

Марина Косинова,
кандидат философских наук,
ВГИК (Москва)

История создания фильма Андрея Тарковского «Андрей Рублев»

В докладе освещаются основные этапы работы над фильмом «Андрей Рублев», начиная с момента рождения замысла и до выхода фильма на экран. Приводятся основные трудности, с которыми пришлось столкнуться режиссеру и съемочной группе в процессе работы над фильмом, а также при сдаче картины Госкино.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, «Андрей Рублев», кинематография, сценарий, подготовительный период, съемочный период, монтажно-тонировочный период

На фоне сказочно стремительного рождения и триумфального взлета «Иванова детства» трагическая судьба следующего фильма Андрея Тарковского выглядит особенно контрастно и драматично. О многом говорят даты невероятной биографии этого фильма: сценарий написан в 1962 году, фильм снят в 1966 году, выпущен на экраны в 1971 году. Целая эпоха пролегла между крайними датами — «Рублев» был задуман еще в годы цветущей оттепели, а увидел свет уже в эпоху застоя.

Сценарий «Андрея Рублева» был написан Андреем Кончаловским и Андреем Тарковским. Идея создания фильма о великом русском художнике-иконописце принадлежала Василию Ливанову. Оба — артист и режиссер — «заболели» этой идеей. Ливанов уехал сниматься, а Тарковский с Кончаловским решили не ждать и сели работать. В итоге сценарий они написали без Ливанова.

Свою заявку на сценарий фильма об Андрее Рублеве Кончаловский и Тарковский принесли в Первое творческое объединение «Мосфильма», где еще продолжалась работа над фильмом «Иваново детство». Плотная же работа над сценарием «Рублева» началась весной и летом 1962 года, когда Тарковский завершил работу над своим дебютом. На этом этапе Кончаловский и Тарковский не ожи-

данно приняли решение перейти в штат Шестого творческого объединения «Мосфильма», куда передали свой сценарий о Рублеве. Сам Тарковский объяснил этот переход тем, что здесь работали люди, более близкие им по духу, по своим творческим устремлениям. Шестое объединение было молодым по своему кадровому составу и слыло более прогрессивным, или, как тогда говорили, «левым». Художественными руководителями этого объединения были назначены молодые режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов, работавшие тогда дерзко, смело, успешно.

Во время заседания художественного совета Шестого объединения по обсуждению второго варианта литературного сценария Кончаловского и Тарковского «Начала и пути» (такое рабочее название он тогда носил), которое проходило 28 апреля 1963 года, многие восторженно высказались о нем (среди них Зоя Богуславская, Михаил Калик, Элем Климов, Юрий Бондарев и др.). Итог обсуждения запечатлен в официальном, на редкость позитивном заключении Шестого объединения. Чтобы обезопасить себя от нападок со стороны Кинокомитета, объединение подготовило два положительных отзыва на сценарий двух профессиональных историков — Владимира Пашуто и Льва Черепнина.

Несмотря на положительное заключение Шестого творческого объединения и отзывы историков, второй вариант литературного сценария был отвергнут Кинокомитетом, и авторам вновь пришлось взяться за перо. На очередную доработку сценария ушло почти полгода. 3 октября 1963 года состоялось обсуждение третьего варианта сценария «Начала и пути». Худсовет вновь поддержал сценарий. Однако на заседании в Кинокомитете сценарий, по сути, разгромили. Он был подвергнут резкой критике по идеологической линии. Но у Тарковского неожиданно нашелся заступник в инстанции, стоящей выше Комитета, — в ЦК. Это Георгий Куницын. Как сказал в своих воспоминаниях об этом человеке однокурсник и шурин Тарковского Александр Гордон: «...не было бы Куницына, не было бы и "Андрея Рублева"»¹.

Георгий Куницын работал в идеологическом отделе ЦК КПСС в подотделе кино. Он сразу оценил оригинальность замысла и талантливость исполнения и тут же принялся помогать Тарковскому.

¹ Гордон А. Не утоливший жажды. Об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. С. 146–147.

