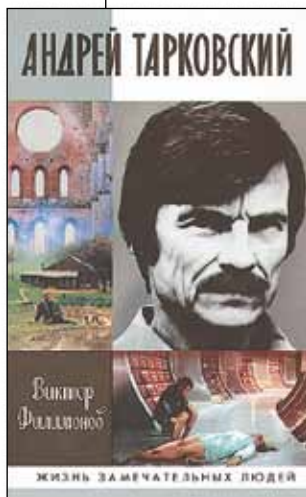


ИНТЕРВЬЮ

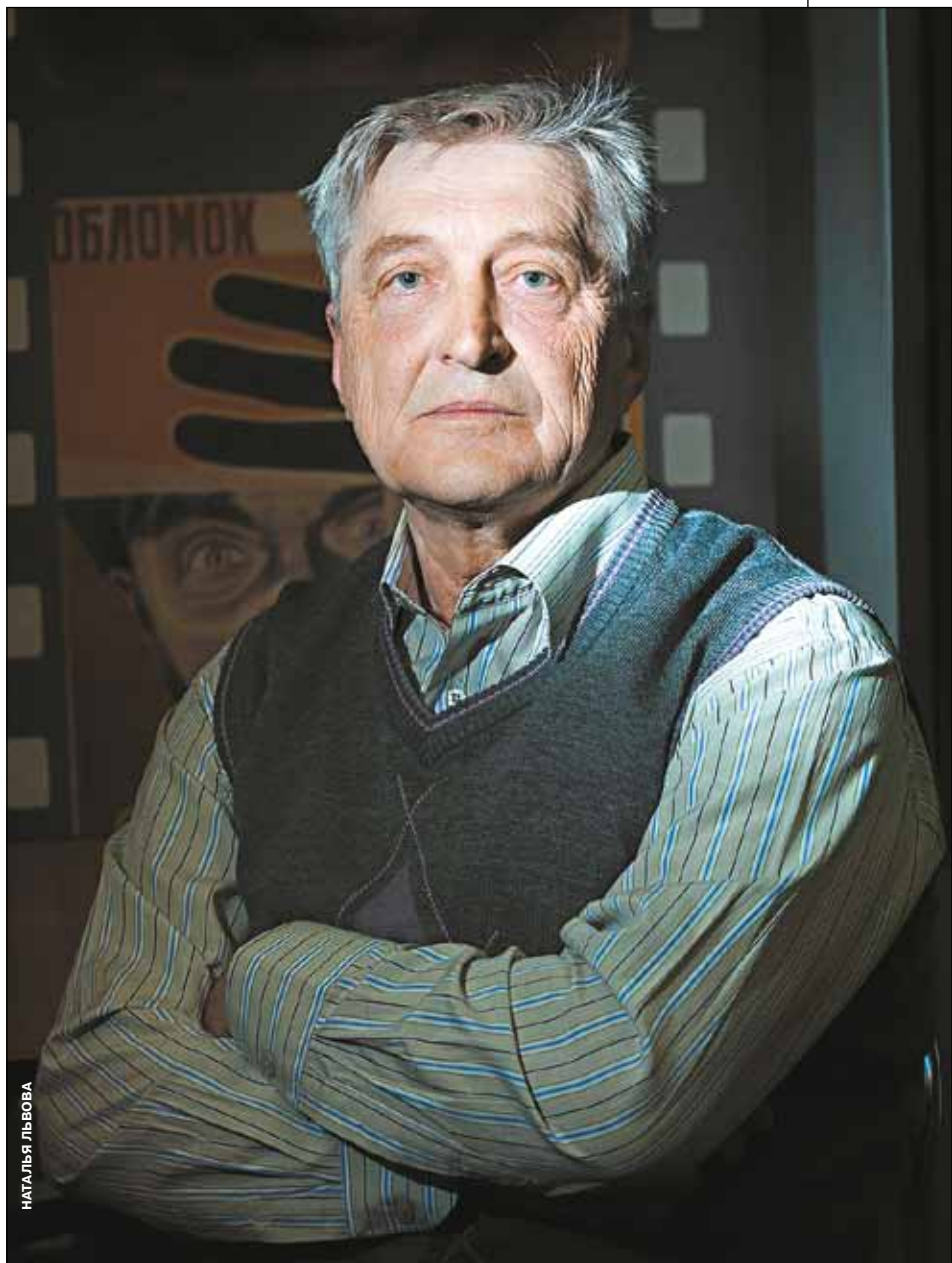


Виктор Филимонов: МЫ ВСЕ СИАМСКИЕ БЛИЗНЕЦЫ. МЫ ОБРЕЧЕНЫ ЖИТЬ ЕДИНЫМ ДОМОМ

С автором книги об Андрее Тарковском, изданной в серии ЖЗЛ, встретилась Вероника Хлебникова.

