

У тривалій, сповненій найяскравіших та найнесподіваніших зигзагів історії фільму й нині залишається багато незрозумілого та непоясненого. Версії подій, викладені різними учасниками, оцінки, які вони дають, часом різко розходяться. Зберігся, що правда, чималий комплекс документів, пов'язаних із творчою біографією фільму. Та вони не дають вичерпного пояснення, не покривають собою весь простір цієї неймовірно драматичної та доволі загадкової історії.

Мабуть, особливо туманною та складною для пояснення є передфінальна й фінальна частини – акція заборони й довга та вперта боротьба за його звільнення. Труднощі полягають у тому, що головні учасники подій тих років розкриваються мовби діаметрально протилежним чином. Від тих, хто захищав картину Тарковського, активно боровся за її порятунок, залишилося чимало реальних слідів – офіційних документів, особистих листів, щоденникових записів. Ті ж, хто так чи інакше доклав руку до акції заборони, мовби пішли в тінь, не залишивши по собі, як то кажуть, і відбитків пальців. З покайнними заявами ніхто з них поки що не виступав і, здається, й не виступить. Проте якщо одні з «заборонювачів» нині не схильні згадувати свій колишній гріх, сподіваючись, що за давністю років правдиву картину того, що сталося, реконструювати все одно нікому не вдасться, то інші поспішають робити заяви та видавати публікації, в яких «лицарськи» покладають заслуги заборони на інших осіб, всіляко відмежовуючись від них, або ж і зовсім подають себе в ролі мало не найактивніших захисників фільму. Не буду називати імена. В ході викладу це з'ясується саме собою...

**«Не було в ті роки такого песимізму й такої зневіри»**  
В.Баскаков, котрий у ті роки працював першим заступником голови Комітету з кінематографії і брав у долі фільму Тарковського найбезпосереднішу участь, вважає, що катастрофа з «Рубльовим» (як, зрештою, і з іншими «поличковими» картинами) спалахнула ніби зовсім несподівано. Мовляв, усе йшло плавно та чудово, аж доки вже завершений та фактично затверджений Комітетом фільм не потрапив на очі поціновувачам прекрасного з брежнєвського Політбюро, викликавши в них страшний гнів та роздратування. На жаль, ситуація, здається, була складнішою! Я щонайменше схильний применшувати істинні заслуги катів-інквізиторів із ЦК КПРС, за розпорядженням яких і було вчинено дику розправу над, мабуть, найзначимішим фільмом 60-х років, що став кульмінаційною точкою могутнього злету кінематографа, породженого «відлигою».

На тлі казково стрімкого, триумфального злету «Іванового дитинства» трагічна, воістину мученицька доля наступного фільму Андрія Тарковського виглядає якось особливо контрастно й моторошно. Багато про що свідчать вже самі дати неймовірної біографії цього фільму. Сценарій написано 1962. Фільм знято 1966. З'явився на екранах 1971. Десять років! Ціла епоха пролягла між датами – «Рубльова» задумали ще в роки квітучої «відлиги», а побачив світ він уже в епоху, яку нині називаємо «застоем».

Валерій Фомін

# Андрій Рубльов

Але й погодитися з романтичною версією В.Баскакова, за якою всю провину за спотворену долю фільму та його автора покладено лише на партійних царедворців, також не вважаю за можливе.

Збережені архівні документи свідчать про інше: катастрофа аж ніяк не була несподіваною. Навіть більше, вона визрівала впродовж кількох років, і до великої міри її підготували в стінах самого Кінокомітету.

Вже сам по собі зухвалий та незвичайний задум Тарковського спричинив справжній переполох серед служителів комітетської редактури – будівництво майбутнього ешафоту почалося, по суті, з того самого моменту, коли в Малому Гнездіковському провулку потримали в руках ще тільки найперші варіанти літературного сценарію.

