

«Андрей Рублев» Тарковского именно теперь, сейчас обнаруживает свой потаенный до поры полемический заряд. Фильм художника о художнике, творца о творце, он оказался в перекрестье напряженных споров о понимании истории России.

ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ГОДЫ

«Андрей Рублев». В главной роли — А. Солоницын



На съемках фильма «Андрей Рублев». Слева — А. Тарковский (1966 год). Фото Г. Васьковича

ИЗ ЗЕМЛИ, ВОДЫ И ОГНЯ

Начну с одного уточнения: кинословарь в статье «Тарковский Андрей Арсеньевич» указывает, что его фильм «Андрей Рублев» поставлен в 1971 году. Так вот, не поставлен, а вышел в прокат. Добавим к этому, что картина получила премию ФИПРЕССИ еще на Каннском фестивале за два года до этого.

Почти пять лет понадобилось «Андрею Рублеву», чтобы от первой его премьеры в Доме кино (февраль 1967-го) дожить до того дня, когда можно было прийти в обычный кинотеатр и купить билет на обычный сеанс (была еще одна, повторная премьера в том же Доме кино, но уже в 1969-м)... Вы не запутались в датах? Замечательной, впрочем, малоизвестной страницей истории нашего кино стали отчаянные усилия помочь картине в ту пору, когда она лежала на полке, усилия Сергея Герасимова, Григория Козинцева, Дмитрия Шостаковича.

Итак, «Андрею Рублеву» с момента его завершения пошел двадцать второй год. Сегодня нет в живых ни его постановщика Андрея Тарковского, ни исполнителя главной роли Анатолия Солоницына, совсем недавно умер еще один участник картины — актер Николай Сергеев.

Помнится, как в году 1964-м журнал «Искусство кино» опубликовал сценарий будущей картины, авторами которой были Андрей Тарковский и Андрей Михалков-Кончаловский; его, этот сценарий, тогда сразу назвали «Три Андрея»... Когда выйдут в свет книги и сборники, посвященные Тарковскому, мы, должно быть, дождемся подробного анализа, сопоставляющего этот текст и этот фильм, каким он получился. — сопоставления наверняка чрезвычайно интересного. Сейчас — о другом.

Это будет несколько коротких страниц, написанных очевидцем, у кого была еще одна случайная и глубоко личная премьера «Андрея Рублева».

...Мосфильмовский коридор в производственном корпусе. Встреча с Тарковским на бегу (он мой товарищ по работе на студии, только Тарковский в объединении Алова и Наумова, а я у Пырьева). Приглашение зайти в просмотровый зал — сегодня он смотрит первую сборку «Андрея Рублева». Предупреждает, будут про-

пуски, еще не готова фонограмма, нет музыки. В зале трое: Тарковский, монтажница и я. Глядим около четырех часов.

Потом я буду на двух официальных премьерах. Потом пойду в кинотеатр. Потом все эти долгие годы стану пересматривать и пересматривать «Андрея Рублева» (счет потерян). Но та первая встреча с еще не законченным фильмом в маленьком просмотровом зале, когда на экране был «черновик», останется для меня самым главным, потому что тогда, Тарковский был наиболее свободен, наиболее равен себе.

В том «Андрее Рублеве» была ничем не стесненная и необходимая мера длительности, глубина естественного дыхания художника.

Так, полет лохматого, дикоглазого мужика, висящего в каком-то седле из сыромятных ремней под брюхом мехового шара, наполненного горячим дымным воздухом, длился едва ли не целую часть. И какой же протяженной, необычной и прекрасной была эта панорама весенней земли, над которой звучало это сумасшедшее от восторга «ле-тю-ю!»...

Так, долгим был разгром города Владимира: время словно останавливалось, как то бывает в страшном сне. Казалось, нет и не будет конца этой кровавой суете, этому мельканию деловитых, сноровистых насилий, грабежей, убийств.

Так, невыносимо обстоятельной была сцена пыток ключаря Успенского собора, и долго-долго привязывали его какими-то широкими матерчатыми лентами к скамье, и страшно булькал в его горле расплавленный свинец.

Потом у картины начались сложности: купюры, подрезки, сокращения — поехали от жестокостей, пустили в ход монтажные соображения («не умещается во время сеансов», «зрителю надо пожалеть»). Тарковский уступил, не мог не уступить. И случилось вот что: нарушилось какое-то таинственное, вроде бы недоказуемое, но такое существенное соотношение зрительного и словесного рядов. Потеснились некие очень важные «зоны молчания», слово выступило вперед, стало восприниматься как избыточное. Впрочем, сегодня пригрозил новый прокатный вариант «Андрея Рублева», вроде бы приближенный к авторскому.

Сегодня мы вслух говорим о судьбах мучительных, непостижимых и закономерных, выпавших в период застоя на долю «Заставы Ильича» Марлена Хуциева и фильмов «Короткие встречи» и «Долгие проводы» Киры Муратовой, «Агонии» Элема Климова и «Скверного анекдота» Александра Алова и Владимира Наумова, «Комиссара» Александра Аскольдова да и многих других. Дело здесь не в расследовании с целью поисков прямых виновников (хотя рукописи — в данном случае протоколы заседаний и листы приказов — не горят и эти имена там есть).