КНИГА VS СУДЬБА

Книга написана человеком, который не входит в мафию столичных эстетов, высоколобых заседателей в общественных советах, редколлегиях, телестудиях, киносоюзах и жюри бессмысленных премий. Он не разменивался, и слово его – веское. Виктор Петрович – сельский учитель, филолог, в молодости оказавшийся на селе не по своей воле, но своей волей решивший остаться и преподавать деревенским детям словесность. Один из лучших исследователей истории и души отечественного кино, убежденный в этой души существовании, он еще и автор книг о смыслах и ценностях российской жизни в отечественной литературе и философии XVIII–XIX веков. Мы познакомились 20 лет назад, когда я училась во ВГИКе с его старшей дочкой. Вместе мы добирались на перекладных из Москвы через Петушки до Коврова, в поселок Достижение, в дом, где дух просвещения был крепче, чем в институтских аудиториях.



НАТАЛЬЯ ЛЬВОВА



«АНДРЕЙ РУБЛЕВ».

РМА «НОВОСТИ»



Виктор Петрович, имя Андрея Тарковского возникает сегодня либо в центре скандалов вокруг его взаимоотношений с близкими людьми, либо в сознании таких эксцентриков, как Ларс фон Триер, посвятивший ему свой фильм. Где находится Тарковский в вашей книге? В наши дни?

— Моя книжка называется не «Андрей Тарковский», а «Сны и явь о доме». В пространстве освоения этого понятия, одинаково близкого и гению, и простому человеку, и нужно искать. В фильмах самого Тарковского речь об этом. Его жизнь не так уж и наполнена событиями, как ни странно. Гораздо более насыщена в этом смысле жизнь, скажем, Андрея Кончаловского. Но в творческой деятельности Тарковского нет мало-мальски развернутого высказывания, где бы так или иначе речь не шла о доме. Как о частном жилище человека и, если угодно, как о мироздании. «Солярис», например, не что иное, как утопическая модель такого «мирозданческого» дома, куда в конце концов попадает сам Тарковский, а вслед за ним — его герой. Правда, попадает туда уже не во плоти, а как призрак. Ни уюта, ни пристанища для плоти и крови Тарковский в своей жизни так и не обрел. А поэтому изобретал его как некое пристанище духовное. В бесплотности которого есть своего рода вынужденность. Так заявлял о себе комплекс неосвоенного реально, в земной юдоли дома — как строения из камня или дерева, как семьи — отца, матери. Тарковский сегодня актуален своим фатальным бездомьем. И это не только его собственная актуальность, а и

наша, я бы сказал, нашего отечества истонная актуальность.

Потому что страна оказалась бездомна?

— Потому что мы бездомны уже давно. Наше историческое сиротство ощущается с каждым днем все острее. Сигналы о нескончаемом нашем неуюте поступают из подкорки народа. Оттого и оказались мы в нравственном и культурном тупике. Отвлечись от Тарковского, я бы сказал, что в «Кочегаре» Алексея Балабанова, в обсуждении которого мне довелось только что принимать участие на «Закрытом показе» Александра Гордона, об этом сиротстве гораздо конкретнее и жестче сказано. Его картина чуждается надзвездных высей. Но, как и у Тарковского, здесь в полную силу говорит о себе личная боль. И она притягивает уже не символическую, а наличную реальность. Герой «Кочегара» — человек, вынырнувший из самой темной глубины народной памяти, неслучайно он якут. И именно такой человек творит текст о порушенном национальном доме! Понимаешь, какая штука? Он, исторически еще не преодолевши почти первобытного детского простодушия в мировидении, вдруг начинает осознавать себя как индивидуальность, связанную корнями с определенной историей, с определенным народом. В нем начинает просыпаться историческая память о собственном национальном доме, пробиваться сквозь все наслоения уходящего, но так и не ушедшего советского прошлого. Неслучайно он Герой Советского Союза. Он в полном

смысле простой советский человек. «Маленький человек» из «малого народа», каким и ощущал себя весь советский народ перед колоссом своего Государства.

Этот «простой советский человек» существовал лишь в кино Шукшина и Панфилова или такого человека знали в реальности? Что с этим героем случилось сегодня?