Ось покаже підтвердження цьому – обговорення літературного сценарію «Початки й шляхи», що пройшло в Головній сценарно-редакційній колегії 10 квітня 1964 року. На які думки нашої нашої працівників ГСРК сценарій, над яким А.Тарковський та А.Михалков-Кончаловський встигли напружено попрацювати впродовж уже двох років?

Думка перша: неймовірно небезпечний ухил у бік

релігійності! Дію постійно зосереджено довкола церков та монастирів. Всуціль монахи в сутанах. Відливають церковний дзвін. Та й сам Рубльов не ревплакати пише, а ікони! Слизький матеріал! Ще трохи, й можна підзалетіти зовсім не туди... І такий собі Г.Бровман, літературний критик, який за сумісництвом палко захищає соцреалізм у штаті ГСРК, ділиться з колегами своїми сумнівами: «Я маю певні побоювання. Треба знайти ключ до того, щоб ікона не була символом релігійного мракобісся. Тут є тривожні ознаки того, що автори не завжди це відчувають. Питання боротьби з релігією та містицизмом будуть ще дуже актуальними. А ми завжди маємо бути войовничими безбожниками. Треба пам'ятати, що російське декадентство завжди широко використовувало іконопис».

Г.Бровман зі своїм острахом не самотній. Е.Ошеверова запитує: «Дуже мені шкода, що дівчина, згвалтована татарами, – блаженна. Це знімає трагедійність ситуації. Російське юродство як форма внутрішнього спротиву правомірне. Та ця блаженна відображає і форму – форму пристосування релігій усіх цих блаженних духом. Навіщо це вам?»

Тодішній керівник ГСРК О.Димшиць не такий прямо-лінійний, як його підшефні. Але й він повчально нагадує авторам сценарію про художника-іконописця: «Монаша сутана людей творчих входила в суперечність із церковними канонами. По суті справи, це був ранній атеїзм, що виступав у сутанах монахів...»

Отож одне стратегічне завдання перед авторами поставили руба: «Рубльов має стати стихійним атеїстом...» Що ще? «Мене знічує те, – ділиться своєю непідробною тривоگوю один із присутніх на обговоренні, А.Бакуринський, – питання в тому, на що працює цей сценарій? Це не біографічний, не історичний, не мистецтвознавчий фільм. Я поділяю не всі уявлення об'єднання. Тему народу не завжди яскраво втілено в сценарії. Адже в ті часи були сили спротиву. А в сценарії нема місця для образу орача з мечем за поясом, що обробляє своє поле. Нема образу орача, який захищає свою землю. Є образ хлопа з дубцем, котрий відібрав у Рубльова монастирську казну. Але й він іде з поля бою в поганське село, до любовних утіх. Так пропадає і ця тема...»

Є! Схоплено! І вже наступний оратор (А.Сегеді) залізною рукою хапає бика за роги: «З того дня, як Сергій Радонежський прорік перемогу російської зброї, Русь охопила ідея неминучої перемоги над татарами. Дух спротиву ріс із року в рік. І не було в ті роки такого песимізму й такої зневіри, як про це можна зробити висновок зі сценарію. На жаль, ідеї рівності та спротиву не запліднили цей сценарій. Необхідно, щоб соціальні ознаки народної непримиримості та дух спротиву яскравіше проступали в цьому сценарії (...) Поки що переважають епізоди з темами розгубленості та песимізму».

Ще залп: «Дійсність довкола Андрія така, що закономірно було б, якби він писав, як Феофан. Гармонія ж «Трійці» в цьому сенсі дещо несподівана. Взагалі занурення в дисгармонію життя є закономірним. Але так само потрібно, щоб було зрозуміло, що гармонія «Трійці» – не диво, послане Богом, а те, до чого Рубльов приходить внаслідок пошуків» (Е.Ошеверова).

Ознаки дегероїзації бачимо повсюди: «Зараз є нотки неврастенічності, не завжди виправданої. Скажімо, дещо не-

врастенічно записано першу сцену зі скоморохом. Цей образ потенційно дуже багатий. Адже скоморохи – явище соціальне, явище протесту. Вони акумулювали й духовне здоров'я народу, й дух спротиву насильству та злу. За це їх і батогами били, і в яму саджали. А в цій сцені скоморох радше просто верещить...»