Вторая, пока еще теневая, параллельная история нашего кино, его тяжелой борьбы за жизнь, а его лучших художников за выживание, история эта, открываясь перед нами, дает поистине рвущие душу примеры того, как трагические биографии этих картин отзывались чем-то куда большим, нежели муки создавших их художников. Словно зажимались какие-то важные кровеносные сосуды всего нашего кино, замораживалось то, что можно назвать точками роста — как есть эти точки роста у дерева, тянущиеся к свету мутовки его вершины.

«Андрей Рублев» был такой вот точкой роста. И его спутанная, искривленная судьба (годы ожидания, судороги и зияния проката, отсутствие нормальной прессы) небезразлична для судьбы целого направления нашего киноискусства — направления исторического.

Не потому ли теперь, когда темы прошлого нашего Отечества живут в сознании миллионов людей с остротой, нисколько не меньшей, нежели наисегодняшние проблемы политики, экономики, нравственности, нашему кино дать, в сущности, нечего. Зрителям предложено довольствоваться, к примеру, «Русью изначальной», «Ярославной, королевой Франции» да еще картиной «И на камнях растут деревья».

Недаром оно, наше кино, не нашло в себе ни мужества, ни творческих сил, чтобы достойно прийти к шестидесятилетнему Куликовской битвы, а уже от тысячелетия принятия христианства на Руси кинематографисты убежали, как черт от ладана.

Вспомним, как в весеннем, еще раздетом лесу ученик Андрея лукавый и ленивый Фома

находит полувысохшие останки лебедя. Был ли он сражен стрелой княжеской охоты, пал ли с неба, не выдержав тягот осеннего перелета, неведомо. Но он нужен Тарковскому в этом неприбранном, некрасивом лесу ранной весны, в своей наглядной смертной нищете...

Сегодня, вглядываясь в этот кадр, думаешь о том, как напористо, агрессивно нам хотят навязать совсем других лебедей — на царских пирах, на позлащенных бутфорских блюдах, которые несут в сопровождении соответственных песен отборные напомаженные отроки... Именно потому, к слову, оказалось в тени строгое писательское подвижничество выдающегося русского исторического прозаика Дмитрия Балашова — с его целью романов, посвященных истинной истории становления московского государства, потому что нет здесь ни безудержного словословия, ни злобещих намеков на таинственные козни вечных и по сей день живых врагов, как нет здесь ни узорочья сказового слова, ни захлебывающихся восторгов роскошных описаний. Да, не Балашов сегодня популярен...

Мы и не заметили, что в сознании читателей и зрителей, посещающих персональные выставки громких живописцев, был внедрен эталон парадной исторической иллюстрации. Как был бы убит прекрасный русский художник Иван Билибин, если бы он, погибший в блокадном Ленинграде страшной зимой 1942 года от голода, мог узнать, что его скрупулезно точные исторические стилизации образов допетровской Руси отзвучат в наши дни тиражированным ширпотребом всех этих более всего пригодных на конфетные коробки огромноглазых кукольных княжон, хорошенких витязей, мучеников, святителей, всех этих тщательно выписанных кокошников, жемчугов, самоцветов, всех этих гладеньких пейзажиков с храмиками, березоньками, закатыками...

Эти суррогаты исторического брезгливо воспаряют над землей реальной истории, блаженно витают в некоем безвоздушном пространстве убаюкивающего вымысла. Они предлагают безжизненную, но уютную схему, ласкающую сознание обывателя.

Тарковский же брал в истории ее живое,

непреходящее, а потому и сегодняшнее в той же мере, в какой, вечное.

Он брал прежде всего землю. Брал воду, огонь, молоко, кровь, камень храмов, дерево изб, живую плоть лошади, весенний разлив, осеннюю грязь, нити дождя, дымно светящиеся под солнцем, черную и белую графику зимы.

Люди для него никогда не были исполнителями неких ролей. Он слышал их речь как речь сегодняшнюю — здесь он сознательно шел на прямые исторические отступления, потому что в его творческом сознании основополагающим было представление о некоем едином поле истории с его силовыми линиями, связующими прошлое и будущее.

Тарковский был художником-визионером, он обладал почти пугающей способностью как реальность переживать то, что было у нас почти шестьсот лет назад или на планете Солярис, в предвоенные годы или в загадочной Зоне, по которой идет и ведет других его Сталкер.

Все его фильмы — о поисках истины. Их герои неизменно приходят к обретению этой истины, иногда ценой великого отказа (как в «Жертвоприношении»). От немoty — к внятному слову, через муки, обиды, потери, страх — к свету, к обретенной красоте (как в «Андрее Рублеве»).

Трагедийное по самому своему естеству, искусство Андрея Тарковского ведает высоту катарсиса, покаяния и очищения. И первым на этом его крестном пути стал «Андрей Рублев».

...В который раз я жду и жду того всегда неуловимого мгновения, когда из подвнутых серым пеплом углей костра, возле которого валяется на размякшей холодной земле плачущий Бориска, на черно-белом экране проступит цвет рублевских икон. Когда пойдут, и пойдут, и пойдут они, эти иконы. Их светоносная бессмертная поверхность, испещренная следами гвоздей, пустотами утрат — всеми ранами, нанесенными временем и людьми.

Осанна бессмертному. Финал фильма, созданного художником, которому в свой черед назначено поправить небитые.

В. ШИТОВА