетится на площадке – то подставляет Андрею стул, то проверяет текст у Баниониса. Он сосредоточен. Бондарчук тоже сосредоточена на работе, но она явно устала. Рабочие, которым в данный момент делать нечего, в изнеможении расположились в креслах.

И вдруг понимаешь, что весь этот разброд на площадке объединяется неожиданно возникшей атмосферой уюта и дружеского, почти родственного тепла и соучастия в чем-то общем и важном. **«Как цыганский табор»**, – резюмирует Андрей. Он стесняется таких моментов своей публичной расслабленности и старается, скрывая внутреннюю радость, снять патетику иронией.

В этот момент на съемочную площадку пытаются вторгнуться иные «пришельцы». Второй режиссер Юра Кушнерев сообщает, что двое азербайджанских сценаристов просят разрешения присутствовать на съемках. Этого Тарковский обычно не любит, посторонние на площадке ему мешают. Кроме того, он боится лишних разговоров и преждевременных умозаключений, предвещающих для него всегда непростой выход картины на экран. Поэтому, как обычно, Андрей отвечает: **«Если удобно, то, пожалуйста, от-**

кажите. Скажите, что сегодня у нас очень сложные съемки».

6 июля.

Самоубийство Хари

Сегодня Андрей преисполнен беспокойства об актрисе Бондарчук, исполняющей роль Хари. У нее трудный, физически неприятный грим и костюм «замороженной» героини, которая пыталась отравиться жидким кислородом, а теперь на глазах у Криса должна снова мучительно регенерироваться к жизни.

«Донатас», – кричит Маша, разыскивая в декорации Баниониса. **«Пожалуйста, без криков, а то, как в лесу, – немедленно раздражается Тарковский. – И вообще лучше бы Наташу пожалели: ведь когда снимали сцену в библиотеке, то там было полно дублеров, старички по пять рублей получали. А сегодня у нас такая тяжелая сцена, и никого!»**

Донатас в трусах и потертой тужурке на голое тело, так как событие происходит ночью, и он только что вскочил с кровати, недоумеваает, оценивая свою задачу в кадре: «А как же я ее переверну? Она для этого должна иметь ось, как шашлык!»

Да. «Воскресение Хари» снимается технически очень сложно: пока операторская группа прилаживается к съемкам кадра, актриса лежит на полу. Андрей кричит на осветите-

лей: **«Ну что же вы пиджаком лезете актрисе в лицо?!»** Гример начинает подкладывать под голову Хари огромный глаз, нарисованный на бумаге и обрамленный клееными, как бы настоящими, ресницами, сделанными из волос. Хотят добиться в изображении зеркального отражения одного глаза в другом, как это задумано Тарковским в момент перехода, перевоплощения Хари из одного мира в другом. **«Братцы, ну немыслимо так долго все это делать. Либо нужен дублер, либо все это прекратить!»** – теперь Андрей адресует упрек непосредственно съемочной группе: – **«Надо все делать быстрее раза в три».**

Впервые я слышу, как возникает серьезная перепалка между Тарковским и обидевшимся Юсовым. Мне тоже кажется, что все происходит слишком уж медленно. Юсов кажется немного флегматичным, но, с другой стороны, он вынужден делать все кропотливо, наверняка – ведь картина снимается без дублей! Немыслимо! Андрей дергается, бегаёт по площадке, бесконечно снимает и надевает кепку. С болезненным напряжением следит за Наташей, волнуется, жалеет ее: **«Не ходите рядом с лицом актрисы, она ведь ложится сюда, неужели это еще нужно объяснять?»**

В это время на площадке появляется гример с банкой клюквенного варенья – решено, что это самое лучшее средство изобразить запекшуюся кровь у Хари в уголке рта. Андрей хлопочет: **«Положите, пожалуйста, только одну ягодку. – И, разглядывая результат, впервые за этот день,**

кажется, удовлетворенно констатирует: – **Вот это хорошо!**»

Наконец кадр снят. Бондарчук помогают встать с пола, она с трудом приходит в себя. Тарковский продолжает выяснять отношения с Юсовым: **«Ты что же думаешь, что чем дольше ты будешь готовиться к съемкам, тем лучше? Я-то думаю, что только хуже».** «Надо снимать качественно!» – как бы бесстрастно парирует Юсов, из последних сил стараясь подавить в себе раздражение...