Висновок: «Це був вік консолідації сил і віри в звільнення. А в сценарії є монотонність розповіді про стражденний народ...» (А.Скрипцін).

Так, звісно, справа не піде! Фільм про Рубльова має стати полум'яним гімном героїчній боротьбі російського народу з проклятушою ордою. Проклятушою?

Тут тонкий і діалектичний розум керівника комітетської редактури О.Димшиця завчасно передбачає вже другу небезпеку: «Проблема татар. Ми живемо в багатонаціональній країні. Тому треба бути дуже точним, аби не образити інші народи. Боротьба з татарами має виглядати як боротьба проти насильства, проти цивілізації, що канула в Лету...». Чи всі тривоги?

Ох, якби ж то! Натреноване редакторське око дуже точно виявляє в сценарії ще один дуже небезпечний риф: «Хотілося б, аби сцена в соборі не перетворилася на сцену жахів» (Е.Ошеверова). «Художникові, окрім думок і почуттів, нема потреби оснащувати сценарій неврастенічністю та лякати глядача гіньолем. Треба дуже обережно використовувати матеріал такого типу. Ось тут особливо й потрібне відчуття міри й такту» (А. Скрипцін).

«Смакування жорстокості»... Постановка фільму – ще попереду. Попереду – драма його закриття, але Тарковського вже звинуватили в гріху, в якому його звинуватять і наступні заборонювачі...

І ще кримінал. Дехто з присутніх на обговоренні засмутився, що мова, мовляв, дещо модернізована. Далі почули миттєве уточнення: «Модернізовано не лише мову-форму, але й зміст – проблеми та ідеї». Караул, алюзії!

Тяжка розмова. Та й такі штамповані словечка, такі вбогі поняття використовують в «аналізі» зовсім унікального, такого нового задуму, який програмно виходить далеко за межі всіх стандартів задуму! «Тема Рубльова – тема художника та його відповідальності перед народом. Боротьба релігії та реалізму... «Його сприймаєш під знаком висловлювання Енгельса...»

Тарковський, присутній при цій розмові, терпляче вислуховує всю цю нескінченну маячню. Він сповнений сил і сподівань. Та й нерви, мабуть, ще витримують: «Ми вдячні вам за цю розмову. Вона змусила нас ще раз подумати про сценарій...»

**«Образ російського народу хотілося б бачити в істинному світлі...»**

Врешті довгу, нескінченну смугу розгляду та затвердження літературного сценарію в інстанціях різного рівня було завершено. 26 травня 1964 року Тарковський отримав згоду начальства на початок режисерської розробки. 24 серпня худрада об'єднання письменників та кінопрацівників успішно затвердила режисерський сценарій та спрямувала його в Комітет з кінематографії.

В кінці вересня головний секретар ГСРК О.Димшиць відреагував на режисерську версію сценарію редакторським висновком, закріпленим не його особистим підписом, а підписом одного з його співробітників. Але в окре-

тому посиланні на студію він до цього відгуку нібито приєднався.

Чим же потішили А.Тарковського спеці зі сценарно-редакційного Генштабу?

до Мех. N 1/1303 29.09.64 р.

Головному редакторові кіностудії

«Мосфільм»

тов. Рекемчуку О.Є.

Висновок щодо режисерського сценарію «Андрій Рубльов»

Після прочитання режисерського сценарію видається необхідним висловити два основних побажання.

По-перше, в образі Андрія Рубльова хотілося б бачити не лише художника, що усвідомлює свій талант і з «розплющеними очима» споглядає світ, але й художника, наділеного, крім проникливого, тонкого сприйняття, активним ставленням до життя і подій, що відбуваються.

По-друге, збірний образ народу російського, що складається з сукупності всіх народних персонажів, хотілося б бачити в істинному світлі, як образ народу нескореного, давно готового до великого історичного подвигу — подолання татарського іга.