Сначала небольшими замечаниями, советами, а потом сделал решающий ход — убедил Людмилу Погожеву, главного редактора журнала «Искусство кино», опубликовать сценарий. «И он был напечатан, значит — прошел цензуру. В тех условиях это было самым важным звеном в многозвеневой цепочке прохождения и утверждения сценария»². Сценарий был опубликован в № 4 и № 5 «Искусства кино» за 1964 год. Это стало настоящим прорывом в судьбе не только фильма Тарковского, но и в жизни всего советского кинематографа той поры. Номера журнала с публикацией сценария невозможно было достать, они передавались из рук в руки почти так же, как рукописи самиздата. Внимание всего кинособщества было приковано к дальнейшей судьбе поразительного проекта.

Поддержка ЦК сделала свое дело. Опасливая редакция Кинокомитета смягчилась. Да и факт публикации сценария на страницах «Искусства кино» в какой-то мере снимал с них тяжкий груз ответственности. Бесконечная полоса рассмотрения и утверждения литературного сценария в инстанциях разного уровня была завершена. 26 мая 1964 года Тарковский получил разрешение начальства приступить к режиссерской разработке.

На подготовку режиссерского сценария у Тарковского ушло три месяца. Тут он натолкнулся на непреодолимый барьер. Им оказался вопрос о метраже фильма. По правилам разработки режиссерского сценария метраж будущего фильма определялся уже не на глазок. До метра определялась продолжительность каждой сцены, а стало быть, и общий метраж всей картины. И предварительные подсчеты метража в режиссерском сценарии показали огромное превышение принятых стандартов. На том этапе проблема большого превышения метража так и осталась нерешенной. Ее решение было отложено на потом.

Итак, худсовет объединения писателей и кинорботников утвердил режиссерский сценарий и направил его в Комитет по кинематографии. В конце сентября из Комитета пришел утвердительный ответ, а 9 октября 1964 года директор «Мосфильма» Владимир Сурин подписал приказ о запуске фильма в подготовительный период.

Основу съемочной группы составили в основном те, кто прошел испытания вместе с Тарковским еще на «Ивановом детстве».

² Там же.

Среди них — оператор Вадим Юсов. Остались на новом проекте композитор Вячеслав Овчинников и художник-постановщик Евгений Черняев. К нему позднее присоединились художники Ипполит Новодережкин и Сергей Воронков. Художником по костюмам стала Лидия Нови. Из новобранцев на должности директора съемочной группы оказалась Тамара Огородникова. По ее словам, она сама напросилась на эту сложную, но интересную постановку. Позднее Тамара Георгиевна работала на «Солярисе» и «Зеркале» уже в качестве директора объединения, в котором снимались эти фильмы. Тарковского привлекала колоритная внешность Огородниковой, и он снял ее во всех трех упомянутых фильмах.

Другим помощником Тарковского в реализации этого грандиозного проекта стал второй режиссер Игорь Петров, который обладал опытом работы на больших картинах. Еще одним замечательным помощником оказался тогда совсем молодой, еще не успевший прославиться искусствовед и реставратор Савва Ямщиков. Редакторские обязанности на «Рублеве» выполнял Лазарь Лазарев.

Основные хлопоты при формировании группы были связаны с поисками исполнителей главных и эпизодических ролей. Ключевой задачей было найти исполнителя роли Андрея Рублева. Тарковский рассматривал кандидатуры Иннокентия Смоктуновского, Виктора Сергачева, Станислава Любшина и других выдающихся актеров. Время шло, а режиссер никак не мог сделать выбор. Наконец чудесным образом исполнитель главной роли нашелся сам. Молодой начинающий, никому не известный актер из Свердловска Анатолий Солоницын без всякого приглашения приехал в Москву и предложил свои услуги. Он прочитал опубликованный в «Искусстве кино» сценария и «заболел» им.

Весь худсовет был против утверждения Солоницына на роль. Даже многоопытный Михаил Ромм уговаривал молодого режиссера отказаться от выбора актера из провинциального театра, предупрекая картину неудачу. Тогда Тарковский, чтобы еще раз проверить себя, собрал все фотопробы на роль Рублева и поехал к реставраторам, специалистам по древнерусскому искусству. Он разложил перед ними фотопробы и спросил: «Который из них Рублев?» Не сговариваясь, они указали на фото Солоницына.