В перерыве мы едим всякие вкусности, которые приволокла из дому Лариса. После того как все отругались и отъелись, на площадку опустилось всеобщее благодушие.

Пока готовится съемка следующего кадра «оживания», Андрей объясняет Наташе ее актерские задачи. Но вот образовалась свободная минута, и Андрей рассказывает мне сценарий, который они то ли пишут, то ли собираются писать вместе с Фридрихом Горенштейном, совместно с которым был написан сценарий «Соляриса». **«Там будет такая сцена: монах вернулся с того света, и его спрашивают, как же там? А он отвечает, что все там точно так же, как и здесь, только разница в том, что когда ступаешь, то следов твоих совершенно не видно, они тут же выравниваются, как-то заполняясь изнутри, точно по мху идешь. Вот это мне очень нравится, потому что здесь фиксируется процесс, понимаешь?!»**

Я пошла за тетрадь, надеясь на более подробный рассказ о сценарии, но Андрей за это время переключился на бо-

лее насыщенные проблемы: удобно устроившись в гамаке, подвешенном в комнате Снаута, он обращается к своей жене: **«Лариса! Мы можем приобрести такой гамак? Я буду в нем дома спать»**. При этом он, точно ребенок, убежден, что Лариса все устроит и сможет достать ему ровно такой же гамак: **«Лариса, я хочу такой!»**

Костюмерша напевает Тарковскому колыбельную, и его лицо освещается счастливым блаженством. И вдруг, неожиданно резко обратившись ко мне из этого гамака, жалуется: **«У меня отвратительное настроение!»**

5 августа

Кельвин выходит из космического корабля. «Присолярирование» – по аналогии с приземлением. На верхней площадке павильона обгоревшая головка космического корабля, алюминиевый пол. Открывается дверь – внутри кабины кресло. Как трудно и страшно, наверное, нестись в такой закупоренной капсуле. И куда?

Момент, когда корабль опускается, его окутывает густой, тяжелый дым.

Теперь мы переходим в коридоры космической станции «Солярис». Андрей непрерывно бросает перед собой мячик, то ли шутя, то ли играя. Но оказывается, что не то и не другое: **«Я все понял: вот как он должен катиться»**.

В этот момент вдали, в коридоре возникает Толя Солоницын в белом халате. Изображая маниакальную сосредото-

точность Сарториуса на своих опытах, Толя несется на нас, словно ничего не замечая. Андрей хохочет: **«Толя, не юродствуй! Тоже мне, доктор Айболит с развевающимися полами!»**

Андрей старается потрогать каждый винтик и шпунтик «космической станции», будто ребенок радуясь, если ему удастся что-то по-настоящему крутануть. Увы, но вся таинственная техника будущего – лишь чистая бутафория!

6 августа.

Монтажная № 431 на «Мосфильме»

В монтажной как раз перерыв на обед. Тарковский ест булку, запивает ее кефиром, не прерывая разговор со своим постоянным монтажером Люсей Фейгиновой: **«Вот мы любуемся с тобой этим монтажным стыком, а ведь, по существу, он совершенно бессмысленный. Нужно монтировать из того, что есть, и уж лучше выбросить лишний материал, чем доснимать».**

В одном месте кадр вздрагивает, потому что пошатывалась камера. Размышляя, как скрыть брак, Тарковский говорит: **«Скажем, падает стакан, а потом все трясется, а? Как будто бы это все специально. Еще критики будут писать, отчего это так?»** Но Юсов не склонен к авантюрам: «Нет, так нельзя. Получится “боевой” монтаж на спокойных кусках». **«А что же делать? Так снято!»** – не удерживается Тарковский, чтобы не подковырнуть Юсова. Обра-

щается ко мне: «Знаешь, как я хочу это озвучить? Чтобы у Криса были шаркающие шаги по металлу. Хари будет ступать беззвучно, ее шаги мы не будем озвучивать. Звук великое дело!» Тарковский и Юсов начинают строить друг другу рожи, и вдруг Тарковский признается. «Иногда так жалко материал, просто не знаешь, что выбрасывать.