— «Простой советский человек» отнюдь не миф. Это действительный человек, и никуда он не делся! Это и герой «Кочегара», сыгранный Михаилом Скрыбиным. Главный герой нашего искусства и есть тот самый низовой человек, выступающий из глубины нашей истории. Даже не из крестьянской общины, а из мировидения первобытного, из мировидения родоплеменного. Является он, между прочим, и в прологе «Зеркала» в документально зафиксированном косноязычном юноше из Харькова на приеме у психотерапевта. Но у Тарковского он становится лишь абстрактным толчком для развития сюжета, где возрожденное слово отдано «высокому» герою. Интеллигенту. Однако право голоса заслуживает как раз вот этот мальчишка-заика. Он-то и есть действительный герой нашей истории, до сих пор не вполне опознанный.

Тарковский прошел мимо действительного героя, потому что засмотрелся в себя?

— Он не прошел. Но, наткнувшись на него в «Рублеве», «Зеркале» и даже «Сталкере», он отодвинул со своего пути этого



РИА «НОВОСТИ»

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ, ОКТЯБРЬ 1979 Г.
5 ОКТЯБРЯ НЕ СТАЛО МАТЕРИ, МАРИИ ИВАНОВНЫ ВИШНЯКОВОЙ.

человека. Андрей Тарковский хотел говорить о себе и тем очиститься, хотя и есть ощущение, что у него не все получилось. Здесь видится мне неумышленное лукавство, но это отдельный вопрос. А вот если бы он показал, как к молчащему испокон веку «простому» человеку возвращается слово, и при этом не убрал бы себя самое, это был бы эпохальный фильм. Материал для такой картины, кстати говоря, жил в «Пикнике на обочине» Стругацких. Но режиссер приказал сценаристам: «Уберите этого вашего бандита, чтобы я его не видел!» И вместо мятущегося бессловесного Рэда Шухарта появился проповедующий Проводник.

Мимо такого героя проходили не только гении.

— Да, проходили и будут, как это ни печально, проходить. Удивительная абберация зрения! Знаешь, что меня поразило на обсуждении «Кочегара»? В роли ниспровергателей картины выступали, кроме прочих, известный театральный режиссер, крупный современный писатель, популярный актер — люди, не чуждые искусства, так сказать. И при этом им удалось не заметить на экране феноменальное лицо актера Михаила Скрабина. Дело ведь не в том, что это хороший актер, а в том, что его лицо явля-

ется эпицентром происходящего в «Кочегаре». Чтобы понять это, вспомним киноновеллу Балабанова «Трофимъ». Сердцевина вещи в том, что крестьянин, абсолютно замороженный жизнью, совершивший преступление и потрясенный совершенным, ищет возможности открыться кому-то, потому что он не понимает, как смог убить брата. Он попадает на вокзал, там съемка. И он заглядывает в камеру, фактически к нам, то есть в свое историческое завтра. Он как бы пытается заглянуть нам в глаза и у нас испросить ответа на то, что с ним происходит. И камере он интересен! Она пытается запечатлеть его лицо. Но он неинтересен оператору, своему современнику! Его отталкивают, убирают с пути. Эту пленку для фильма на основе старых киноматериалов «Вокзалы Санкт-Петербурга» доставляют в наши дни именитому режиссеру, который просматривает ее и... отправляет лицо человека в корзину. Вот то, что происходит с нами сейчас ежедневно. Не разглядели лица Михаила Скрабина не только на крупном плане экрана, но и в самой студии. А он сидел тут же и страшно страдал, потому что чувствовал, что он тут ни при чем, его не видят, не слышат. А кого не слышат? Усомнившегося Макара не слышат, не слышат шукшинского героя... Вот это беда, если уж

говорить о людях «высокой культуры» или, как их у нас издавна называют, интеллигентах. Откуда боль Балабанова? Вот оттуда, что он видит, как ЛИЦО выбрасывается к едрене фене в корзину. Это одна из его первейших болей, потому что он сам оттуда вышел. А ведь и у Андрея Арсеньевича есть вещи, обнажающие лик вот этого самого «простого человека» и в его величии, и в его беспредельном заблуждении — в том же «Зеркале», а тем более в «Андрее Рублеве».

В заблуждении какого рода?

— Серьезнейший вопрос. Речь идет о трагедийном, то есть вполне добросовестном, заблуждении целого народа. У Балабанова оно аукается в слепоте героя, который продолжает «чужую» войну, давно вслепую открытую государством против своего же народа, как свою собственную, полагая, что содействует казни «плохих» людей.