22 апреля 1965 года, то есть фактически через три года после начала работы над проектом, режиссер смог наконец приступить

к съемкам. В этот день гендиректор киностудии «Мосфильм» Владимир Сурин подписал приказ «О запуске в производство двухсерийного широкоэкранного черно-белого художественного фильма "Начала и пути"». В документе был установлен срок сдачи первой и второй серии фильма на одной пленке 1 апреля 1966 года (при общей продолжительности постановки 18 месяцев). Смета фильма определялась суммой в 1 миллион рублей, что для такой грандиозной двухсерийной исторической постановки было по тем временам довольно скромной суммой. Тарковскому сказали, что его запустят в производство, если он откажется от какого-то эпизода. Например, от Куликовской битвы, которая стоила около 200 тыс. руб. Режиссер вынужден был принять это условие.

В самом начале съемочного периода группа отправилась в экспедицию. Примечательно, что помимо машин со съемочной аппаратурой и громоздким кинооборудованием, в экспедицию отправились восемь огромных фур, нагруженных костюмами и реквизитом, необходимыми для съемки уже вычеркнутого из режиссерского сценария эпизода Куликовской битвы. Фуры с костюмами и оружием воинов покорно следовали за съемочной группой по всему извилистому маршруту съемок. Тарковский, видимо, не оставлял надежды снять Куликовскую битву хотя бы в усеченном виде.

У съемочной группы должно было быть несколько экспедиций. Первая — во Владимир и Суздаль. Уже здесь начались роковые неожиданности, с которыми съемочная группа и дальше встречалась буквально на каждом шагу. Режиссер, вникавший во все детали подготовки к съемкам и все испытывший на себе, однажды едва не погиб. «Он надумал проверить, что за лошади отобраны для съемки, — рассказывала директор фильма Тамара Огородникова. — Лошадь оказалась горячее, понесла, сбросила его. Мы оцепенели от ужаса. Выглядел он ужасно кошмарно — весь в крови, бледный как смерть. Но съемки не отменил, сколько мы его ни уговаривали, ни за что, — стали снимать. Потом прямо со съемочной площадки отвезли его в больницу...»³

Некоторые трудности съемочного периода были связаны со строительством декораций. Декорация «Колокольная яма» — одна из самых сложных декораций по организации строительства, так как для всех эта работа оказалась экспериментальной. Изготов-

³ Туровская М. 7¹/₂, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.

ление колокола было разработано художниками из железобетона. Отливка его задержалась на месяц. Колокол получился весом в 5 тонн, транспортировка его оказалась очень сложной и трудоемкой⁴. Когда труднейший объект наконец в июне был готов к съемкам, неожиданно произошел обвал ямы из-за дождей. Чтобы не оказаться в долгом простое, пришлось на ходу менять планы дальнейших съемок, а яму восстанавливать по новой.

Там, где в ход съемочного процесса не вторгались какие-то внешние обстоятельства, работа у группы спорилась. Поэтому материал, снятый в первой экспедиции, производил очень цельное впечатление.

И тут Тарковский получил первый тяжелый удар со стороны. В октябре 1965 года в редакцию газеты «Известия» поступило письмо, в котором сообщалось о жестоком обращении Тарковского с животными. По словам очевидцев, в одной из сцен режиссер сжигал корову, а в другой — ломал ноги лошади. Другое письмо аналогичного содержания было адресовано министру культуры Екатерине Фурцевой. Таким образом изначально напряженная обстановка вокруг фильма еще больше наэлектризовывалась. Пространство конфликта существенно расширилось. Ведь письма разгневанных неоправданной жестокостью обращения с животными шли не на студию, а в высокие инстанции — Министерство культуры, редакции ведущих советских газет и т. п.

Забегая вперед, скажем, что тех, кто будет защищать и поддерживать позицию Тарковского, решившегося снять горящую корову, лошадь, ломающую ноги, раскаленный металл, заливаемый в человеческое горло, выколотые глаза и другие подробности данного ряда, окажутся единицы. А вот армия недовольных и возмущенных будет неуклонно расти. Среди них окажутся и кинематографисты. Так, Кира Муратова заявила, что Тарковский перестал для нее существовать после того, что сотворил с животными.