А вообще, очень важно во время съемок с утра сидеть в монтажной – это с материалом очень сближает».

Вот и сегодня он просматривает отснятое. В кадре качается склянка, из которой отравилась Хари. «Пусть до-о-олго качается», – комментирует Тарковский. В следующем кадре, появляющемся на мониторе в монтажной, закоптелый космический корабль, проделавший гигантский путь на орбиту Соляриса. Крис выходит из корабля. «К сожалению, в этом ракетодроме совершенно нет ощущения масштаба», – огорчается Тарковский.

Наверное, поэтому этот кадр не вошел в будущий фильм.

13 августа.

Невесомость

Специальной машиной стул приподнят над землей. Над ним подвешена полураскрывшаяся книга. Все медленно кружится в воздухе, будто плывет. В следующем кадре Крис стоит перед Хари на коленях, один подсвечник с горящей све-

чой – на стуле, другой валяется рядом на полу. Только книга продолжает свое парение в воздухе. Хари наклоняется и целует Кельвина в голову, прислоненную к ее коленям.

На съемку двух этих кадров ушел весь съемочный день. Андрей нервничает: **«Снимаем по два кадра в день. Студия уже в отчаянии».**

23 августа.

Натурные съемки в Звенигороде

Приехала в Звенигородский монастырь, где располагалась съемочная группа. Натура для «Соляриса» отыскивалась в тех местах, где Мария Ивановна, мать Тарковского, в его детстве снимала летнюю дачу для своих детей.

Но и здесь, как все время происходит на этой картине, все не готово, все не вовремя. Достаточно сказать, что даже самому Тарковскому негде жить. Да и декорация дома Кельвина, которую строят едва ли не год, оказывается, все еще не закончена. Зато само место, выбранное для строительства декорации, кажется мне исключительно удачным – тихая красота, лес вокруг, заросший пруд, мостик, облицованный для съемок жемчужным. На солнце он искрится странным светом. И все это рядом с Саввино-Сторожевским монастырем – уж монахи-то знали, где селиться. Кажется, сам Господь благословил эти места, до сих пор еще не изуродованные цивилизацией.

Мне страшно повезло: Андрей оказался на площадке со-

вершенно один, очень разобиженный на художника картины Мишу Ромадина, который к его приезду был, мягко говоря, нетрезв. Тем более что объект для съемок все еще не доведен до кондиции. То есть повезло в этой ситуации только мне лично, так как Тарковский начал демонстрировать мне возможные точки съемки, воодушевляясь, я бы даже сказала, вдохновляясь все больше и больше. Он словно заразился окружающей его красотой, возможностями, таящимися в натуре, которые ему предстояло выявить в изображении, «запечатлеть» на пленке.

«**Смотрите, я вам покажу!**» – слышу я обращенное ко мне щедрое предложение. Тарковский неутомим в своем желании оглядеть, «огладить» взглядом каждый уголок распаханного ему навстречу сокровища. «**Посмотрите на мост – ну что за чудо!**» Подоспевший к этому моменту внешне более размеренный Юсов дает вполне прозаический комментарий: «Но мы для этого его и облицовывали».

Я делюсь с Андреем своим впечатлением: «Мне кажется, что вам следует все фильмы снимать только на натуре. Я вижу, как она вас преобразует и воодушевляет. Вы точно прозреваете здесь другой мир». Но получаю от него неожиданный ответ: «**Я мечтаю весь фильм снять в павильоне и только на крупных планах**». Вот тебе и на! Впрочем, какой великий комик не мечтает стать трагиком?!

Подошли еще несколько человек, и мы начинаем жарить шашлыки. Андрей неутомонен: то прыгнул на какой-то вет-

хий плот, причаленный к мостику, то неожиданно высовывается из окна заброшенной избы, завывая диким голосом: **«Стра-а-ашно?»** В такие моменты в нем просыпается что-то совсем детское и бесконечно обаятельное.