А на самом деле «плохих» не бывает?

— Бывают наши. Все — наши. «Наши» с «нашими» и воюют. Народ увлечен бессмысленным самоуничтожением. У нас как у народа, у человечества, наконец, нет внешнего врага. Мы все сиамские близнецы. И якут из «Кочегара», и герои «Зеркала», и сам Тарковский в конечном счете приходят к мысли, что мы обречены жить единым домом. Нам деваться просто некуда — с момента убийства Каинном Авеля. А мы все тадычим: «Не сторож я брату своему!» Сторож, сторож! И если убийство брата, а по сути, любого другого человека, близкого тебе по роду человеческому, не станет последним, то дальнейшим будет молчание. Вот об этом и Балабанов, и Тарковский... Вообще великое наше кино, как и наша классическая литература, всегда жили тоской по народному братству. Понятно, что это утопия. Ты спрашиваешь, куда делся «простой человек». Знаешь, если мы внимательно приглядимся к искусству советской эпохи, а может быть, и досоветской на рубеже XIX–XX веков, то увидим весьма любопытную вещь. Был исторический миг пробуждения в народе, в «низовом» человеке личного самосознания. Революционные



превращения начала XX века обнажили пространство для такого роста «усомнившихся Макаров». В искусство, поэзию, литературу, кино хлынула огромная, как ни в какое другое время, масса людей в буквальном смысле от сохи. Ярчайший пример — Андрей Платонов. Там не соха, конечно, но это все равно низовой слой. Общинное сознание могло обернуться явлением личностного, а затем и формирования так и не возникшего у нас третьего сословия, становлением частного образа жизни, а не общинно-крестьянского. Но не прошло и двух десятилетий после революции, как народ вместе с его «духовными лидерами» снова вогнало в общинное стойло.

Вряд ли то был чей-то план.

— Нет, конечно. Просто внутри самого народа не нашлось сил для преодоления в себе рабского, своеобразной общинной крепости. Это обстоятельство брюхом почуяли политические командиры, не менее привычные к «крепости», поскольку явились из той же утробы. Крестьянский менталитет пересилил и победил. Герой Платонова — тот самый «низовой человек», который выходит едва ли не из первобытного мирознания и по мере сюжетного становления обретает сознание личностное. «Чевенгур», «Усомнившийся Макар» — об этом. Сам Платонов глубоко верил в благо революции, как, кстати, еще ранее Блок со своими «Двенадцатью». У Платонова этот герой переживает катастрофу прозрения своего общинного заблуждения, а с другой стороны, оказывается трагически загнанным в новую общину — коммунизм. Платонов художественно запечатлел страшную картину прерванного взросления нашего соотечественника, застывшего на уровне подростковой.

В ювенильном море, то есть в нераздельной среде.

— Да, он оказался неспособным преодолеть свой первобытный синкретизм...

И осознать личную ответственность?

— Вот это прежде всего. Наш удел — детское мировидение, лишенное способности анализи-

ровать мир, и одновременно отсутствие вкуса к частной жизни и знания частной жизни, отсутствие самостоятельности выбора. Смотри, в какую трагическую и смешную ситуацию нас всякий раз окунает, когда появляется такая возможность, то есть ситуация неизбежного выбора. Мы ж на этом всякий раз прокальваемся. То, что произошло в постперестроечный период, после того как появились все эти так называемые свободы, произошло в силу отсутствия личностной самоориентации, традиции частного существования, а отсюда и способности выбирать то, что тебе как личности необходимо, и отвечать за свой выбор. Эта катастрофа объемно и внятно обнаружилась у позднего Платонова. Достоевский такого человека еще не знал. А Платоны Каратаевы и Тихоны Щербатые Толстого — чистая абстракция.

Разве это не универсальный сюжет становления?

— Да, есть такой сюжет в «романе воспитания», но там речь идет о становлении «высокого» героя. Героя, который вырос из «быть или не быть», духовно совершившего человека. У него есть свой путь становления. А есть другой, «низовой» герой, выходящий из массы, которая не знает, что такое личность, и представляет собой синкретное, нерасчленимое тело. Вот это «тело», представь себе, воплотилось в некую человеческую форму, эта студенистая форма движется, превращается в нечто, напоминающее океан Соляриса, и там начинает формироваться нечто непредугадываемое, незнакомое. Это усомнившийся Макар, кочегар Иван Скрябин, Белов из «Охоты на лис» Абдрашитова и Миндадзе, усомнившийся в истинности своего, как ему всегда казалось, «нормального» совкового образа жизни. И из ничего, кажется, разыгрывается катастрофа крушения исчерпавших себя ценностей. Между прочим, весь Тарковский сюжетно держится на катастрофе...

