

Giuseppina Larocca

Андрей Тарковский, Джузеппина Ларокка

**“Отец стал художником, вернее, родился поэтом,
потому что родился в семье поэтов”**

Джузеппина Ларокка беседует с Андреем Андреевичем Тарковским

Предисловие

В 2022 году исполнилось 90 лет со дня рождения Андрея Тарковского, гения мирового кинематографа, режиссера, сумевшего создать новую форму кино, сформировавшего представление о вневременной красоте. Есть много причин, делающих его личность и творчество великими, по сей день исследователи посвящают многочисленные исследования творчеству гения. Предлагаемое ниже интервью с сыном режиссера Андреем Андреевичем Тарковским, президентом Международного Института Андрея Тарковского во Флоренции, освещает некоторые важные аспекты биографии и творчества синеаиста. Прежде всего, для понимания значения и особенностей поэтики Тарковского необходимо поместить автора в русскую культурную систему координат, в особенности в литературную систему так называемого модернизма, эту традицию глубокого и порой бурного поиска истины, традицию, на которую Тарковский в значительной степени опирается. Своеобразие кадров, завораживающая поэтичность образов в фильмах Тарковского, несомненно, напоминают некоторые отличительные черты культуры 10-х гг. с особым вниманием к философии Павла Флоренского, к его идее иконы, а также ко всей поэзии не столько символистов — прежде всего Вячеслава Иванова — сколько акмеистов — от Мандельштама до Анны Ахматовой.

С детства будущий режиссер рос в очень оживленной литературной среде, в которой поэзия была верным спутником и где, как писал Осип Мандельштам, “около литературы бывают свидетели, как бы

домочадцы ее” (Мандельштам 2002: 85). Отец Арсений, а также мать Андрея Мария — молодые поэты, которые познакомились на Брюсовских курсах в Москве в 1920-х годах и сформировались на волне богатого и изобильного Серебряного века, несмотря на социальные и политические потрясения 1917 года. Арсений — “талантливый юноша, многообещающий” (Дейч 1999: 22), исследователь, переводчик, любитель слова, находящийся в постоянном поиске литературного пути, по-символистски восстанавливающего выразительность слова и одновременно усиливающего его чистоту и простоту, характерные для акмеистической традиции. Этот путь сближает Арсения Тарковского с Борисом Пастернаком, одним из его любимых авторов, у которого он заимствует многие черты, например — концепцию природы; идею же лаконичности, а также “иллюзию метафоричности” (Виноградов 1976: 406) Арсений перенимает у Анны Ахматовой.

Некоторые постоянные темы в творчестве Арсения Тарковского — как ранних лет, так и зрелого периода — сливаются в творчестве Андрея, и биографическая связь между отцом и сыном становится источником творчества: культ памяти, осознание того, что поэт — единственный выразитель пространства и времени в видении жизни, в котором прошлого и будущего не существует, ведь есть только опыт певца, как греческого рапсода, дарующего толпе поэтический дар, преодолевающий любую границу времени и пространства. Это измерение можно найти в фильмах Андрея: это или вневременное измерение или такое присутствие времени, когда кажется, что оно хоть и существует, но является второстепенным (как в *Андрее Рублеве* или *Ностальгии*, в которых время, кажется, имеет свое собственное точное значение). Другой элемент поэтики Арсения, приветствуемый Андреем в постоянном диалоге отца и сына, — это природа, изображаемая во всех ее элементах, постоянно вызывающая в памяти стихи Пастернака: огонь, вода и все ее вариации наполняются символическим значением, антропоморфизируются, описываются как настроения творения. Природа как бы становится местом, где конфликты примиряются сами собой, приобретая черты новой шеллинговской природы.

Одним из наиболее ощутимых моментов встречи отца и сына является, несомненно, фильм *Зеркало*, впервые показанный в российских кинотеатрах в 1974 году. Четвертый фильм Тарковского, фильм, по словам Андрея Тарковского, автобиографический, несмотря на то, что “каждый фильм Тарковского автобиографичен”.

Уникальность *Зеркала* состоит именно в той тесной связи, которая устанавливается между поэзией и образом благодаря встрече Арсения и Андрея: сочетание, которое в *Зеркале* можно определить как желанное, непосредственное, своеобразное, поскольку присутствие Арсения конкретно и постоянно. Тут речь идет не только о закадровом голосе поэта, читающем собственные стихи и сопровождающим образы, но и о поэтичности его слов, придающей содержание изображенной Андреем природе. Арсений – путеводная звезда для молодого Андрея, и он сам в этом признается. В фильме-интервью 1983 года Донателле Бальиво, редактору RAI в 1980-х гг., Тарковский вспоминает своего отца и заявляет:

Мой отец, конечно, сейчас самый большой поэт, вне всяких сомнений, русский поэт с огромной лирической интонацией, с огромным духовным зарядом своей поэзии, поэт в чистом виде, поэт для которого самым главным является его внутренняя духовная концепция жизни, духовный долг по отношению к своей земле, к родине и к своей роли. (Baglivo 1983)

Лирическая интонация и духовный заряд поэзии превращаются Тарковским в кино, образы, намеки и делают их автора выразителем духа серебряного века, в том “позднем модернизме” (Livak 2018: 126-127), который в литературе выражен в первую очередь авторами-эмигрантами.