Работы, то есть съемок, пока нет, и мы просто болтаем о том о сем. Тарковский смеется: **«Донатас ужасный зануда. Обожает поговорить “за искусство”. А я с ним не разговаривал и двух минут – он этого никак не может пережить. Все приставал ко мне, чтобы я показал ему снятый материал, а я этого не хочу. Потом он все-таки умудрился посмотреть малюсенький кусочек и тогда отстал от меня, заявив: «Делайте как хотите!»**

Актерам, привыкшим работать в классической, академической манере, с Тарковским нелегко. Он не любит рассуждать о «сверхзадаче» сцены, о логически вычерчиваемой судьбе персонажа. Он любит актеров-детей, послушных, возбудимых, которые легко впадают в нужное ему состояние, не настаивая на «умных» разговорах о главной идее снимаемого фильма. Таким актером он считает Толю Солоницына, которого любит как своего ребенка, и разговаривает с ним неизменно нежно и чуть снисходительно. Таким актером он считает Николая Гринько, тоже его постоянного любимца. На этой картине Тарковский еще в упоении от Юри Ярвета, который только что прославился на всю страну, играя короля Лира у Козинцева, а в жизни оказался человеком очень естественным, органичным, глубоко чуждым всякого позер-

ства, к которому, увы, так часто бывают склонны известные актеры. Надо сказать, что Ярвета приволокла из Ленинграда Лариса!

Во время шашлыка я сказала Андрею, что собираюсь поступить в аспирантуру и делать диссертацию о шведском кино, на что он ответил мне риторическим вопросом: **«А кто же будет заниматься советским?»**

24–27 августа

Меня, как говорится, завезли на эту «натуру» и бросили. Никого из группы нет. Живу в монастыре одна. К вечеру заезжает Ларка, кажется только для того, чтобы поесть...

(«Солярис» чуть было не развел Тарковского с Ларисой, только незадолго до этого в связи с рождением сына обретшей статус законной супруги. Но Тарковский был уже влюблен в Наталию Бондарчук, хотя Ларисе удалось вернуть его себе, используя последний аргумент: она пригрозила, что Тарковский рискует никогда не увидеть своего сына. Это была серьезная победа, придавшая ей еще большую силу и уверенность в себе. Как-то в перерыве на съемочной площадке Лариса поделилась со мной своими «достижениями»: «Я могу внушить Андрею все что угодно». И, увы, кажется, это чистая правда.)

28 августа

Ура! Кажется, будет съемка. Все съехались. Все оживо.

Первый кадр решают снимать в поле. Эпизод, в котором Крис должен был плыть на лодке, Андрею не нравится. **«Почему ты должен плыть в лодке? Почему сосредоточенный человек, который прощается со своим домом всерьез, а может быть, даже навсегда, должен плыть в лодке? Это напоминает дом отдыха».** На это риторическое восклицание, обращенное к Банионису, никто не отвечает.

Кадр в поле снят. Съёмки на сегодня окончены, и Тарковский с Юсовым отправляются работать в дом, который, наконец, сняли для Тарковских. Андрей стонет: **«Кодак! Кодак! – предел мечтаний! Я бы хотел видеть Феллини на моем месте, как бы он загнулся и с позором уехал из России...»** И вдруг почему-то добавляет: **«Преклоняюсь перед Бергманом, как личностью».** Такие логические скачки и неожиданные ассоциации взрброс характерны для Тарковского – они определяются только его внутренними ощущениями в связи с текущим рабочим моментом.

29 августа

С утра все актеры в гриме на съемочной площадке. Николай Гринько в роли отца Кельвина. Андрею не нравится куртка из выворотки, в которую заботливо приодели Гринько: **«Что это? Прямо, как в голливудском фильме! Обрежьте по крайней мере рукава».** Но костюмер Нелли Фомина выражает вполне практичное сомнение: **«Что же вы**

тогда получите после картины? Ведь Лариса Павловна хочет купить эту куртку для вас». Андрей, однако, настаивает на своем: **«Мне картина важнее. Кстати, сколько стоит в Японии Кодак?»** – «Что, купить, хотите?» – спрашивает кто-то насмешливо. **«А что? Конечно!»** – отвечает Тарковский. Скоро они с Юсовым поедут в Японию снимать автострады будущего.