Переживание катастрофы у Тарковского — это универсальное условие, необходимое, чтобы усомниться?

— Конечно. Согласие с миром должно надломиться, герой вдруг должен увидеть, что мир на самом деле не таков, каким он его себе представлял.

Когда появляется такой герой?

— Если вернуться к «низовому» фундаменту нации, то его впервые выявил, как я полагаю, Антон Павлович Чехов. Отмена крепостного права открыла перспективу роста. Там были потенции, идущие из самой глубины народа, а с другой стороны, был страшный тормоз. На одном полюсе — Лопухин, на другом — Фирс. И оба чудовищные, и оба страдающие. Великие фигуры. Ведь кто такой Лопухин? Предвестник платоновских и шукшинских героев. Но замечу: как только такой герой потом, уже в советскую эпоху, обнаруживает свои возможности, неожиданно возникает движение вспять, к общинной удавке. Причем в самой реальности прежде всего. Отсюда глубоко трагедийные интонации и у Платонова, и у Шукшина. А вот Балабанов говорит: «Все, откатываться некуда». Балабановская депрессия оправдана тем, что он хорошо понимает: исторический лимит прозрения и очищения исчерпан.

То есть следующего шанса нам не предоставит даже самое милостивое провидение?

— Добьемся мы освобождения своей собственной рукой, если прекратим гражданскую войну, войну «наших» с «нашими».

А идет война?

— Еще какая.

Война ценностей?

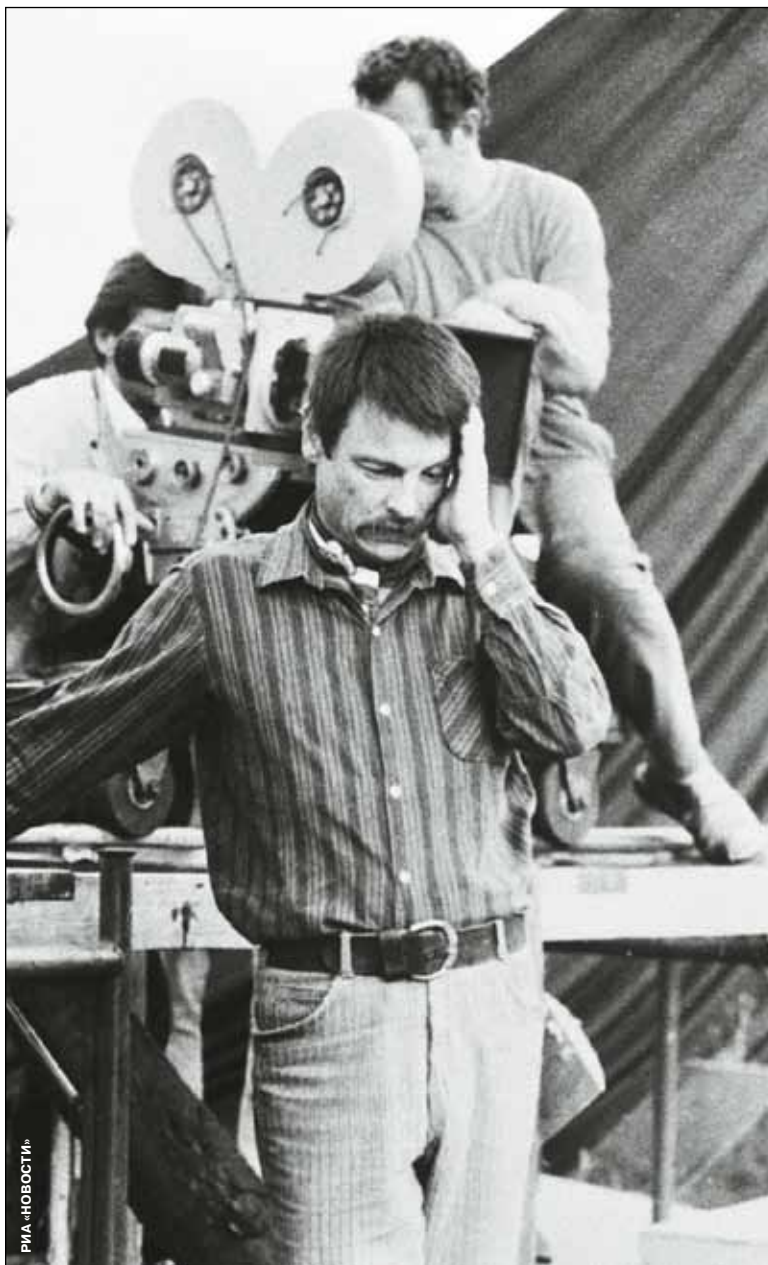
— Война культур. Культуры общинного анонима с культурой личностного самоосвоения внутри одного народа.

