### Аркадий Стругацкий

### Борис Стругацкий

### Андрей Тарковский

### Сталкер

### *Литературная запись кинофильма*

*Титры. За титрами сумрачный; нищий бар. Сначала в нем пусто, затем появляется бармен, зажигает свет. Входит Профессор, бармен подает ему кофе и уходит за стойку. Профессор пьет кофе. Кончаются титры, на экране текст:*

…Что это было? Падение метеорита?

Посещение обитателей космической бездны?

Так или иначе, в нашей маленькой стране возникло чудо из чудес – ЗОНА.

Мы сразу же послали туда войска.

Они не вернулись.

Тогда мы окружили ЗОНУ полицейскими кордонами…

И, наверное, правильно сделали…

Впрочем, не знаю, не знаю…

*Из интервью лауреата Нобелевской премии профессора Уоллеса корреспонденту RAI*

*Полутемная комната, у задней стены – кровать; на ней – Сталкер, его жена и дочь. Слышен шум проходящего поезда. Жена и дочь спят, Сталкер лежит неподвижно и смотрит на дочь. На стуле рядом с кроватью вата, какое-то лекарство и стакан с водой.*

*Сталкер потихоньку встает, снимает часы со спинки кровати, надевает брюки и сапоги. Выходит и, не сводя глаз с жены и дочери, прикрывает дверь. Идет на кухню, умывается.*

*Вспыхивает и перегорает лампа.*

*В дверях появляется жена; в руках у нее стерилизатор.*

ЖЕНА. Ты зачем мои часы взял? Куда ты собрался, я тебя спрашиваю?! Ведь ты же мне слово дал, я же тебе поверила! Ну, хорошо, о себе ты не хочешь думать. А мы? Ты о ребенке своем подумай! Она же к тебе еще и привыкнуть не успела, а ты опять за старое?!

*Сталкер чистит зубы.*

ЖЕНА. Ведь я же старухой стала, ты меня доконал!

СТАЛКЕР. Тише, Мартышку разбудишь.

ЖЕНА. Я не могу все время ждать. Я умру!

*Сталкер полощет рот, отходит к окну, берет тарелку.*

ЖЕНА. Ведь ты же собирался работать! Тебе же обещали нормальную человеческую работу!

СТАЛКЕР (*ест*). Я скоро вернусь.

ЖЕНА. Ой! В тюрьму ты вернешься! Только теперь тебе дадут не пять лет, а десять! И ничего у тебя не будет за эти десять лет! Ни Зоны, и… ничего! А я… за эти десять лет сдохну! (*Плачет.*)

СТАЛКЕР. Господи, тюрьма! Да мне везде тюрьма. Пусти!

ЖЕНА. Не пущу! (*Пытается его удержать.*)

СТАЛКЕР (*отталкивает ее*). Пусти, тебе говорят!

ЖЕНА. Не пущу!

*Сталкер уходит в комнату, возвращается с курткой в руках и выходит на улицу, хлопнув дверью.*

ЖЕНА (*кричит*). Ну и катись! И чтоб ты там сгнил! Будь проклят день, когда я тебя встретила, подонок! Сам Бог тебя таким ребенком проклял! И меня из-за тебя, подлеца! Подонок!

*Рыдая, падает на пол и бьется в истерическом припадке.*

*Слышен шум проходящего поезда.*

*Выйдя из дома, Сталкер переходит через железнодорожное полотно и останавливается – очевидно, заметив Писателя. Слышен голос Писателя за кадром.*

ПИСАТЕЛЬ. Дорогая моя! Мир непроходимо скучен, и поэтому ни телепатии, ни привидений, ни летающих тарелок… ничего этого быть не может. Мир управляется чугунными законами, и это невыносимо скучно. И законы эти – увы! – не нарушаются. Они не умеют нарушаться.

*На экране – Писатель и Дама. Писатель говорит, нервно расхаживая вокруг нее.*

ПИСАТЕЛЬ. И не надейтесь на летающие тарелки. Это было бы слишком интересно.

ДАМА. А как же Бермудский треугольник? Вы же не станете спорить, что…

ПИСАТЕЛЬ. Стану спорить. Нет никакого Бермудского треугольника. Есть треугольник а бэ цэ, который равен треугольнику а-прим бэ-прим цэ-прим. Вы чувствуете, какая унылая скука заключена в этом утверждении? Вот в средние века было интересно. В каждом доме жил домовой, в каждой церкви – Бог… Люди были молоды! А теперь каждый четвертый – старик. Скучно, мой ангел, ой как скучно.