Вселенная Тарковского многогранна, чарующа, она способна возобновить отношения между личностью и космосом в постоянном синтезе искусства и творчества, в котором слово, поэзия и литература, безусловно, представляют собой бесспорный эпицентр. Так поэзия становится вечной, как стихи Живаго. Ведь на вопрос: “Вы считаете себя бессмертным?” Тарковский ответил: “Да, это точно!” (Baglivo 1983).

Библиография

Виноградов 1976: В. Виноградов,. 1976. *Поэтика русской литературы: Избранные труды*. Отв. ред. М. П. Алексеев, А. П. Чудаков (Москва: Наука).

Дейч 1999: Е. Дейч,. 1999. 'Штрихи', в "Я жил и пел когда-то...". *Воспоминания о поэте Арсении Тарковском*. Сост. М. Тарковской (Томск: Водолей), 22-31.

Мандельштам 2002: О. Мандельштам,. 2002. *Шум времени* (Москва: Вагриус).

Baglivo 1983: D. Baglivo, Andrei Tarkovski: A Poet in the Cinema

Livak 2018: L. Livak,. 2018. *In Search of Russian Modernism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press).

Тарковский 2022: А. А. Тарковский, *Мартиролог. Дневники. 1970-1986*, под ред. М. Чугунова, А. Парамонов, А. Тарковский (мл.). (Città di Castello: Международный Институт им. Андрея Тарковского)

Дж. Л.: Среди работ Андрея Тарковского *Зеркало* (1974) считается фильмом, наиболее отражающим отношения Арсения и Андрея, хотя здесь присутствует также и мать Андрея, центрального персонажа фильма. Цитаты, голос твоего деда за кадром, его стихи, роль Марии Вишняковой, сыгранная Маргаритой Тереховой, — элементы, на которые и сегодня указывают кинокритики как на очевидно биографические. Этот биографический пласт прослеживается на разных уровнях во всем творчестве Тарковского, в том числе в произведении *тамиздата Запечатленное время* (в интернете можно найти многие 'издания' на русском, но ты сейчас готовишь официальное русское издание) и *Мартирологе*, текстах менее известных, чем фильмы, но все же не менее важных. С твоей точки зрения, какие элементы поэтики Арсения Тарковского отразились как в кинематографическом творчестве, так и в дневниках и очерках твоего отца, и какие аспекты, связанные с Марией Вишняковой, проступают в его поэтике?

А.А.Т: *Зеркало* — автобиографический фильм, но каждый фильм Тарковского автобиографичен. *Зеркало* наверно единственный фильм, задуманный и сделанный как автобиография режиссера. Сама идея сценария и воспоминаний Тарковского о детстве была воспринята негативно некоторыми его коллегами, например, оператором Вадимом Юсовым, с которым он работал. Юсов отказался снимать *Зеркало*, потому что считал, что позиция автора очень индивидуалистская и нескромная.

По моему мнению *Зеркало* — фильм, посвященный матери, это фильм о матери. Человеческие отношения, любовь к родителям, всё выражено в одной фигуре матери, ибо мать для отца фигура фундаментальная, как он сам говорил: “Без нее я бы не стал режиссером”. Она принесла себя в жертву ради своих детей, она их вырастила, из-за детей она больше не писала. Мария Вишнякова познакомилась с Арсением в 30-е гг. на Брюсовских курсах литературы в Москве, оба были очень молодыми (им было около двадцати лет) литераторами, оба были поэтами. Когда Арсений писал стихи, первым цензором всегда была жена, она говорила какое слово выбрать и какое лучше не употреблять. Поэтому она явилась ключевой фигурой и в творчестве Арсения. В 1932-1933 г. дедушка уходит из семьи, оставляя Марию, которая заботится о детях. Тогда она сжигает всё, что писала,