Массовую советскую культуру называют единственным общим местом, объединяющим население России.

— Да, есть иллюзия ностальгии по якобы отошедшему советскому прошлому. Но это не ностальгия, а продукт продолжающегося культурного распада. Ведь на самом деле никакого



«постсоветского» настоящего нет, а есть инобытие того же самого «простого советского человека», но подошедшего к границе абсолютного края. К стати говоря, именно отсюда апокалиптический пафос у Тарковского. Отсюда, если хочешь, тот же пафос у Балабанова. Когда человек всеми клетками своей души и тела чувствует: все, братцы, дальше двигаться некуда. Мы убиваем себя самое. И это уже не трагедия, а посттрагедийный «жанр». Уход от осознания своей вины, вины советского народа, открывшей дорогу к власти душегубам, уход от нее, когда эта вина стала очевидной, есть умышленное нравственное преступление, которое не может быть оправдано исторической слепотой. Шукшинский герой был последним всплеском собственно трагедийного, но теперь уже давно пережитого прозрения. Далее — тупик. У Шукшина есть гениальный рассказ «Штрихи к портрету». Главный герой, телемастер Николай Князев, вдруг ощутив себя индивидуальностью, начинает писать трактат «О государстве», об утопическом правильном государстве и собирается отправить свои писания «наверх», правительству. Все вокруг него знают об этом и почитают Князева за сумасшедшего. В этом трактате неуклюже наивно воспроизводится имперская модель сталинского пошиба. Вот парадокс потрясающей силы! С одной стороны, в герое проклевывается личность, с другой — он так и не может в своих построениях выкарабкаться из трясины общинного пафоса. Что-то подобное в каком-то смысле происходит и в «Кочегаре». Когда якут кончает жизнь самоубийством, он убивает не дух свой, а погребальную маску, в которой он восходит на эту Голгофу — мундир майора в отставке с отличиями Героя Советского Союза, полученными в афганской кампании. Этот мундир и есть символ, воплощение омертвевшего советского. И это убийство должно бы стать последним. Освобожденный дух Ивана Скрябина возвращается к собственной национальной истории, где идет речь о русском бандите (хайлаке) и о семье якутов, которую имперский «гость»



РИА «НОВОСТИ»

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ, 1983 г.

третирует. Помнишь, чем это заканчивается? Якут, несчастный маленький человек, подражая имперскому бандитизму, начинает сечь жену, над которой надругался пришлый. Вот к чему возвращает своего героя Балабанов. Он говорит, вот, видишь, на чем ты прокололся. Вот этого делать не надо. Вот это убийство должно стать последним. Твой дух освобожден. Живи. Рассказ кочегара остался незавершенным. Балабанов подтягивает нас к катарсису. Мол, ребята, можем еще.

Но ощущения движения времени нет, нынешнее время как будто лишено признаков истории?

— На самом деле мы не живем во времени. Нашего времени как такового нет, потому что мы не знаем своей истории, точнее, не сформировали способности продуктивно переживать ее. Точно так же, как этот кочегар в своем исходном состоянии. Вот тут как раз важно, где взять потребность и силу, чтобы вернуться к истокам своей истории и пережить ее бескровно.

Такой утопический выход...

— Знаешь, есть анекдот насчет выхода. Про гуся, который проглотил жука, а жук, не будь дурак, взял и выскочил через задний проход. Гусь опять его проглотил, не брезгуя, жук сно-



ва выскочил. Третий раз гусь проглотил жука, засунул клюв в задний проход и сказал жуку: циркулируй, пока не сдохнешь. Вот мы сейчас циркулируем. Мы живые в биологическом смысле, но в смысле культурном, духовном потихоньку... Знаешь, в «Андрее Рублеве» есть эпизод. После голода, мора, чумы крестьяне в монастыре толкуют о происходящем и констатируют: «Вымираем потихонечку...» А в сценарии, который писали вместе Тарковский и Кончаловский, в самый разгар этой разрухи и братоубийства рождает немая дурочка. Татарчонка.