Не успела группа отдышаться от скандала с «горящей коровой», как пришла новая беда. На сей раз во время съемок загорелась крыша знаменитого Успенского собора во Владимире. К счастью, ничего страшного не случилось. Древнему зданию не был нанесен урон.

⁴ Чтобы можно было перевезти колокол тремя машинами, его пришлось распилить на три части.

По мере работы над картиной вновь встала проблема превышения метража. Выход был один — сокращать сценарий. Остановить для этого съемки было нельзя — план, смета, уходящая натура. И тогда Тарковский вместе с редактором Лазаревым в свободное от съемочного процесса время начали работу: переписывали эпизоды, объединяли их, вместо двух или трех ища один, вбирающий смысл. Работали вечерами, после съемок, засиживаясь до глубокой ночи. Иногда им помогал спокойный, рассудительный Юсов — полная противоположность горячему, заводному, нервному Тарковскому.

Тарковский по ходу съемок продолжал менять свой замысел, последовательно переводя повествование из конкретно-исторического, социального измерения в духовное. Смена ориентиров, глубокие перемены в трактовке ключевых образов сценария выдают не менее глубокие изменения в воззрениях молодого художника, интенсивность его духовной работы над собой. Не случайно этот процесс завершается конфликтом и последующим расхождением с Кончаловским — доселе близким другом, соавтором сценария, сподвижником Тарковского.

Во время съемок «Рублева» Тарковский оказался в очень трудном положении. Его подчас не понимали, с ним не соглашались люди, которые еще недавно были ему близкими, профессионалы, первые фигуры в отечественном кинематографе. И этот невеселый процесс только начинался.

Первый экспедиционный сезон группа «Рублева» закончила съемками в Пскове и его окрестностях. Там группу застала ранняя зима, поломавшая все намеченные планы и не позволившая завершить натурные съемки. Весь январь 1966 года в Шестом объединении смотрели и обсуждали новые сцены из переделываемого сценария, новые партии отснятого материала. Похвалы и восторженные комплименты стали звучать все реже. Образы, явленные когда-то в слове, теперь получили вполне конкретные и зримые очертания. Иные из этих очертаний явно смутили и встревожили членов худсовета. В ходе заседания отчетливо и резко прозвучали все те претензии и замечания, которые в дальнейшем прозвучат и за пределами «Мосфильма» и в конце концов предопределят драматичную полочную судьбу картины. Основные претензии члены худсовета предъявили, во-первых, к образу Рублева (его позиция,

по их словам, отличалась невнятиостью, не хватало логики развития характера), во-вторых, к продолжительности сцен, излишней их затянутости, в-третьих, к излишнему натурализму.

После долгой и нервной зимней остановки съемочная группа приступила к работе с еще большим энтузиазмом. На этот раз все у нее ладилось, обошлось без неприятностей, которых в избытке выпало на первом отрезке съемочного процесса в 1965 году. Сказывался и накопленный к тому времени опыт. Группа уверенно, в установленные ей сроки выходила на финишную прямую. 1 июня 1966 года Тарковский показал Художественному совету объединения первую полную сборку почти целиком отснятого фильма. Даже начерно сложенный фильм произвел на всех очень сильное впечатление.

В преддверии близкого завершения всех работ по фильму встал вопрос о том, под каким названием его выпускать в свет. От названия «Начала и пути» решили отказаться. Вместо этого было предложено название «Страсти по Андрею». 29 июля 1966 года на «Мосфильме» был подписан акт о приемке фильма, в котором фигурировало именно это название.

25 августа 1966 года зампред Комитета кинематографии Владимир Баскаков подписал акт о приемке фильма с примечательной ремаркой: «С монтажными поправками». В ряде документов упоминается, что по вопросу дальнейшей судьбы фильма собиравалась расширенная коллегия Комитета с участием многих ведущих кинематографистов. Однако в официальном протоколе этого заседания нет ни одного слова о каком-либо обсуждении фильма Тарковского. Складывается ощущение, что руководство Комитета было ошеломлено картиной. Она и привлекала своей очевидной незаурядностью, и одновременно пугала вызывающим разрывом со многими стереотипами. Начальство явно пока не знало, как ему поступить.