всё своё литературное наследие. Всю свою жизнь после этого она посвятила детям, работая корректором в типографии, и больше она никогда не писала. У нее был очень сильный характер, и отец любил ее, поэтому *Зеркало* является в основном гимном матери, любви, глубоких духовных связей, родственных нитей, отношения же с Арсением были более сложными. Отец всегда стремился к Арсению, но как он сам говорит в фильме *Кино как молитва* (2019 г.), “я очень любил отца, я хотел быть с ним, но никогда бы с ним жить не стал”. В фильме, таким образом, выражаются, с одной стороны, конфликт брошенного ребенка, а с другой, любовь к творчеству отца, к его поэтическому языку, к его поэтическому видению. И в каждом фильме Арсений присутствует каким-то образом, Андрей часто цитирует его стихи, поэтическое мировоззрение пронизывает его фильмы. Я уверен, что отец стал художником, вернее, родился поэтом, потому что родился в семье поэтов. *Зеркало* самый сложный фильм с точки зрения художественной образности: не существует определенного сценария, он построен на эпизодах, складывающихся в определенную мозаику из времени, из воспоминаний, абсолютно разорванных между собой. Отца критиковали именно за то, что здесь не просматривается логическая мысль, логические цепочки, но мысль существует, несмотря на то, что цепочка не логическая, а эмоциональная: представляется история жизни человека и когда человек вспоминает свое прошлое, он никогда не думает логически о том, каким было его прошлое. Это происходит у каждого из нас: когда вспоминаем, мы видим своё детство, давние воспоминания перемешиваются с недавними, с воспоминаниями родителей, они построены на эмоциональном уровне. Это можно назвать поэмой, кинопоэмой, поэтическим произведением, однако в *Зеркале* присутствует канва и на сознательном, не только на поэтическом уровне. В истории драматургии нет подобного опыта. Если мы говорим об Арсении и литературном образовании отца, его видении мира, мы не должны путать кино с поэзией, с литературой, это абсолютно два разных языка. В творчестве отца можно, конечно, найти мироощущение Арсения как всю чувствительность русского серебряного века, не даром любимый поэт Тарковского, кроме Арсения – Пастернак, хотя самым любимым поэтом всегда был Пушкин. К этому классическому литературному представлению мира и использованию языка Андрей еще добавил своё видение, он нашел свой язык, свой киноязык, своё личное поэтическое восприятие окружающего. *Зеркало*, таким образом, это вообще попытка высказаться, осознать

себя через воспоминания, через фигуру матери, отца, но и одновременно попытка признаться им в чем-то. Те невысказанные вещи, которые в жизни он не смог высказать, он выразил в своём фильме: “У меня всегда была проблема высказаться, в семье даже, признаться в любви к своим родственникам”.

Дж. Л.: Еще одна постоянная тема в фильмах и текстах Тарковского — изображение детей и детства. Можно вспомнить не только Ивана из *Иванова детства* (1962), не только ребенка из *Жертвоприношения* (1986), но также многочисленные наблюдения, которые мы находим в *Запечатленном времени*. Многие подчеркивали интеллектуальный долг Тарковского по отношению к Достоевскому, но Толстой, вероятно, является наиболее прямым источником, переработанным для создания образа ребенка. В *Запечатленном времени* Тарковский пишет, что поэт — человек с детским воображением и психологией, что его мировосприятие остается непосредственным, как бы ни было глубоко его мировоззрение. Какое представление о детстве имел Тарковский и к чему, на твой взгляд, относятся его литературные, художественные и кинематографические отсылки?

А.А.Т.: Что касается образа ребенка, он основывается в творчестве моего отца на личном опыте и на личных переживаниях. Его детство было прекрасным, несмотря на голод, на семейные сложности, несмотря на войну, которую отец пережил очень тяжело, и естественно всё это выразилось в его творчестве, это было буквально воспроизведено в кадрах *Зеркала*. Я не думаю, что отец строил свои образы ребенка на основе каких-то литературных источников. Это было прямое переложение собственной судьбы, собственных воспоминаний. Естественно, его культурный багаж, литературные произведения, которые он читал, были переработаны, пережиты его личным опытом. Фигура ребенка чистая, еще не неиспорченная и неопороченная в человеке и в его судьбе, и к этому стремится каждый человек: мы живем и всегда вспоминаем наше детство как лучший период жизни, мы всегда стремимся туда вернуться, но это невозможно. В литературе, в поэзии это всегда описывается как золотой век, когда еще отсутствует время, понятие времени, для ребенка жизнь бесконечна, он ощущает себя вечным. Отец говорит, что “у ребенка непосредственное восприятие мира” и что его фильмы “нужно смотреть глазами ребенка”. Это значит, что его фильмы надо воспринимать и смотреть как любое произведение искусства,

в первую очередь эмоционально. Первая встреча — это не интеллектуальный анализ, а непосредственный эмоциональный контакт, сопереживание, катарсис, единение автора и зрителя, в этом случае, — полное единение с автором дают возможность ощутить мир его глазами, открыть для себя новые горизонты глазами автора. Это то, что он всегда говорил о кино: кинематограф отличается от литературы, потому что непосредственно действует на зрителя, в нем нет языка как такового, или, точнее кино не описывает реальность посредством других изобразительных средств, оно оперирует конкретным отображением реальности. Конечно существует т.н. киноязык, связанный с монтажом и драматургией, но это уже теория и анализ, которые, по его мнению, представляют собой уже следующие шаги на пути восприятия фильма. Как он писал в своей книге *Запечатленное время*, кинематограф оперирует реальностью и временем. В кино мы видим непосредственные вещи, не их описание, они существуют реально, здесь задействованы все чувства: звук, зрение, полное погружение в реальность. Кино — очень сильное искусство, оно ‘насилует’ зрителя, действует на все чувства, когда он сидит один на один с экраном в темном кинозале. Для него главное в кинематографе именно создать этот мост со зрителем, эмоциональный контакт. Понял ли человек фильм, не понял — не важно, логическое осмысление приходит позже, важнее принял или не принял; это немного разные вещи. Это некое духовное единение, свойственное скорее религиозному опыту, это некое сопереживание. Чрезвычайно важно, почувствовать то, что чувствует автор. Поэтому часто фильмы Тарковского кажутся непонятными, фигура ребенка для него олицетворяет именно возможность непосредственно воспринимать, принимать или отторгать произведение искусства. Как он говорит, у ребенка еще не потеряна связь с другим миром, он еще находится в двух измерениях, в нашем материальном мире и нематериальном, он еще связан с трансцендентным. Он сам всегда чувствовал эту связь и его детские воспоминания являются решающим моментом в фильмах, например девочка в конце *Сталкера*, жена и ее монолог, который полностью переворачивает всю картину. И кстати его первые воспоминания о Сибири, его путешествие в Сибирь повлияли и сформировали его как художника. Поэтому он верил, что художник должен говорить о себе, быть очень искренним, потому что любая фальшь замечается, ее можно заметить и она отторгнет зрителя. Через честный и непосредственный рассказ о себе можно достучаться до души другого человека, поэтому фигуры,