Но пока все мы сидим близ Саввино-Сторожевского монастыря и терпеливо ждем начала захода солнца, потому что предстоят режимные съемки. Наконец Андрей командует своей армией: **«Солнце уходит! Подготовиться к режимным съемкам! Режим!»** Но тут выясняется, что лихтваген уехал. Андрей в бешенстве. Завтра группе объявлен выходной.

30 августа

У группы выходной, а Тарковский с Юсовым работают дома. И мне повезло – я получила разрешение сидеть рядом и наблюдать за их работой. Так что привожу здесь диалог, который мне удалось «подслушать». Речь шла о предстоящих съемках вокруг дома отца Кельвина.

Тарковский (*с сомнением*). **Всегда плохо, когда человек входит в кадр сбоку.**

Юсов (*недовольно*). Тогда они будут у тебя спускаться с холма «враскоряку».

Тарковский. Как коровы на льду. Это хорошо! А ты тяготеешь к суперменам? Кстати, когда машина Бертонна подъезжает к дому, а они все, как дачники, где-то там по пригоркам лазают и видят машину, было бы хорошо, если бы мы вместе с ними к ней спустились, а?

Юсов. Это будет громоздко и нескладно.

Тарковский. Неэлегантно?.. А вот дальше, Вадим, мне не нравится их следующий проход на нас. Мне почему-то кажется, что в этой сцене было бы идеально снимать их со спины. Понимаешь? Очень красиво может быть – такой кадр со спины. Идут-бредут люди в тумане, о чем-то разговаривают, поворачиваются...

Излагая все это, Андрей ни одной секунды не находится в покое: то ходит, то поправляет свой халат изумрудного цвета, то вытаскивает расческу из кармана и проводит ею по волосам, то теревит нос, то кусает ногти, то есть производит бесконечное множество мелких механических движений.

Юсов. Мне кажется, что для этого плана ты даешь мне мало места. Что такое встреча? Это толкотня, иначе не назовешь. Ее интересно снимать длинно.

Тарковский. Конечно! Но я даю тебе 55 метров!

Юсов. Ну, в конце концов, один кадр будет менее красив.

Тарковский. Это несущественно. А вообще в атмосфере на этой поляне должна быть такая вольтность, разбросанность.

Юсов. Сейчас ты уже начал фантазировать, а мы чем занимаемся? Раскадровкой!

Андрей просит Юсова, чтобы в одном солнечном кадре по небу непременно пронеслось облачко, но Юсов утверждает, что это технически невозможно. Он говорит, что Андрей мыслит вне конкретных условий, что ожидаемого им эффекта на пленке не будет, потому что то, что заметно глазу, на экране не видно. Или нужно создавать определенные условия, чтобы добиться сходного эффекта. Мне кажется, что Юсов тормозит, связывает фантазию Тарковского, не знающую границ «технически допустимого», хотя скорее он просто возвращает его с неба на землю, чтобы в пределах возможного сосредоточиться на максимальном сближении замышляемого и снимаемого.

Тарковский. Но в таком случае, если, как ты говоришь, это невозможно, боюсь, что состояние Криса в кадре не прочтется. Кроме того, мне не хотелось бы ничего снимать на фоне дома – только на фоне пространства зелени, жалко ведь упускать живую натуру...

Юсов жалуется Андрею, что ему очень трудно снимать Бондарчук, потому что «у нее в разных ракурсах совершенно разное лицо».

Тарковский (опуская эту тему). Ух, а ты знаешь, Вадим, как можно красиво сделать натюрморт на террасе – солнце, дождь, чашки! Чтобы на этой детали пе-

реставвал слышаться шум дождя и камера панорамировала на пейзаж. Представляешь? Все дымится после дождя, туман стелется, солнце то всходит, то заходит. Ну, такой натюрморт ты можешь снять?