Окремі зауваження до сценарію:

1. Видається наївною символіка образу блаженної, котра в муках породіллі спокутує сором татарського насильства, адже в муках цих знаходить вона осмислення життя, а «татарчення» приймають у «плем'я руське».

2. Видається небажаним епізод руйнації та спустошення Володимира татарами спільно з російськими дружинниками, що б'ються під татарськими прапорами та звірюють сильніше, ніж самі татари.

3. Хотілося б порадити відмовитися від епізоду з вартовими російських дружин, які дивним чином виявляють свою безпечність на протигагу віроломству татарської раті.

4. Нам видається надмірним неодноразове підкреслення ганебного безсилля російського воїнства, потоптану честь якого спокутують жінки своїм «постригом»; надмірним є також епізод ганебного «заголення» жінки.

5. Нам видається, що ілюстрація протилежних за розумінням моральних проблем монологів Феофана та Рубльова зображенням хресної дороги Христа виглядає наївно та спотворює характер ідейно-творчої суперечки митців, пов'язаних міцною пуповиною традиції, але які по-різному бачать та осмислюють добро і зло.

Член Сценарної редакційної колегії З.Куторга»

(ЦГАЛИ ССРСР, ф. 2944, оп. 4, ед. хр. 793, л. 28-29).

Інструкції авторові майбутнього фільму дали. Вважаючи, мабуть, що їх вже аж ніяк не можна проігнорувати, сценарій «Початки й шляхи» запустили у виробництво. Під наказом дата – 26 квітня 1965 року. До 1 квітня 1966 року Тарковський мав здати готовий фільм».

«Страсті по Андрію».

### Перетворення

Зйомки фільму, сам процес вживання літературного сценарію «Початки й шляхи» в плоть екранних образів – це роман у романі. Нема, мабуть, такого фільму, під час якого не ставалися б якісь неймовірні події, щасливі знахідки та несподівані втрати. В цьому сенсі зйомки «Рубльова» – цілковита пригода від початку й до кінця. Чого вартий один тільки вибір на роль Андрія Рубльова нікому не відомого тоді Анатолія Солоніцина, молодого чоловіка зі Свердловська, який, прочитавши сценарій, опублікований у журналі «Искусство кино», загорівся бажанням будь-якою ціною знятися в цьому фільмі, без виклику сам приїхав до Москви й розшукав Тарковського.

Фатальні несподіванки, неймовірні збіги дивних обставин

очікували знімальну групу по суті на кожному кроці. Під час зйомок загорівся знаменитий Успенський собор. Товариство захисту тварин написало гнівну скаргу на Тарковського за нібито жорстоке ставлення до тварин. Сам режисер, вникаючи у всі деталі підготовки до зйомок і перевірюючи все своїми руками, на собі, одного разу мало не загинув. «Він вирішив перевірити, яких коней відібрано для зйомки, – розповідає директор фільму Н.Огороднікова. – Кінь виявився гарячим, поніс, скинув його. Ми заціпеніли з жаху. Виглядав він страшенно жахливо – весь у крові, блідий, немов смерть. Але зйомок не скасував, хоч як ми його вмовляли, ні за що – почали знімати. Потім просто зі знімального майданчика відвезли його в лікарню...»<sup>1</sup>. Втім, так само несподівано, непередбачувано, драматично проходив і сам творчий процес. Тут також виявилися свої «необ'їжджені конячки»...

Л.Лазарев, узявши на себе за проханням А. Тарковського обов'язки редактора фільму, згадує: «Правду кажучи, я вважав, що обов'язки редактора «Рубльова» не займуть багато часу та зусиль, не будуть обтяжливими. Сценарій, на мою думку, не вимагав жодних більш-менш серйозних переробок. Якісь епізоди не зовсім задовольняли Тарковського; ми, докладно обговоривши їх, з'ясували, що в них «деренчить» і як їх треба змінювати, щоб позбутися фальшивих місць. Двічі або тричі ми зустрічалися, все це обговоривши в деталях. А потім група вирушила в експедицію – натурні зйомки відбувалися у Володимирі, Суздалі та околицях. Через якийсь час зателефонував із Володимира Андрій і попросив приїхати й переглянути відзнятий матеріал». А про інше, – що він має на увазі, я не зрозумів, – ми поговоримо тут».