образы, которые ему не принадлежат, он полностью исключал из своих картин.

Дж. Л.: Касаясь темы Тарковский и литература, *Мартиролог* и *Запечатленное время* представляют собой, хотя и в разных формах, непрерывный ряд размышлений и отсылок к классической русской литературе. В *Мартирологе* Тарковский пишет, что все русские гении думали о том, что их величие не может происходить из плоской, бессмысленной почвы, и, поэтому, называли свою страну Великой, а будущее мессианским. Они чувствовали, что они ‘глас народа’, и не хотели быть гласом вопиющего в пустыне. Он считал Пушкина вершиной литературы, но писал, что Пушкин — скромнее других авторов, лишь только потому, что «гений Пушкина — гармоничен. Гений же Толстого, Достоевского, Гоголя — гений дискомфорта, дисгармонии, воплощенный в конфликте авторов с желаемым, в их замысле» (от 16 апреля 1979 г. С. 204). Каково отношение Тарковского к классикам русской литературы? Кого он считал ‘классиком’ и почему? По сравнению с твоим отцом, каков твой канон русской литературы?

А. А. Т.: Здесь я согласен с отцом, поскольку действительно есть гении, которые органичны. Например, в музыке Моцарт и Бетховен, в литературе это Пушкин и Толстой. Когда читаешь Достоевского, в нем страсть, конфликт, всё горит, страница горячая: просто невозможно оторваться. Когда читаешь Пушкина, ты уже где-то там, там, где конфликт превзойден, поскольку он — совершенен. Я думаю, что отец имел в виду это, когда говорил о гармоничности Пушкине и о других авторах, а т.н. классиках, о Толстом и Гоголе. Хотя, среди его любимых авторов был именно Достоевский, о котором он постоянно пишет и говорит: “У меня всегда конфликтная ситуация с Достоевским”, потому что Достоевский ближе к нашей эпохе конфликта и борьбы, вечной борьбы духа и плоти. Несмотря на это, Достоевский — единственный автор, которого отец всегда хотел реализовать в кино, но так и не успел. Однако, я думаю, что в каждом фильме Андрея Тарковского есть Достоевский, если не цитата, то направление мысли или идей Достоевского. Вообще, что касается русской философии серебряного века, всё идет от Достоевского. Поэтому Пушкин, Бах, Моцарт — это некий Парнас, который самодостаточен. Достоевский же — это конфликт. Толстой если не

затрагивать его идеологию — великий художник, он создает удивительные образы. Любимым романом отца была *Анна Каренина*: простой сюжет, он написан абсолютно идеально. Достоевский писал довольно сложно, проза Достоевского не идеальна. Поэтому, видимо, мой отец разделял их. Он говорил, что Толстой — замечательный писатель, великий писатель, более великий, чем Достоевский, но когда Толстой начинает учить, делает это догматично, он невыносим, таким образом как будто существуют два Толстых. Для отца это очень важно, потому что иногда художник, поэт, великий поэт, гений является переводчиком, через него говорит нечто другое, трансцендентное, а он всего лишь раб, он должен предварять в жизнь нечто, проводить через себя и реализовывать, но когда поэт начинает думать, что именно он является источником, тогда возникают проблемы, идеология и т.д.