Юсов. Нет. Потому что нет такого дымящегося пейзажа. Пейзаж хорош, когда он хорош. А где такой?

Тарковский. **Тогда можно сделать панораму на пруд. В принципе это было бы интересно.**

Юсов. Дождь? Это большое дело – сделать в кадре дождь! Петрова нет (*Петров – второй режиссер, очень высокого класса, который работал на «Андрее Рублеве» и которого на «Солярисе» заменил Ю. Куинерёв. – О.С.*), а кто еще у нас это сможет осуществить?

Юсов намекает на слабый состав технической группы. Я спрашиваю его, закончат ли они картину к концу года, то есть в срок, на что он отвечает: «Разучились работать. Это ведь большая ответственность, а тут все-как-то тяжело и громоздко рождается... Очень много обстоятельств». Каких же обстоятельств? Но спрашиваю я не об этом, а о том, что говорили о материале «Соляриса» у генерального директора «Мосфильма» Сизова...

Юсов. Ничего, кроме хороших слов... Ну, короче говоря, Андрей, заканчиваем перед пейзажем на голубой чашке... А чашка эта из Андрона Михалкова?

Видимо, Юсов намекнул на «Дворянское гнездо», где Михалков-Кончаловский снимал много изысканных натюрмор-

тов из обиходных вещей русских дворян. Трудно нанести Андрею большее оскорбление, тем более, что Юсов попал в точку...

Тарковский (*обиженно*). **Кончаловскому такая чашка даже не снилась. (Обращаясь ко мне.) Ты не представляешь, какие чашки мы купили в комиссионном за сто пятьдесят рублей, четыре штуки! (И снова Юсову.) Давай отца будем снимать на террасе, чтобы не было повторения. Хотя, быть может, здесь нужно именно повторение, которое передаст восприятие Кельвином такой тягучки, «резины»... Быть может, такое однообразие здесь лучше?**

Юсов. Тогда не окажется ли слишком скоропалительной сцена у гаража с лошадьёю?

Тарковский. **Нет, это ничего. Здесь должен быть слом ритма, пошла новая фактура. Правда, мне очень не нравится наш гараж, цвет такой вонючий. Может, в пасмурную погоду он будет смотреться лучше?**

Юсов. Нет, хороший цвет.

Тарковский. **А вот этот кадр, когда Анна говорит мальчику про лошадь: «Чего ты боишься? Она же красавица. Теперь – это редкость». Здесь одно за другое цепляется, и второй план все время есть. Красиво. Правда, красиво будет, Вадим?**

Юсов. Боюсь, что все это будет громоздко.

Тарковский. **Ну что ты! Будет изящно.**

Юсов. Не уверен. Меня что-то жмет в этом месте.

Тарковский. **Да нет, Вадим, идеально получается. И опять же возникает точка зрения Отца. Или тебе в принципе не нравится вся эта мизансцена рядом с домиком? Это будет похлеще, чем в «Конформисте». Или ты хочешь снимать длинный план, на котором идет Бертон, плохо хромая?**

Юсов (*видимо, понимая, что Андрей уже на пределе, а взаимопонимание не возникает*). Скажи точно, чего ты хочешь этим планом достигнуть, какого эффекта? И я тебе помогу. Если в сцене ссоры с Бертоном тебе важно выявить состояние героев сменой ритмов, то я сомневаюсь в симметричной мизансцене, которую ты хочешь построить.

Тарковский. **Пойми, они на грани ссоры, и эта сцена должна быть динамичной.**

Юсов. Плохая деталь. Мы камерой стараемся подыграть актеру. Это не дело.

Тарковский. **Да. В конце концов, я хочу снять один динамичный кадр в противоположность всем остальным, вялым по ритму.**

Юсов. Тогда можно испробовать другой вариант.

Тарковский. **Я понял. Ты скажи просто, что непременно хочешь ездить с камерой по рельсам.**

Юсов. Я могу хоть на руках снимать, тогда это будет еще более точно выражать состояние актера. Только мне этот прием кажется немного примитивным.