Коли ми подивилися матеріал «Рубльова» в порожньому залі кінотеатру, Тарковський почав розмову: що змусило його зателефонувати мені й викликати мене у Володимир. «Склалася доволі складна ситуація, – сказав він. – Якщо й далі знімати так, як знято щойно побачений мною матеріал (він переконаний, що тільки так і треба знімати далі, що тему зображуваного в стрічці життя, ступінь насичення її подробицями він намацав правильно), то метражу, встановленого для двосерійного фільму, ніяк не вистачить. Вихід один – скорочувати сценарій. Зупинити для цього зйомки не можна – план, кошторис, зникама натура. І просто купюр тут не вистачить, можна скалічити фільм, треба буде певні епізоди переписати, об'єднати, замість двох або трьох знайти один, що вибирає смисл.

Цим ми й почали займатися...»<sup>2</sup>.

Вже під час зйомок у сценарії відбуваються дуже серйозні трансформації. Хоча слід сказати, що в тих, хто брав участь у роботі над фільмом, самі пояснення причин, з яких треба було багато що змінити в сценарії, суттєво розходяться. Редактор фільму Л.Лазарев вважає, що сам по собі сценарій було вибудовано ідеально й лише інший ступінь деталізації під час зйомок спонукав режисера до вимушених скорочень.

Андрон Михалков-Кончаловський, один із авторів сценарію, подає інше трактування: «Сценарій "Андрія Рубльова"», можливо, був талановитим, буйним втіленням зображення, але він був непрофесійним. Він не вмівся в жодні параметри драматургічної форми. В ньому було двісті п'ятдесят сторінок, які при нормальному, прийнятному для зйомок записі перетворилися б на добрих чоти-

риста. Коли Андрій почав знімати, метраж поповз, як тісто з горщика... Тому що це був не сценарій, а поема про Рубльова...».

Так чи інакше, почалися зміни. Які? Л. Нехорошев, спеціально дослідивши цей процес переробок, зауважує: «При порівнянні сценарію та фільму відразу виявляється суттєве зменшення глав (було п'ятнадцять; у фільмі тепер, включно з прологом та епілогом, – десять) і руйнування хитро заплетеної фабульної сітки, на зміну якій прийшов новий спосіб побудови сюжету.

Одні лінії, як виявилось, зовсім забрали, інші – сильно скоротили, в третій зникли елементи інтриги. Разом із тим, відлуння випущених фабульних ліній та цілих епізодів ми бачимо в стрічці постійно».

З-поміж інших суттєвих змін – композиційна заміна прологу. Сценарій починається епізодом Куликовської битви. Замість нього в пролозі виникає епізод польоту холопа на повітряній кулі. Про саму Куликовську битву в фільмі не лишається навіть найменшого натяку.

Втім, рішуча переробка сценарію не вичерпується скороченнями та композиційною перестановкою окремих епізодів. Паралельно відбуваються і глибші трансформації: «В сценарії панівними мотивами в змалюванні народу були мотиви соціальні, а часом і вульгарно соціологізовані. Тепер Тарковського вони майже не цікавлять. Він зосереджує свою увагу на іншому – на духовному стані народу»<sup>3</sup>.

Ще одна дуже суттєва метаморфоза: відомо, що фактично не лишилося біографічних відомостей про Рубльова. Знімаючи фільм, Тарковський вибиває навіть ці незначні опорні реалії. Він «свідомо виганяє ті відомості про історичні події, які дали підстави В. Т. Пашуто (історик, що консульгував групу. – В. Ф.) віднести сценарій до виду художньої історіографії»<sup>4</sup>.