Что касается меня, Достоевский это — тоже мой писатель. Пушкин же в литературе, как Бах и Моцарт в музыке — некие вечные, фигуры, которые настолько идеальны, настолько самодостаточны, что я больше идентифицирую себя например с прозой Достоевского, потому что его конфликт, его вопросы — это и мои вопросы. Вопрос бездуховности — это проблема, которая не существовала для Пушкина и Толстого, они были глубоко верующие люди, они были гармоничны, верили в Бога. Достоевский хотел верить в Бога, но не мог. По словам отца, это конфликт — желание верить и невозможность верить — конфликт современного человека, это конфликт мой, твой, это конфликт современности и проблема, связанная с этим конфликтом, возникает повсюду, особенно для современного искусства: это последствие конфликта и оторванности человека от его духовной чалы, именно поэтому Достоевский настолько современен, потому что каждый переживает до сих пор все это. Все произведения Достоевского я прочитал сразу, от его произведений нельзя оторваться. Такого у меня не было с Толстым. Толстого можно оставить, потом снова начать читать на следующий день. Достоевского нужно закончить, ты начинаешь читать и уже невозможно оторваться, поэтому ты теряешь день, ночь, два, три дня, двадцать часов чтения и так у меня было только с Достоевским. Здесь как раз отец имел в виду именно это. Если Пушкин — это нечто к чему нужно стремиться, идти, то Достоевский — это то, что мучит, болит.

Дж. Л.: А что ты предпочитаешь, прозу или поэзию?

А. А. Т.: Поэзия — конечно очень отличается от прозы. Я воспринимаю поэзию чисто эмоционально, пытаюсь понять ее глазами ребенка, как говорил мой отец. Поэзия — это там, где есть созвучие, камертон, который созвучен и мне лично, и я эту поэзию люблю. Можно понимать, например всего Пушкина, я считаю, что каждый русский человек в первую очередь должен понимать Пушкина. Он — нечто уникальное с точки зрения языка. Человек, который столько времени назад писал на русском языке, остается и по сей день настолько современным. Его можно читать, понимать на любом уровне. Мало таких поэтов. Пушкин остается уникальным.

Дж. Л.: Ты процитировал Бетховена. Какой образ композитора у тебя возникает, если ты думаешь о Достоевском и о Толстом в музыкальном плане?

А. А. Т.: Бетховен — больше Достоевский. Бах — наверное, Пушкин, также Пушкин — Моцарт. Может быть Пушкин ближе к Моцарту, поскольку они оба ушли довольно рано и, не смотря на то, что, естественно, они оба гении и создали великие произведения, их потенциал мог бы даровать человечеству еще многое. Бах умер в почетном возрасте, поэтому он достиг вершин, которые, может быть, Моцарт мог бы превзойти. Про Толстого думаю, что это не Бетховен, скорее Гайдн, но может быть кто-либо из ранних романтиков, Брамс может быть. Я очень люблю Толстого, чрезвычайно люблю его романы.

Дж. Л.: В одном из своих очерков 1932 года *Поэт и время* Марина Цветаева отмечает вслед за Рильке: “Есть такая страна — Бог, Россия граничит с ней’ [...] С этой страной Бог — Россия по сей день граничит. *Природная граница*, которой не сместят политики, ибо означена не церквями. [...] Россия никогда не была страной земной карты. И ехавшие отсюда ехали именно за границу: видимого. На эту Россию ставка поэтов. На Россию — всю, на Россию — всегда. Но и России мало”. Твой отец — один из таких поэтов, о которых говорит Цветаева: в постоянном поиске России, но сознающий, что самой России недостаточно. И эта неугомонность, всегда присутствующая в русской культуре, ясно выступает в его поэтике, хотя никогда не кричит ‘во весь голос’. В этом Тарковский фактически является наследником литературной традиции Серебряного века,

возможно, в поисках того синтеза символизма и акмеизма, что характерно для Бориса Пастернака. Каким, на твой взгляд, был образ России, который намеривался запечатлеть Тарковский, и каковы были его отношения с литературным наследием русского модернизма?

А. А. Т.: Андрея Тарковского много раз называли модернистом, постмодернистом. Надо понимать, что кино — это искусство, которое родилось именно в эпоху модернизма, это дитя модернизма, нового языка. Поэтому если мы говорим о кинематографе, то оно принадлежит этой эпохе, кинематограф в целом принадлежит этой эпохе, это новое молодое искусство, которое в первые годы становления, по словам отца зависело от литературы, в поисках своего собственного пути. Русская культура эсхатологична, в ней всегда присутствует ожидание конца и на реализацию этой идеи конца, стремления его достигнуть, приносится в жертву все остальное. Это противоположное видение европейскому мышлению, основанному на классической культуре, греческого и особенно римского периода, основанной на равновесии. В российской культуре равновесия не существует, все во имя конца, все во имя реализации этого конца. Примеров этого множество в литературе, в культуре, в искусстве, в политике. Мне кажется, сама революция возможна была только в России, поскольку принесено было в жертву все, во имя каких-то идеалов, которые абсолютно недостижимы. Это все последствия данного мышления, этого видения мира. В этом смысле для моего отца творчество это возможность познать через свои произведения, поиск истины, поэтому творчество никогда не было для него конечной целью, а способом познания через искусство. Искусство это тоже одна из возможностей познания помимо философии и науки. Это духовный поиск, поиск Абсолюта, который свойствен всему серебряному веку в философском смысле. Отец несомненно был хорошо знаком с философией Соловьева, Бердяева, Флоренского, которых он многократно цитировал на своих выступлениях. Здесь также важно помнить, что он был глубоко религиозным художником, может быть это не так заметно, но он был верующим человеком как и многие в серебряном веке. Поэтому в его творчестве нет постмодернизма, нет фрагментации, а есть поиск общего. Для постмодернизма становится важнее *как*, чем *что*, а для него всегда было важнее *что*, чем *как*, он пытался создать в кино — создать образ, образ мира. Его образ — это его молитва, это было выражение его