*Теперь видно, что они стоят у элегантного автомобиля.*

ДАМА. Но вы же сами говорили, что Зона – порождение сверхцивилизации, которая…

ПИСАТЕЛЬ. Тоже, наверное, скука. Тоже какие-нибудь законы, треугольники, и никаких тебе домовых, и уж, конечно, никакого Бога. Потому что если Бог – это тот самый треугольник… хм, то и уж просто и не знаю…

*Дама кокетливо смеется. Она совершенно выпадает из антуража фильма – со вкусом одета, причесана, оживлена. Писатель, хоть и не выглядит таким пришибленным, как Сталкер, и вполне прилично одет, все-таки принадлежит нищему и грязному миру, который уже проявился на экране.*

*Писатель видит Сталкера.*

ПИСАТЕЛЬ. Э-э… Это за мной. Прелестно! Прощайте, друг милый. Э… извините, м-м… (*Сталкеру*) эта дама любезно согласилась идти с нами в Зону. Она – мужественная женщина. Ее зовут… э… простите, вас, кажется, зовут… э…

ДАМА. Так вы что, действительно сталкер?

*Появляется Сталкер, подходит к машине. Теперь, при дневном свете, видно, что голова его не то обожжена, не то изуродована лишаем.*

СТАЛКЕР. Сейчас… Я все объясню. (*Подходит к Дале и говорит неразборчиво.*) Идите…

ДАМА (*Писателю*). Кретин!

*Садится в машину и уезжает.*

СТАЛКЕР. Все-таки напились?

ПИСАТЕЛЬ. Я? В каком смысле? Я просто выпил, как это делает половина народонаселения. Другая половина – да, напивается. Женщины и дети включительно. А я просто выпил. (*Глотает из бутылки*).

*Они подходят к бару. Сталкер проходит внутрь, Писатель на крыльце спотыкается и падает.*

ПИСАТЕЛЬ. Черт, поналивали тут…

*Бар. За столиком Профессор пьет кофе. Это угрюмый и замкнутый на вид человек. Он в куртке, темной лыжной шапочке, у ног – рюкзак. Сталкер пожимает руку бармену, что-то говорит ему, поворачивается к Профессору.*

СТАЛКЕР. Пейте, пейте, рано еще.

*В бар вваливается Писатель.*

ПИСАТЕЛЬ. Ну что? Может, по стаканчику на дорогу, а? Как вы считаете? (*Ставит на стол Профессора свою бутылку, берет у стойки стаканы.*)

СТАЛКЕР. Уберите это…

ПИСАТЕЛЬ. А-а, понятно. Сухой закон. Алкоголизм – бич народов. Ну что ж, будем пить пиво. (*Идет к бармену, тот наливает ему пива.*)

ПРОФЕССОР (*Сталкеру*). Это что, с нами?

*Профессор явно недоволен происходящим.*

СТАЛКЕР. Ничего, он протрезвеет. Ему тоже туда надо.

ПИСАТЕЛЬ. А вы что, действительно профессор?

ПРОФЕССОР. Если угодно…

*Писатель ставит на стол стаканы с пивом.*

ПИСАТЕЛЬ. Ну что ж, в таком случае разрешите представиться. Меня зовут…

СТАЛКЕР. Вас зовут Писатель.

ПРОФЕССОР. Хорошо, а как зовут меня?

СТАЛКЕР. А вас… вас – Профессор.

ПИСАТЕЛЬ. Ага, понятно, я – писатель, и меня, естественно, все почему-то зовут Писатель.

ПРОФЕССОР. И о чем же вы пишете?

ПИСАТЕЛЬ. Ой, о читателях.

ПРОФЕССОР. Ну очевидно, ни о чем другом и писать не стоит…

ПИСАТЕЛЬ. Ну конечно. Писать вообще не стоит. Ни о чем. А вы что… химик?

ПРОФЕССОР. Скорее, физик.

ПИСАТЕЛЬ. Тоже, наверное, скука. Поиски истины. Она прячется, а вы ее всюду ищете, то здесь копнете, то там. В одном месте копнули – ага, ядро состоит из протонов! В другом копнули – красота: треугольник а бэ цэ равен треугольнику а-прим бэ-прим цэ-прим. А вот у меня другое дело. Я эту самую истину выкапываю, а в это время с ней что-то такое делается, что выкапывал-то я истину, а выкопал кучу, извините… не скажу чего.