И говорят мужики, мол, наш это татарчонок...

— Эти ребята, Тарковский и Кончаловский, вдвоем понимали, что без осознания невозможности нарушить «сиамское» братство народа никак. Почему у Балабанова сиамские близнецы — один из любимых образов, почему он говорит, что «Про уродов и людей» его любимый фильм? Да потому что сиамские близнецы — это воплощение утопии, а с другой стороны — трагедии нашей и вообще человеческой. Неизбежно, если одна часть «близнятства» поддастся соблазну, то вторая тоже издохнет. Так что по ком бы ни звонил колокол, звонит он по тебе.

Тарковский отлил немало колокольного пафоса, это так, но не Балабанов.

— Так и Тарковский — последний художник советского ренессанса. Действительно, последний. За пределами гуманистического пафоса его картин начинается пространство крайней необходимости самоидентификации народа. Ренессанс закончился. Вообще-то колокол у Тарковского буквально появляется в одном фильме, из «Зеркала» он колокол выбросил. Колокол — это символ братства народа, единства и испокон веку был таковым. Потом уже, в поздних фильмах, колокол у него заменился открытой проповедью. Но поскольку он гениальный художник, эта проповедь обретала какую-то невиданную силу. Каждый его новый фильм, пусть и труднее переносимый, начиная со «Сталкера», был тем не менее пронзителен

в своей исповедальной глубине. Противоречие: ты всей душой отвергаешь в его фильмах все отвлеченное, я бы сказал, литературное, все связанное проповедническим упорством объяснять буквально на пальцах. А с другой стороны, ты видишь, как великий художник, преодолевая в себе проповедника, становится исповедником. Причем он кричит, изнемогает в своем ужасе перед той тьмой, которая ему открывается прежде всего в себе самом. А мы понимаем, что эта тьма нависла и над всем «Ершалаимом». Мы понимаем, что в «Жертвоприношении» не только самоожжение конкретного жилища человека, но целой культурной эпохи. Это гибель европейского дома, европейской культуры. И, конечно, прежде всего гибель советского мира. Вообще конец света, который есть конец меня самого, конкретного человека Андрея Тарковского. Но я вовсе не склонен к той пошлости, распространенной, чтобы пугать и себя, и других светопреставлением. Речь идет о кончине, об исчезновении человека известного типа, определенной общественной формы, нашего мира. Мирозданию как бесконечности это не грозит. Оно жило, живет и будет жить. Как мудро сказано: «А то и будет, что нас не будет». Вот почему я говорю, что здесь некое завершение советского ренессанса, связанного с 60-ми годами. Ведь, понимаешь, «Рублев» — это абсолютно ренессансный фильм, особенно это видно в сценарии. Кстати, дата полного издыхания нашего ренессанса довольно точно выводится самой историей нашего кино. Это конец 1970-х, когда вышли «Сталкер», «Сибиряда» и еще несколько фильмов, недвусмысленно объявивших о конце советской эпохи. Что происходит в «Сибиряде», скажем? Разбухшие страшные силы природы вырываются из-под земли и заливают все огнем. А главное — горит родовой погост Елани. Из могил выходят предки для последнего прощания с живыми еще потомками. Чем не апокалипсис? Во всяком случае в одной отдельно взятой стране. Мы почему-то с упорством кретинов все время стремимся быть «одной отдельно взятой

страной»... Предполагаемая бесконечность мироздания, как на шатком, хрупком фундаменте, стоит на конечном бытии всякой вещи, всякого живого существа. И в этом одновременно и ужас, и спасение. Бывает, что человек упирается в жуткую эту краткосрочность своего существования и за ней ничего не видит, кроме темени, а поэтому просто ужасается. И со страху творит несусветное. И тогда наступает та хреновина, что у нас сейчас происходит. Или же человек целиком, как допустим, Тарковский, отдается бесконечности. А вот балансировать на грани, ощущая ее красоту, карнавальную прелесть жизни, и в то же время переживать катастрофическое величие беспощадной бесконечности как свой собственный конец и начало чего-то абсолютно иного — не выходит.

Как и вообще утопия.

— «Утопия» — это место, которого нет. У человека нет другого способа пережить бесконечность, кроме как удариться в утопию. Не каждому под силу, даже людям высокой культуры, ощутить уникальную животворящую краткосрочность своего собственного бытия в рамках бесконечности.