связи с высшими силами, с Богом. Если эта молитва созвучна другому человеку, тогда произведение работает, тогда это действительно становится молитвой. Не каждый способен на это. Художник вообще никто, он раб, он творит во имя высшего идеала. Это некая опять же мессианская идея, которая всегда существовала в русской культуре, поэтому он ее, по-моему, идеально выражает в своем искусстве. Он выражает это новым языком и, наверное, кроме него в кино никто это не использовал, это довольно уникальная его способность, может быть именно благодаря тому, что он был поэтом. Нет другого режиссера как Тарковский, и это даже не кино, возможно это синтез поэзии, литературы, живописи, музыки. Это уникальный и своеобразный кинематографический образ, но это не собрание разных образов, это что-то новое, это новое явление, которое, мне кажется, могло произойти только в России, только благодаря именно тому наследию, именно тем культурным и философским идеям, о которых мы говорили. Слова Бердяева: “Если я даже не способен понять истину, моя жизнь будет посвящена поискам пути”. Можно полностью перенести к самопознанию Тарковского как человека, и как художника. И в этом смысле он классик, это все идет опять же именно от Достоевского, это все возвращается глубоко в русские, славянские корни. Это можно увидеть уже в его втором фильме *Андрей Рублев*. Удивительно насколько в 35 лет он уже был сформирован как художник, как личность, как творец. Это не просто история иконописца Андрея Рублева, это история России, это становление российского государства, становление, которое началось с куликовской битвы как символа освобождения и единения. Рублев олицетворяет в искусстве идею любви, соборности, исихазма, он был учеником Сергия Радонежского, основной, ключевой фигуры формирования российского государства и российской культуры. С самого начала для отца главным была попытка осмыслить себя как автора, как художника в истории своего народа. И каждый фильм его это именно такой шаг, поступок на пути самопознания.

Дж. Л.: И между этими двумя измерениями, божественным и человеческим, о которых ты говорил, всегда находится сам Рублев.

А. А. Т.: Да, и опять же Достоевский, опять те же мучения, сомнения, конечно, это постоянная борьба, потому что Рублев не просто монах, он становится художником после всех испытаний через

которые он прошел: любовь женщины, убийство, молчание. Он переживает все страсти человеческого пути и реализует идею исихазма, он осознает любовь только после того, как он все это пережил. Речь идет о земном опыте, необходимом человеку для прохождения пути. Тарковский здесь ставит главный религиозный вопрос, саму религиозную идею Христа как Бога-человека. Для Рублева это человек-Бог, это становится ясно в его споре с Феофаном Греком. Поэтому это чрезвычайно важный фильм для осмысления именно русской мысли и русской идеи.

Дж. Л.: И опять же Рублев смотрит на жизнь глазами ребенка.

А. А. Т.: Да, он абсолютно открыт и когда он говорит о любви, он цитирует письмо Петра к Коринфянам, где, если ты достиг величайшего, но любви нет в тебе, то тогда ты никто. И он это говорит ребенку, девочке, и все это очень важно. Это как раз идея исихазма, которая была очень близка отцу и он ее пронес через свои фильмы и свое творчество, через свое формирование как художника.

Дж. Л.: В *Кино как молитва*, твоём последнем фильме 2019 года, посвященном отцу, показанном в итальянских и международных кинотеатрах и представленном на многих национальных и международных фестивалях, проявляются многочисленные 'тарковские' черты: природа, тишина, забота о слове. В фильме очень бросается в глаза авторская скромность: взгляд режиссера следует за образами, наблюдает за ними, останавливается на деталях, но не поглощает их, не доминирует над ними своим присутствием. Это негромоздкое, даже почти незаметное присутствие, уступает место окружающему и рассказу самого Тарковского. Как ты работал над этим фильмом, какими принципами ты руководствовался, когда очевидно, что биографический элемент и тут играл решающую роль?

А. А. Т.: Во-первых, да, поскольку это был фильм об отце, я как автор старался оставаться в стороне, потому что главная идея фильма — это рассказ Тарковского о себе. Я хотел как можно ближе приблизить человека, зрителя к его личности, но не через призму моих личных воспоминаний, мнений других людей, интервью и т.д. Мне хотелось посадить зрителя напротив Тарковского и дать возможность услышать слова автора о самом себе, это намного важнее, чем прочитать десятки книг критиков или историков о нем. В выборе