Тарковский. Это не примитивно. Это просто! Вот и все! Мы следуем за актером – вот и все! Я хочу сбить ритм.

На сегодня общий язык, увы, не найден. В результате съемку решено отложить. Настроение ниже среднего, а тут еще появляется директор объединения, в котором снимается «Солярис», и рассказывает о бесконечных хозяйственных неудачах. Андрей возопил: **«У МЕНЯ ЕСТЬ ОДНА БОЛЬШАЯ МЕЧТА – СНИМАТЬ КИНО!»**

11 октября

Андрей вернулся из Японии.

В павильоне репетирует прекрасный армянский актер Сое Саркисян. Он играет роль Гибаряна. Андрей пытается объяснить ему задачу: **«Вы больше рассуждаете, а вам нужно добиться точного состояния»**. Но в целом Андрей им очень доволен. «Фантом» Гибаряна бегают тут же в виде Ляльки с накрашенными ресницами. Это дочь Ларисы от первого брака.

15 октября

Успела только на самый финал сегодняшних съемок.

Действие происходит в комнате у Криса Кельвина. Крис сидит на кровати. Хари лежит и как будто дремлет. Крис незаметно для Хари тянется к пистолету – видно, пришла мысль о самоубийстве. Хари резко отбрасывает пистолет но-

гой.

После съемок осматривали новую декорацию станции «Солярис», точнее, любовались ею. Похожее на раковину выгнутое пространство с доминирующим белым цветом, объемное, полное воздуха и возможностей для съемок – ну, просто потрясающе!

Сегодня же в тонстудии происходит озвучание текстов героев Баниониса и Ярвета. Так случилось, что в одной картине снимаются сразу два прибалтийских актера, из Литвы и Эстонии, которые говорят по-русски с сильным акцентом. Особенно Ярвет. Его озвучивает Татосов, а Баниониса – Заманский.

Речь зашла о новом фильме Шепитько «Ты и я» по сценарию Гены Шпаликова. Андрей насмешливо хмыкает и недоуменно поводит плечами, что должно означать полное его неодобрение.

И еще одна новость. Я всегда была уверена, что Андрей почти или вовсе не замечает мое присутствие на площадке. И вдруг сегодня, когда я появилась на съемках спустя более чем месяц, он, к моей несказанной радости, бросил мне с укором уличающее ревнивое: **«А вас, кстати, не было».**

Кто бы мог подумать!

16 ноября

Польщенная последним замечанием Тарковского, брошенным мне вчера, я с утра прибежала на студию. Сегодня

снимается кадр, в котором Крис пытается помочь Хари раскрыть молнию на платье, обнаруживая, что это невозможно в принципе – Солярис точно воспроизвел весь внешний рисунок костюма, но не учел его функционального предназначения. Молнии не найти! Андрей, насколько я помню, был бесконечно увлечен в романе Лема именно такого рода деталями.

Действие снова происходит в комнате Кельвина. Андрей объясняет актерам мизансцену, замечая Банионису: **«Нет, в этом движении есть что-то ущербное»**. Донатас, отставив свою правоту: **«Но он здесь бояться должен, иначе это фальшиво»**.

Опять спор с Юсовым относительно мизансцены: **«Пойми, Вадим, я не могу в этом кадре столкнуть лицом к лицу Криса и Хари – ведь только что он бегал от нее, как сумасшедший»**. Банионис устало вздыхает и садится, пока режиссер и оператор выясняют отношения. Он ворчит: **«Мы договариваемся с Андреем Арсеньевичем об одном, а Вадим Иванович оказывается недоволен...»**

Андрей не выдерживает: **«Долго, мучительно долго решаем элементарный кадр!»** В это время из-за декорации слышится чей-то посторонний разговор. Тут, уж, Андрей вопит: **«Мать вашу... Я работаю с семи утра и до двенадцати ночи ежедневно! И так буду работать месяц! Имейте уважение!»** Приближается срок сдачи картины. Поэтому Андрей работает сейчас в две смены. После

съе́мок еще озвучание и монтаж.