Трансформуються й образи «ворогів»: «У стрічці вже нема розповіді Даниїла Чорного про облогу татарами Москви та всієї ретроспективної лінії російських жінок, які віддали татарам волосся за зняття облоги зі столиці.

У сценарії орда з'являється в багатьох епізодах, у фільмі – лише в двох. Перший із них – «Вторгнення. 1408 рік».

І прикметно, що в страшному горі, яке випало на долю мешканців Володимира, винні насамперед свої ж, росіяни, і що співвітчизники та єдиновірці не менш, а може, й більш жорстокі, ніж татари.

Тарковський переносить акцент із біди зовнішньої на біду внутрішню. Звісно, коли об'єднане військо увірвалося до міста, то за давньою звичкою почувся крик жаху: «Татари! Біжіть! Та-аа-та-ари-и!» Але крикуна зарубує шаблею не ординець, а російський князь. І якщо блаженну в сценарії івалтує татарин, то у фільмі її івалтує воїн»<sup>5</sup>.

Суттєво змінюється на шляху від сценарію до фільму й образ самого Рубльова. Але й це ще не все! Здається, в ході зйомок фільму змінюється багато в чому і сам Тарковський. Напружена, набагато складніша, порівняно з першим його фільмом, робота підштовхує молодого режисера не просто багато що уточнити в своїх поглядах на конкретні аспекти мистецтва кінорежисури, але й замислитися над питаннями куди загальнішими... Зміна багатьох орієнтирів, глибокі зміни в трактуванні провідних образів сценарію свідчать і про не менш глибокі зміни в світогляді молодого митця, про інтенсивність його духовної праці над

собою. Не випадково весь цей процес завершується конфліктом і подальшим розходженням із А. Михалковим-Кончаловським – близьким другом, співавтором сценарію.

Конфлікт мав не житейський, а суто творчий та принциповий характер. Ось як його пояснює сам А. Михалков-Кончаловський: «Тарковський був в'язнем свого таланту. Його стрічки – мученицький пошук чогось, що неможливо виразити словами, чогось такого незрозумілого, як мукання. Може, саме це й робить їх такими привабливими (...)

Наше розходження почалося на «Рубльові». Я почав відчувати неправильність обраного ним шляху. І головна причина цієї неправильності – надмірність значення, яке він приписував собі як режисерові.

Поясню. Знімаючи сцену, я прагну бути дуже жорстким до всього, що знімаю. Зараз у цьому прагненні я став ще жорсткішим. Мені завжди хотілося зробити сцену максимально виразною завдяки скороченню. Андрій досягав того ж таки за допомогою розтягнення. В його позиції була непохитність, що межувала з самозреченням. Його мало цікавило, як сприймає сцену глядач, – він усе вимірював тим, як вона діє на нього самого.

Він часто повторював бунінську фразу: «Я не золотий рубль, аби всім подобатися». Я ж не вважав, що полегшити глядачеві сприйняття означає зробити йому поступку (...)

Першим поштовхом до розходження стала поява в мене сумніву, що він правильно працює з акторами. На зйомках «Рубльова» він так замакітрив їм голови міркуваннями, що вони перестали розуміти, що і як грати (...).

Своїми розмовами він міг довести будь-якого актора до цілковитого виснаження. Відбувалося це, як думаю, тому, що склад його розуму був не аналітичним, а інтуїтивним. Тому йому було так важко пояснити бажане акторові, так само, як і сценаристові.

Працюючи над сценарієм «Рубльова», ми поїхали з ним до Грузії. Пам'ятаю, як уночі, розмовляючи, йшли дорогою, а він усе повторював: «От хотілося б, якось ці пелюсточки, ці листочки, розумієш, клейкі... І ось ці гуси летять...» – «Чого ж він хоче?», – питав я себе. А він усе белькотів про пелюсточки і листочки, серед яких блукала його душа. Та писати ж треба було дію (...).