*Сталкер кашляет. Профессор понуро смотрит в стол.*

ПИСАТЕЛЬ. Вам-то хорошо! А вот стоит в музее какой-нибудь античный горшок. В свое время в него объедки кидали, а нынче он вызывает всеобщее восхищение лаконичностью рисунка и неповторимостью формы. И все охают, ахают… А вдруг выясняется, что никакой он не античный, а подсунул его археологам какой-нибудь шутник… Веселья ради. Аханье, как ни странно, стихает. Ценители…

ПРОФЕССОР. И вы все время об этом думаете?

ПИСАТЕЛЬ. Боже сохрани! Я вообще редко думаю. Мне это вредно…

ПРОФЕССОР. Ведь невозможно писать и при этом все время думать об успехе или, скажем, наоборот, о провале.

ПИСАТЕЛЬ. Натюрлих! Но с другой стороны, если меня не будут читать через сто лет, то на кой мне хрен тогда вообще писать? Скажите, Профессор, зачем вы впутались в эту… в эту историю? А? Зачем вам Зона?

ПРОФЕССОР. Ну, я в каком-то смысле ученый… А вот вам зачем? Модный писатель. Женщины, наверное, на шею гроздьями вешаются.

ПИСАТЕЛЬ. Вдохновение, Профессор. Утеряно вдохновение. Иду выпрашивать.

ПРОФЕССОР. Так вы что же – исписались?

ПИСАТЕЛЬ. Что? Да-а… Пожалуй, в каком-то смысле.

ПРОФЕССОР. Слышите? Это наш поезд (*смотрит на часы*).

*Сталкер вынимает из кармана темный сверток, Профессор отдает ему ключи – по-видимому, от машины.*

СТАЛКЕР. Да, вы крышу с машины сняли?

ПРОФЕССОР. Снял, снял…

*Писатель и Профессор выходят на крыльцо.*

СТАЛКЕР (*бармену*). Лютер, если я не вернусь, зайди к жене.

*На крыльце Писатель оглядывается и возвращается к двери.*

ПИСАТЕЛЬ. Тьфу, черт, сигареты забыл купить.

*Профессор его останавливает.*

ПИСАТЕЛЬ. А?

ПРОФЕССОР. Не возвращайтесь, не надо.

ПИСАТЕЛЬ. А что?

ПРОФЕССОР. Нельзя.

ПИСАТЕЛЬ. Вот вы все такие.

ПРОФЕССОР. Какие?

ПИСАТЕЛЬ. Верите во всякую чепуху. Придется оставить на черный день. (*Уходят из кадра.*) И вы действительно ученый?

*Сталкер выходит из бара.*

*Видимо, «лендровер» стоит где-то неподалеку; улица грязная, запруженная лужами. Писатель и Профессор идут к машине; шлепая по лужам, к ним подбегает Сталкер. Они садятся в машину, вспыхивают фары, и «лендровер» едет по таким же грязным проулкам, со скрежетом сворачивает в какие-то ворота и резко тормозит.*

*Сталкер выскакивает из машины и падает на землю.*

СТАЛКЕР. Ложись! Не двигайтесь!

*Профессор и Писатель пригибаются, так что их не видно из-за низких бортов.*

*Вдали показывается мотоциклист – подъезжает, и становится видно, что это полицейский. Он удаляется, Сталкер возвращается в машину, разворачивает ее и уезжает.*

*«Лендровер» останавливается у раскрытых ворот какого-то помещения – по-видимому, склада.*

СТАЛКЕР. Посмотрите, там никого нет? (*Писатель выходит из машины, вбегает а ворота, оглядывается.*) Да быстрее вы, ради Бога!

ПИСАТЕЛЬ. Никого нет.

СТАЛКЕР. Идите к тому выходу!

*«Лендровер» уезжает. Сквозь ворота видно, что следом за ним проходит тепловоз. У противоположного выхода Писатель садится в машину, и тут же Сталкер замечает, что мотоциклист снова показался в проулке.*

СТАЛКЕР. Ну что же вы, Писатель!..