аудиоцитат из архивов я основывался на мои личные воспоминания о нем, как об отце, о человеке. Я хотел, чтобы люди восприняли фильм, не как биографию, а как автобиографию Тарковского, но в то же самое время это и мое личное видение отца. Естественно, чем меньше там меня, тем лучше, я не хотел создавать никаких идеологических фильтров. Для меня было очень важно именно, чтобы человек проникся и возник диалог, чтобы монолог Тарковского стал бы диалогом со зрителем. И поэтому главное в фильме это именно голос, звучание. Я не хотел, чтобы он дублировался, потому что там очень важны интонации его голоса. И на этом монологе, на этой своеобразной автобиографии, на его голосе основано изображение, которое является как бы аккомпанементом его рассказа о себе. И в этом смысле я думаю, что мне удалось, по крайней мере, услышав мнение людей, которые его знали, поймать те вещи, которые люди помнили о нем, о его рассказах, о его воспоминаниях. Но и очень важно, чтобы люди, которые его не знали, многие молодые люди, кто изучает его творчество, тоже знали бы об этом.

Он говорит вещи, которые опровергают много теорий, возникших потом, построенных на отвлеченном анализе его творчества. Это цепочка домыслов обрывается, потому что в них нет никакой реальной основы. Это непосредственно и есть та ценность архива, оригинального документа, тех аудиозаписей на которых строился фильм. И мне кажется, что сейчас нет таких материалов о нем, о его творчестве, которые могли бы показать его таким, каким он был. Вот это главное. Прошло много лет, многое было забыто, и начали строиться разные теории. Некоторые правильные, некоторые — нет, но это не он, то есть это идея кого-то о нем, то, что этим фильмом я хотел опровергнуть. Естественно, это фильм об отце, но это и моя биография, и мои воспоминания. Так становится понятно, что каждый фильм Тарковского это не просто фильм, это период его жизни, его биографии, его духовного поиска. Говорить о Тарковском не касаясь его фильмов, его жизни — невозможно, потому что в его жизни все очень взаимосвязано. Он был тотальным художником, жил своими работами, своими фильмами и переживал это вместе с людьми, которые были рядом, с нами, с семьей. Это все как бы некий творческий и жизненный концентрат. Эманация его сложного, таинственного внутреннего мира поэта, которая распространялась на окружающий его мир и людей. Эту атмосферу я пытался передать в фильме.

Он рассуждал на сложнейшие темы не просто в интервью, он говорил об этом за столом, за обедом, то есть это была его жизнь, его сущность. Постоянное размышление о смысле жизни, о смысле вещей, о поиске. Гениальные люди отличаются тем, что они не рассеиваются и не растрачиваются на мелочи, они постоянно сконцентрированы на одном. Особенно в кино это очень сложно, потому что, когда снимаешь фильм вокруг тебя десятки, сотни людей и оставаться постоянно сконцентрированным над своей идеей, на своем замысле очень сложно. Он был одним из тех людей, которые способны на это. Я думаю, каждый великий человек имеет эту черту — не растрачиваться на мелочи. И в жизни он был именно таким человеком.

Дж. Л.: Какие воспоминания у тебя о нем, о ваших разговорах или о ваших моментах тишины?

А. А. Т.: Мои воспоминания о нем сильно связаны с нашим домом в деревне. Это то место, которое он цитировал в каждом из своих фильмов, начиная с *Соляриса* и дальше. Тема русской природы, доме, у него вообще тесно связаны. Тему дома можно рассматривать двояко: как дом физический и метафизический. У него никогда не было дома, они с сестрой, бабушкой и мамой жили в двух комнатках, в коммуналке в центре Москвы. Он получил первую квартиру от Мосфильма в 1974 году. И поэтому, когда они с матерью купили дом в деревне, он стал его домом, любимым домом, местом отдыха, творческой концентрации, оторванности от мира, там где тишина, природа. Это место было замечательное. Я много показал его в фильме. Он никогда там не снимал, для него это было некое священное место и он боялся осквернить его съемками. Это было единственное место, которое он считал домом. И вообще это была его 'больная тема', поскольку раньше как такового дома у него никогда не было. Дом, где он родился, где они отдыхали в деревне Завражье у родственников, они снимали. Этого дома больше нет, его затопило плотиной на Волге несмотря на то, что сейчас там по близости воспроизвели копию этого дома. Когда он приезжал туда в поисках природы для съемок *Зеркала*, он сказал: "Не нужно было сюда возвращаться, потому что здесь уже ничего не осталось". И даже то, что было — под водой. И когда он говорил о доме в Мясном, повторял: "Это единственное место, если я его потеряю, у меня вообще не

будет дома”, к сожалению, и так и произошло. Он хотел построить дом в Италии, но так и не успел. Поэтому идея дома, стремление к дому, его потеря, присутствует во всех его фильмах, например, последний дом в *Жертвоприношении* он сжигает, что вполне автобиографично. И поиски дома — ностальгия по дому, становится поиском Абсолюта. Этот дом, принадлежит уже другому измерению, сфере вечности, поиск его — это поиск покаяния в духовной сфере, это место куда стремится душа человека. В *Ностальгии* это выражено довольно ясно: он говорил, что ностальгию человек может испытать и чувствовать даже в собственном доме, в своей семье, но это ностальгия о чем-то другом, о вечном, об абсолютном. Она неизлечима, это тема многих русских художников, писателей, философов, это постоянное стремление принести в жертву все, ради идеи, истины, это идея фильма *Сталкер*, это мессианская идея.