У Тарковского, кажется, катастрофическое мироощущение полностью победило, а утопия исчезла с горизонта.

— Утопия у него не исчезла. Но с ним случилось то, что и должно было случиться в такой безысходной ситуации. Как сказано у Станислава Ежи Леца, он дошел до дна, но снизу постучали. Вот он дошел до дна и уперся в собственное небытие, и кто-то, возможно, дьявол, постучал. Но у него есть абсолютно потрясающее высокое, я бы сказал, одуховленное прозрение конца. Снимая «Жертвоприношение», он ничего не знает о чернобыльской катастрофе, а она на пороге. 1986 год! Но не в ней суть, а в том, что вообще подошел край. В подводном мире «Сталкера» мы видим листок календаря с 28 декабря. В ночь с 28 на 29 декабря режиссер скончался. Такие вещи просто так не происходят, хотя я в эту мистику не очень верю. Но здесь дело



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ЗЕРКАЛО»: ОТЕЦ ВЕРНУЛСЯ.

РИА «НОВОСТИ»

даже не в этом, а в том глубинном ощущении Тарковским прекращения некой огромной эпохи, которое приходит одновременно с его собственным финалом как живого существа. Это только гению доступно. И с той же непреодолимой гениальностью он уперся в катастрофу физического небытия. Наверное, он до ужаса животного почуял, как жизнь, и в узком, и в широком смысле, утекает сквозь пальцы, и страшно страдал. «Между пальцами года просочились, как вода...» Вода — его опорная мифологема. Вечное течение-превращение жизни. А в одну и ту же реку, как известно, нельзя вступить дважды...

Это понималось вами в процессе написания книги или вы подошли к судьбе Андрея Арсеньевича с определенной концепцией?

— Да, в процессе, потому что я сам живой человек, я сам этими страхами, мыслями, болями живу. Когда он уже знал, что ему не выжить, это есть в книге, он хотел снять Евангелие от Луки. Его больше всего занимала фигура Иуды и в его лице предательство не столько ценностей, несомых Иисусом, сколько предательство перед лицом живой жизни. Здесь много личного, глубоко интимного переживания. В связи с этим неожиданно всплывает в памяти фигура Николая Добролюбова. Он прожил куда более короткую жизнь. Был проповедник едва ли не хлеще, фанатичнее, чем Андрей Арсеньевич. А в самом конце жизни написал стихи, суть их такова: меня одолевает страх, что за гробовой доской я вдруг увижу то, чем пренебрегал в своей живой жизни, и страшно пожалею об этом. Как бы там ни было, но

все это были живые люди, и они актуальны, пока мы не боимся говорить с состраданием об их «ошибках», об их поисках, обо всем, что до поры до времени хочется упрятать. Кто-то считает «неполиткорректным» называть какие-то вещи, которые кажутся низкими в сравнении с духовными взлетами. Но все дело в интонации. Если ты страдаешь, если тебе жалко человека, в высоком смысле этого слова, то все, что бы ты ни сказал, будет пронизано этим чувством, и это хорошо, потому что нельзя не пожалеть человека как самого себя. Ну, нельзя. Пожалеть и, значит, полюбить.

В книге есть соположение Андрея Тарковского с современниками, а почему вы не стали продлевать это в наши дни, сопоставление с Балабановым ведь очень интересно?

— Дмитрий Быков, которому понравилась книга, сказал, что она о поисках и метаниях интеллигенции 1970-х. Пожалуй, так и есть. Главный момент их формирования личностного, художественного — это семидесятые годы. Свои поворотные вещи они создали именно в этот период. А с другой стороны, в том ракурсе, который я предлагаю в книге, то есть с точки зрения дома как некой мифологемы, упомянутые в книге художники — символы не только семидесятых, но всего XX столетия. И я их ставлю рядом, потому что их личности — воплощение живого феномена нашего национального мировидения вообще, а не только той короткой эпохи. Вот потому я и обращаюсь главным образом к трем фигурам: Шукшин, Тарковский, Кончаловский. Я бы продлил свои рассуждения и в сегодняшний день. Но формат книги не позволял. Однако есть мысль сделать книгу «Русское кино в трех домах». Дом первый — Шукшин. Дом второй — Тарковский. Дом третий — Кончаловский. Это и был бы «трехдомник». В этой воображаемой книге я бы и попытался через их развернутые художнические судьбы показать судьбы нашего кино прошедшего столетия, включая, естественно, и их эхо в наступившем новом веке.