*Он останавливает машину, отъезжает назад – полицейский мотоциклист выезжает на улицу, и Сталкер ведет «лендровер» дальше.*

*Ворота, перегораживающие железнодорожные пути, – по-видимому, где-то совсем рядом, на той же улице. Железнодорожник открывает проволочные ворота, пропуская тепловоз с платформами, груженными огромными изоляторами. Вплотную за ним проскакивает «лендровер» – железнодорожник смотрит ему вслед, закрывает ворота и убегает.*

*По улице проезжает полицейский мотоциклист.*

*Полутемный подвал. «Лендровер» въезжает в него, Сталкер выходит из машины.*

СТАЛКЕР. Поглядывайте здесь, пожалуйста.

*Он пробирается внутрь, к окну, и видит, как от ворот убегает железнодорожник.*

СТАЛКЕР. Вы канистру не забили?

ПРОФЕССОР. Здесь, полная. (*Идет к другому окну.*) Писатель, сидя в машине, продолжает разговор с Профессором.

ПИСАТЕЛЬ. Вот я давеча говорил вам… Вранье все это. Плевал я на вдохновение. А потом, откуда мне знать, как назвать то… чего я хочу? И откуда мне знать, что на самом-то деле я не хочу того, чего я хочу? Или, скажем, что я действительно не хочу того, чего я не хочу? Это все какие-то неуловимые вещи: стоит их назвать, и их смысл исчезает, тает, растворяется… как медуза на солнце. Видели когда-нибудь? Сознание мое хочет победы вегетарианства во всем мире, а подсознание изнывает по кусочку сочного мяса. А чего же хочу я?

*Профессор слушает, стоя у окна.*

ПИСАТЕЛЬ. Я…

ПРОФЕССОР. Да мирового господства…

СТАЛКЕР. Тихо!

ПРОФЕССОР. …по меньшей мере. А зачем в Зоне тепловоз?

СТАЛКЕР. Он заставу обслуживает. Дальше он не пойдет. Они туда не любят ходить.

*Застава на железнодорожных путях – шлагбаум, два здания по сторонам пути, прожектора. По путям пробегает полицейский. Слышны голоса.*

ПЕРВЫЙ ГОЛОС. Все по местам! Все на местах?

ВТОРОЙ ГОЛОС. Дежурные пришли. И пусть телевизор выключат.

*Шлагбаум открывается. В пространство заставы въезжает тепловоз с платформами; полицейские окружают и осматривают состав.*

*Сталкер видит это через окно – бежит к машине.*

СТАЛКЕР. Скорей!

*«Лендровер» выезжает из подвала, визжа тормозами на повороте.*

*Состав уходит с заставы через ворота; машина Сталкера проскакивает за ним и сейчас же сворачивает в сторону. Полицейские открывают огонь, воет сирена. Пули крошат фарфоровые изоляторы на платформе, срезают с фонарного столба консоль с проводами.*

*«Лендровер» выезжает из какого-то укрытия во двор. Стрельба продолжается, во дворе рушатся ящики, вылетает оконная рама.*

*Машина останавливается у развалин – из земли торчат остатки стен, пространство между ними залито водой.*

СТАЛКЕР. Послушайте, идите посмотрите, там есть на путях дрезина?

ПИСАТЕЛЬ. Какая дрезина?

СТАЛКЕР. Идите, идите…

*Писатель выходит из машины и идет вперед. Выстрелы. Пули падают поблизости, и Писатель в испуге валится на траву.*

ПРОФЕССОР. Идите назад, я сам.

*Профессор проходит мимо Писателя и осторожно идет дальше, вдоль огромной лужи. Автоматные очереди; пули бьют в воду.*

*На железнодорожной насыпи стоит дрезина. Шлепая по воде, Профессор подходит к ней, освобождает тормоз, пробует, свободны ли колеса, и машет рукой. Подъезжает «лендровер».*

СТАЛКЕР. Канистру!

ПИСАТЕЛЬ. Тьфу ты, черт… (*достает канистру*).

*Сталкер и Писатель, задыхаясь, пробираются к дрезине. Писатель тащит канистру.*

СТАЛКЕР. Давайте!

*Профессор кладет в дрезину канистру и свой рюкзачок.*

ПИСАТЕЛЬ. Да бросьте вы свой рюкзак наконец! Он же мешает.

ПРОФЕССОР. Это вы, я гляжу, налегке, как на прогулку.