Відома сцена розмови Кирила з Феофаном Греком, у якій він вмовляє того взяти його до себе в учні, видається мені у фільмі незробленою. Але незробленою саме в акторському плані. Втратилося те, заради чого ми (в кожному разі, я) її писали. А робили ми її під відвертим впливом Достоєвського. Між характерами, не між авторами та персонажами, а саме між ними існувала напруга майже містична. Та напруга, яка часом досягає таких виразних висот у Куросаві, у Бергмана. А ось у Брессона такого нема – він напругу свідомо забирає. Він ненавидить акторів, – це його власні слова! – які грають почуття. Сцена, позбавившись болю, що був у сценарії, втратила для мене будь-який смисл.

Я сказав про це Андрієві, щойно побачив матеріал. Він зі мною категорично не погодився, він був певен, що все зробив, як треба, не хотів нічого перезнімати, хоч як я його вмовляв. Мабуть, вже тоді він піддався потягові інтуїції, що невдовзі й стало головною рисою його картин. Виразне мовлення в них поступилося муканню. Ми влаштували з ним дуель у статтях. Андрій писав про від-

вертість як про найважливішу рису фільму, на що я відповідав: «Корова мукає також відверто, але хто знає, про що вона мукає?» (...)

Коли «Рубльова» було завершено, він видався мені неймовірно довгим, про що я сказав Тарковському зі всією щирістю. Він відповів, що мене «підіслали». Держкіно вимагало скорочень, і мої слова було сприйнято як капітуляцію перед керівництвом. Я намагався пояснити, що вирізати треба не те, що від нього вимагають. Вирізати треба лише те, від чого можна безболісно відмовитися. Картина, може, й геніальна, проте надто довга. Її треба зробити коротшою. Він відповідав: «Ти нічого не розумієш. У цьому весь сенс»<sup>6</sup>.

Я навмисне навів цю неспівмірно довгу цитату для того, щоб показати, в якому важкому становищі опинився Тарковський, знімаючи «Рубльова». Його вже тоді не розуміли, з ним не погоджувалися ще донедавна близькі люди, професіонали серед професіоналів, головні постаті у вітчизняному кінематографі.

Втім, не розуміли не лише інші кінематографісти...

**«Не можна так топтати нашу історію...»**

Дещо забігаючи наперед, треба сказати, що фільм Тарковського категорично не сприйняли також деякі інші відомі художники, письменники, науковці. Звісно, можна було відмахнутися від їхніх різких критичних оцінок, якби вони належали лише таким творчим особистостям, як, скажімо, преподобний Ілля Глазунов. Та річ у тім, що найнегативнішим чином сприйняли «Андрія Рубльова» й деякі істинно видатні постаті, чий громадянський та художній авторитет не підлягає жодному сумніву.

Ось один із таких відгуків. Я зумисне не називатиму імені того, хто його написав, аби воно не гнітило читача вже самою лиш своєю всесвітньо-легендарною славою. Вчитаймося та вдумаймося в сам сенс жорстких звинувачень, що їх висували «Андрію Рубльову»:

«(...) Публіка дивилася з непідробним нерозумінням; і тільки одне вона, без сумніву, могла зрозуміти звідси: яка ж дика, жорстока країна, ця вічна Росія, і якими незмінними є її інстинкти.

Та в радянській Росії сподоблені перші глядачі цим висновком і збагачувалися: «Таки-так, у Росії так завжди було».

Але цей висновок автори сценарію (Тарковський та Кончаловський), а також режисер Тарковський мусли передбачити, коли починали свою, не ними вперше вигадану й не одними ними використовувану підцензурну спробу: висловити невдоволення радянською дійсністю опосередковано, в одежі російської давньої історії або ж у символах із неї.