Дж. Л.: Тема дома действительно центральна во всех фильмах Тарковского. А в твоей биографии какую роль играл дом?

А. А. Т.: Для меня домом был тот же дом в деревне. Конечно, мы жили и в квартире в Москве, но это не воспринималось как настоящий дом, тот где я проводил лето. Это изолированное место, где никого не было, была полная свобода, мы жили там, окруженные природой. Я видел смену времен года, ритм жизни задавался природой. Истинное течение времени — это удивительное ощущение, никак не связанное с активной жизнью человека, а связанное именно с ритмом природы. Сейчас его невозможно воспроизвести, это был ритм моего детства. Сейчас восприятие времени полностью изменилось, ты живешь в каком-то процессе, вечном, ненатуральном движении. Для меня этот дом имеет огромное значение, даже сейчас, хотя он там, а я здесь, в Италии. Я чувствую ностальгию по определенным местам, но для меня это больше ностальгия по отцу и детству. Иногда можно, но скорее не нужно возвращаться на места своего детства.

Дж. Л.: Тема дома и родной земли также центральны в литературе первой волны эмиграции, у Цветаевой, у Бродского, например, то есть как человек может чувствовать себя дома на чужой земле, когда человек вынужден покинуть свою родину. Когда твой отец приехал во Францию, а потом в Италию, ты жил в Советском Союзе, ты не

мог встречаться с ним. Как вообще может человек жить в таком ужасном состоянии?

А. А. Т.: Да, для меня быть заложником в Москве в течении 4 лет было ужасно, это была полная изоляция. Каждый русский эмигрант — плохой эмигрант, потому что его все время мучают воспоминания, потом возникает идеализация, Солженицын например идеализировал русское прошлое, русскую историю. В каждом русском художнике эмигранте всегда чувствуется ощущение разлуки. Разрыв с родиной чрезвычайно трагичен всегда, трагичен и в судьбе моего отца. Это трагедия, невозможность жить без Родины, потом переросла в болезнь и привела отца к преждевременной кончине. Он хотел жить в Италии, он ее любил, Италия была единственная для него страна, где он чувствовал себя 'дома'. В других странах он чувствовал себя довольно плохо. Он был русским художником, несмотря на то, что он обожал иностранную литературу, от Пруста до Манна и любил западную культуру. Он понимал, что русская культура не может существовать вне других культур, Леонардо — его любимый художник, Бах — любимый композитор и здесь мы возвращаемся к идее универсальности культуры. Он понимал, что культурное наследие универсально и эти островки культуры, гении культуры, которых почитают во всем мире, должны взаимно обогащаться. Именно поэтому его выбор стала Италия, Италия эпохи Возрождения: Данте, Леонардо, Пьеро Делла Франческа, его любимые живописцы. Это измерение давало ему успокоение, вдали от родины, от родной земли и это то, что ему не хватало в России. После того, как он узнал Италию, жил, видел все это и возвращался в Россию, у него начиналась обратная ностальгия. Я ощущаю это тоже. Ощущаю больше, потому что прожил большую часть своей жизни в Италии, а не в России. Но тем не менее когда я там, у меня тоска по Италии, когда я здесь у меня тоска по России, некое подвешенное состояние, вроде между двух стульев... Иногда это тяжело, но это очень важно, поскольку когда начинаешь чувствовать и ощущать культуру разных народов, а не только твоей родной страны, это открывает горизонт, словно твоя родина расширяется до мировых границ, ты начинаешь пытаться найти некий синтез культуры. То, что, как мне кажется, пытался сделать мой отец, то есть преодолеть физические границы. Если мы говорим о России, да, России становится мало, но России мало, не только потому что 'дальше Бог',

России мало, потому что существует мировая культура, без которой невозможно распознать направление, судьбу человечества в целом. Поэтому в своих фильмах отец использует так много цитат из классической мировой культуры: музыку Баха, образы Леонардо, все это дает некий тектонический, глубокий пласт истории культуры, который кино не имело, поскольку это очень молодое искусство. Все это необходимо для того, чтобы кинообраз, не остался поверхностным, слишком современным, то есть банальным. В этом смысле можно утверждать, что он русский художник, но он также принадлежит мировой культуре. Он ее хорошо знал, понимал и метаболизировал в своем творчестве, пропустив через свою русскую душу. Истина рождается в сопоставлении, во встрече, единении, мировой соборности, и он стремился к этому. Поэтому в России он казался несколько чужим, и на западе он тоже не совсем понятен: истинно русский ли он, или нет? Возможно, как и для каждого русского философа и поэта Серебряного Века, его жизненный и духовный путь, выраженный через киноискусство, это попытка обрести тот потерянный, вечный дом, землю обетованную, утраченную человеком из-за его мелочности и эгоизма.

Materials and Discussions