*Выстрелы. Пули попадают в воду рядом с дрезиной.*

СТАЛКЕР. Если кого-нибудь заденет, не кричать, не метаться: увидят – убьют… Потом, когда все стихнет, ползите… назад к заставе. Утром подберут.

*Сталкер заводит мотор дрезины, и они уезжают.*

*Дрезина тарахтит мимо свалки, мимо каких-то строений.*

ПИСАТЕЛЬ. А они нас не догонят?

СТАЛКЕР. Да что вы… Они ее боятся, как огня.

ПИСАТЕЛЬ. Кого?

*Долгий путь на дрезине. Писатель дремлет, Профессор угрюм и спокоен, Сталкер напряженно всматривается в окрестности. Только теперь видно, как изуродована его голова, как странно его лицо – это человек, который видел то, чего людям видеть не надо…*

*Дрезина останавливается на высокой насыпи.*

СТАЛКЕР. Ну вот… мы и дома.

ПРОФЕССОР. Тихо как!

СТАЛКЕР. Это самое тихое место на свете. Вы потом сами увидите. Тут так красиво! Тут ведь никого нет…

ПИСАТЕЛЬ. Мы же здесь!

СТАЛКЕР. Ну, три человека за один день не могут здесь все испоганить.

ПИСАТЕЛЬ. Почему не могут? Могут.

СТАЛКЕР. Странно! Цветами почему-то не пахнет. Я… Вы не чувствуете?

ПИСАТЕЛЬ. Болотом воняет – это я чувствую.

СТАЛКЕР. Нет-нет, это рекой. Тут же река… Тут недалеко цветник был. А Дикобраз его взял и вытоптал, с землей сровнял! Но Запах еще долго оставался. Много лет…

ПРОФЕССОР. А зачем он… вытоптал?

СТАЛКЕР. Не знаю. Я тоже его спрашивал: зачем? А он говорит: потом сам поймешь. Мне-то кажется, он просто возненавидел… Зону.

ПИСАТЕЛЬ. А это что, ф-фамилия такая – Дикобраз?

СТАЛКЕР. Да нет. Кличка, так же, как и у вас. Он годами людей в Зону водил, и никто ему не мог помешать. Мой учитель. Он мне глаза открыл. И звали его тогда не Дикобраз, а так и называли – Учитель. А потом что-то с ним случилось, сломалось в нем что-то. Хотя, по-моему, он просто был наказан. Помогите мне. Тут вот гайки, к ним вот эти бинтики надо привязать. А я пройдусь, пожалуй. Мне тут надо… (*Пауза*) Только не разгуливайте здесь… очень.

*Сталкер отдает Профессору сумку и уходит. Профессор стоя возится с сумкой – спиной к зрителю.*

ПИСАТЕЛЬ. Куда это он?

ПРОФЕССОР. Может быть, просто хочет побыть один.

ПИСАТЕЛЬ. Зачем? Здесь и втроем-то как-то неуютно.

ПРОФЕССОР. Свидание с Зоной. Он же сталкер.

ПИСАТЕЛЬ. И что из этого следует?

ПРОФЕССОР. Видите ли… Сталкер – в каком-то смысле призвание.

ПИСАТЕЛЬ. Я его другим представлял.

ПРОФЕССОР. Каким?

ПИСАТЕЛЬ. Ну, Кожаные Чулки там, Чингачгуки, Большие Змеи…

ПРОФЕССОР. У него биография пострашней. Несколько раз в тюрьме сидел, здесь калечился. И дочка у него мутант, жертва Зоны, как говорится. Без ног она будто бы.

ПИСАТЕЛЬ. А что там насчет этого… Дикобраза? И что значит «был наказан»? Это что – фигура речи?

ПРОФЕССОР. В один прекрасный день Дикобраз вернулся отсюда и неожиданно разбогател. Немыслимо разбогател.

ПИСАТЕЛЬ. Это что, наказание такое?

ПРОФЕССОР. А через неделю повесился.

ПИСАТЕЛЬ. Почему?

ПРОФЕССОР. Тише!

*Слышен странный воющий звук, не живой и не мертвый.*

ПИСАТЕЛЬ. Это что еще такое?

*Поляна или лесная опушка. В траве валяется что-то металлическое, дерево оплетено паутиной. Вдали видно заброшенное здание.*

*Сталкер опускается в густую траву ложится ничком, переворачивается на спину.*

*Профессор сидит на шпале, Писатель стоит рядом.*

ПРОФЕССОР. Примерно лет двадцать тому назад здесь будто бы упал метеорит. Спалил дотла поселок. Метеорит этот искали, ну, и, конечно, ничего не нашли.