За два останні десятиліття це вже ціла течія в радянському мистецтві: зважитися на критику режиму не прямо, а дальнім-дальнім гаком, через глибину російської історії або ж самовільною інтерпретацією російської класичної літератури: подати її тенденційно, з акцентами, перерозподілом пропорцій, навіть прямим спотворенням, але тим самим випукліше натякнути на нинішню дійсність. Такий прийом не лише не можна назвати гідним, поважним стосовно попередньої історії та попередньої літератури. Такий прийом хибний і за внутрішнім сенсом мистецтва (...). Обравши персонажем двосерійного тригодинного фільму іконописця Рубльова, православного та монаха, автори мали розуміти це до написання сценарію: що ані право-

слав'я як такого, ані сенсу іконопису, вищого за простий живопис, ані насамперед духу Христа та сенсу християнства їм не дозволять виразити. Що за всі три години жодному православному не дозволять навіть перехреститися повністю та правдиво, чотирма дотиками (...).

Прийнявши такі жорсткі обмеження, зауважу наперед, Тарковський прирік себе не підніматися на вершину духовного життя вибраного ним персонажа XV століття – й ту висоту духовного зору, християнського умиротворення, світлого споглядального світостояння, якою володів Рубльов, – підмінити саморобними пошуками наосліп (на сучасний лад) найпростіших та навіть банальних моральних істин, зате зрозумілих ущербно-інтелігентному глядачеві радянської епохи. Або пласких (але з натяками) сентенцій: Русь-Русь, «все вона, одна, витримує, все витримає... Чи довго так буде?» – «Вічно».

Підмінено й усю атмосферу вже 400 років народно-усталеного в Русі християнства – та атмосфера високої доброзичливості, спокійної мудрості життєвого досвіду, яку виховувала в людях християнська віра (...). Замість цього протягнуто ланцюг потворних бляхо-костей. Якщо шукати загальну характеристику фільму в одному слові, то це буде, мабуть, несердечність.

Якщо братися показувати головним персонажем великого митця – треба ж цього митця у фільмі проявити – і проявити на вершинах його світовідчуття та в напружені моменти творчості? Проте Рубльов у фільмі – це перевдягнений нинішній «творчий інтелігент», відділений від дикого натовпу й розчарований ним. Світогляд Рубльова спрощено до сучасних гуманістичних інтенцій: «я для них, для людей, робив», – а вони, невдячні, не зрозуміли. Тут фальш, тому що сокровений іконописець «робить» в основному та найвищому – для Бога, ікона – свідчення віри, і людське несприйняття не спантеличило б Рубльова. (А несприйняття й не було: його високо оцінили та зрозуміли й церковні ієрархи, і молитовна паства, ще за життя він увійшов у легенду і в ореол праведності).

Весь творчий стрижень іконописної роботи Рубльова обійшли увагою, чим і знижуємося ми від заголовку фільму. Художник-режисер саме цю суть свого художника-персонажа оминає увагою. Створити в неочікуваних радісних колоритах безтурботну лагідність, почуття вселенського спокою, світло доброти й любові, навіть надати нам світло Фаворське, і через ікону таємно поєднати нас зі світом, якого ми не бачили. Не передавши з цього нічого – режисер мовби обезголовлює свого героя».

Суворе звинувачення? Звісно, куди вже суворіше... Втім, список «гріхів» автора «Рубльова» цим тільки відкривається...

*(переклад з російської)*

*Повністю текст читайте у збірнику «Світова кінокласика»*

*Друк. за виданням: Запрещенные фильмы. Документы. Свидетельства. Комментарии. – Полка. Выпуск 2. – НИИК. – М., 1993.*

<sup>1</sup> Искусство кино, 1989, № 10, с. 53.

<sup>2</sup> Лазарев Л. На съемках и после съемок. – Искусство кино, 1989, № 10, с. 52–54.

<sup>3</sup> Михалков-Кончаловский А. Мне снится Андрей. – В кн.: О Тарковском. – М., 1989. – С. 227.

<sup>4</sup> Нехорошее Л. «Андрей Рублев»: спасение души. – В кн.: Мир Андрея Тарковского. – М., 1991, с. 44.

<sup>5</sup> Там само. – С. 47.

<sup>6</sup> Михалков-Кончаловский А. Мне снится Андрей, с. 225-227.