«Арон, – обращается Андрей к реквизитору, – я вот сейчас совершенно случайно вспомнил, что ножницами, которыми сейчас у вас в кадре пользуется Кельвин, стриг себе ногти в своей комнате Снаут». «Ну?» – непонимающе вопрошает Арон. «Да нет, ничего. Просто возьмите немедленно и замените их, а в следующий раз на меня не обижайтесь».

17 ноября

Я попала на студию в перерыв между съемками, который Тарковский и Юсов использовали для отбора кадров. Они оба были огорчены тем, что изображение на пленке мигало – то ли из-за брака пленки (чего в следующей картине стоил «брак» Рербергу!), то ли по какой-то другой причине.

А когда мы вошли в павильон, то застали там Бондарчук, Баниониса и Ярвета. Они и их окружение забавлялись тем, как Ярвет старался произнести слово «непосредственное», с трудом и без успеха повторяя его на все лады.

Снимается кадр, в котором Крис стоит в пижаме в своей комнате перед экраном телевизора. На полочке перед ним репродукция рублевской «Троицы». У Криса пораненное, обожженное лицо.

Андрей пытается высказать свои соображения Юсову, но тот резко обрывает его: «Андрей Арсеньевич, не вмешивайтесь в то, в чем вы меня не понимаете. Это вы придумали и

захотели, чтобы в кадре была видна “Троица”? Значит, именно этого я и добиваюсь. У меня есть ведь только одна цель – выразить вас на экране».

Андрей тихо отступает и переходит к обсуждению того, что же могло произойти с пленкой, откуда мелькание.

В следующем кадре ночью в комнате Кельвина появляется Снаут. Дверь, выломанная Хари в неудержимом стремлении вернуться к Крису, теперь просто занавешена пижамой. Снаут нетрезв, в грязной, запущенной рубашке. Он сообщает Кельвину о том, что Океан Соляриса выуживает у них сведения во сне, а потому он старается не спать.

«Троицу» снимают с полки и ставят рядом с экраном телевизора. **«Так проще и точнее»**, – резюмирует Андрей.

Он спрашивает Ярвета, курит ли он. «Нет, уже полгода не курю», – отвечает Ярвет. Маша задает ему же более провокационный вопрос: «А пьете?» Все хохочут. «Пью много, – отвечает Ярвет. – Но через два месяца пить не буду». Все очень заинтересованы, почему же. «А потому, что тогда вы меня спросите: «Почему это у вас, Юри Евгеньевич, так много денег?» А я тогда куплю себе серебряные ложки и... как это по-русски? Качалку!» Все хохочут еще более радостно, а Ярвет говорит: «А вообще это мой последний фильм. Клянись!»

Шутки разряжают напряжение на площадке. Только Ба-нионис, как всегда, серьезен. Он сидит один и напряженно о чем-то размышляет. Наконец в веселый гомон врывается

его знакомая фраза: «Андрей Арсеньевич, а я вот думаю...» Но Тарковский, избегая по своему обыкновению «умных» разговоров с актерами, прерывает его фразу: **«Ярвет – гениальный человек! Все, что делает Ярвет, гениально!»**

Как на самом деле именно Ярвет нравится Андрею и как он беспощаден к Банионису!

Кстати, на мой взгляд, Банионис сегодня особенно хорош в снимаемой сцене, рисунок роли выводит тонко и мягко. Я редко бываю на съемках. Так что, может быть, что-то упустила. Но сейчас я впервые вижу «бывшего» Баниониса, того Баниониса, которым все восхищались.

Андрей перед съемкой дает ему последнее напутствие: **«Донатас, попробуй всю эту сцену провести более нетерпимо».**

А теперь Тарковский делится с Юсовым своей идеей по озвучанию этого куска: **«На изображении “Троицы” я хочу ввести музыку из “Рублева”**». «Получится этаким французский вариант?» – иронизирует Юсов, видимо намекая на самоцитирование в годаровских картинах. Но Андрей не обижается, соглашаясь: **«Да, есть в этом некоторое такое пошлое гусарство».**

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.