Вслед за этим фильм рассматривался на комиссии «Мосфильма» по определению категорий оплаты. За присвоение первой категории при тайном голосовании проголосовало 17 человек. За присвоение второй категории проголосовал только один человек.

Пока в Госкино и на «Мосфильме» Тарковскому морочили голову увещеваниями о необходимости локальных поправок, в ЦК

параллельно отрабатывались формулировки и аргументы, по которым картину следует признать идейно порочной. Где-то в недрах аппарата ЦК КПСС в ходе подготовки расправы над «Рублевым» родился и выплыл наружу некий анонимный документ, который и стал официальным обвинительным приговором фильму.

Надо сказать, что картину категорически не приняли не только влиятельные партийные чиновники, но и многие коллеги режиссера. И не только коллеги — люди разного круга и самых разных, подчас взаимоисключающих ориентаций: художник Илья Глазунов, академик Игорь Шафаревич, поэт Станислав Куняев. Автором самого яростного отзыва оказался Александр Солженицын.

На Западе внимательно наблюдали за тем, как идет работа над «Рублевым» и с большим нетерпением ожидали ее окончания. Скандальные слухи о запрете фильма еще больше распалили этот интерес. Праведными и несправедными путями отборщики крупных фестивалей, представители западных кинофирм старались своими глазами увидеть то, что пришлось не по нраву советскому руководству. Фильм удалось посмотреть в Москве директору Каннского фестиваля Роберу Фавру Ле Бре, и он захотел включить его в конкурсную программу. Постепенно слухи об «Андрее Рублеве» стали расходиться в ФРГ, Австрии, Швейцарии, Испании, Италии и Франции. Появились публикации в прессе. Многие начали выступать в поддержку Тарковского. О мытарствах «Рублева» прошла передача по «Голосу Америки».

Официально картина не была запрещена, но негласный запрет существовал. Атмосфера давящей неопределенности, ощущение, что невозможно найти хоть какие-то концы, лишь усугубляли и без того драматичную ситуацию и, самое главное, усложняли борьбу за спасение фильма. А она продолжалась. Но теперь уже в иных формах: на смену шумным коллективным протестам пришло искусство тихой закулисной игры. Пытался спасти положение Союз кинематографистов. Активное участие в борьбе за спасение фильма принимали Сергей Герасимов и Григорий Козинцев, который писал письма в ЦК. Целых два года продолжалась эта долгая, тихая и упорная осада ЦК — письмами, звонками, ходатайствами именитых деятелей культуры. 18 февраля 1969 года состоялся показ «Рублева» в Доме кино. Как вспоминают очевидцы, премьера про-

шла на ура. После этого «Рублева» мгновенно и выгодно продали за границу. Дирекция Каннского фестиваля вновь предложила советской стороне включить фильм Тарковского в конкурсную программу, где он наверняка оказался бы в роли фаворита. Однако наши чиновники отказались от такой возможности. Тогда французам удалось организовать внеконкурсные показы картины на Каннском фестивале, где он был представлен не от советской стороны, а от купившей его французской кинопрокатной фирмы «ДИС». Фильм произвел в Каннах фурор, после чего Международная федерация кинопрессы «ФИПРЕССИ» присудила — единогласно — фильму «Андрей Рублев» Главный приз киножурналистов мира. После каннского успеха состоялась премьера фильма «Андрей Рублев» в парижских кинотеатрах, где он демонстрировался с аншлагом в течение года.

Советские зрители смогли увидеть ленту только в начале 1972 года, то есть через шесть лет после окончания работы. Сразу после выхода «Рублева» зрители из разных концов Советского Союза и из-за рубежа начали писать, звонить Тарковскому, благодарить его за выдающуюся картину.

5 февраля 1973 года на Международном фестивале в Югославии «Рублев» получил Гран-при. Американская кинокомпания «Коламбия» купила права на прокат «Рублева». Фильм вышел в прокат в шведских кинотеатрах.