ПИСАТЕЛЬ. Хм, а почему «конечно»?

ПРОФЕССОР. Потом тут стали пропадать люди. Уходили сюда и не возвращались.

ПИСАТЕЛЬ. Ну?

ПРОФЕССОР (*говорит и вяжет бинтики к гайкам*). Ну, и наконец решили… что метеорит этот… не совсем метеорит. И для начала… поставили колючую проволоку, чтоб любопытствующие не рисковали. Вот тут-то и поползли слухи, что где-то в Зоне есть место, где исполняются желания. Ну, естественно… Зону стали охранять как зеницу ока. А то мало ли у кого какие возникнут желания.

ПИСАТЕЛЬ. А что же это было, если не метеорит?

ПРОФЕССОР. Ну я ж говорю, не известно.

ПИСАТЕЛЬ. Ну, а сами-то вы что думаете?

ПРОФЕССОР. Да ничего я не думаю. Что угодно. Послание человечеству, как говорит один мой коллега… Или подарок.

ПИСАТЕЛЬ. Ничего себе подарочек. Зачем им это понадобилось?

СТАЛКЕР (*за кадром*). Чтобы сделать нас счастливыми!

*Сталкер взбирается на насыпь, к дрезине.*

СТАЛКЕР. А цветы снова цветут, только не пахнут почему-то. Вы извините, что я вас тут бросил, но идти все равно рано было.

*Снова слышен странный звук.*

ПИСАТЕЛЬ. О, слыхали?

ПРОФЕССОР. А может, это правда, что здесь живут?

СТАЛКЕР. Кто?

ПРОФЕССОР. Ну, вы же сами мне рассказывали эту историю. Ну туристы эти, которые стояли здесь, когда возникла Зона.

СТАЛКЕР. В Зоне никого нет и быть не может. Ну что же, пора…

*Сталкер заводит мотор пустой дрезины – с легким постукиванием она уходит в туман. Все смотрят ей вслед.*

ПИСАТЕЛЬ. А как же мы вернемся?

СТАЛКЕР. Здесь не возвращаются…

ПИСАТЕЛЬ. В каком смысле?

СТАЛКЕР. Пойдем, как условились. Каждый раз я буду давать направление. Отклоняться от этого направления опасно. Первый ориентир – вон, последний столб. (*Показывает.*) Идите… Идите первый, Профессор. (*Профессор спускается с насыпи.*) Теперь вы. (*Писатель кряхтит.*) Старайтесь след в след.

*Писатель спускается, идет – на довольно большом расстоянии от Профессора. Сталкер смотрит, как они идут.*

*Ржавый полуразвалившийся автобус, внутри которого как будто человеческие останки. Появляются Сталкер и Профессор, за ними – Писатель. Профессор мельком глядит внутрь автобуса, отворачивается. Писатель смотрит на останки с ужасом.*

ПИСАТЕЛЬ. Господи! А где же… Они что, так здесь и остались? Люди?!

СТАЛКЕР. А кто их знает. Помню только, как они грузились у нас на станции, чтобы идти сюда, в Зону. Я еще мальчишкой был. Тогда все думали, что нас кто-то завоевать хочет. Умники… (*Кидает гайку, она падает в замусоренную траву.*) Давайте вы, Профессор. (*Профессор идет.*) Вы, Писатель…

*Писатель снова с ужасом смотрит в автобус, идет вниз. Сталкер – за ним. Перед ними поле, на котором разбросана полусгнившая военная техника: танки, бронетранспортеры… Писатель поднимает гайку. Подходит Профессор, они смотрят куда-то.*

СТАЛКЕР. Вон там и есть ваша Комната. Нам туда.

ПИСАТЕЛЬ. Что же вы, цену набивали? Это же рукой поспать!

СТАЛКЕР. Да, но рука должна быть о-очень длинной. У нас такой нет. (*Кидает гайку в другую сторону.*)

*Гайка падает в траву. Очень осторожно подходит Профессор, поднимает гайку. За ним фланирующим шагом, насвистывая, идет Писатель. Подойдя к Профессору, нагибается, дергает деревцо и свистит еще громче.*

СТАЛКЕР (*испуганно*). Оставьте! Нельзя! (*Хватает кусок трубы из-под ног.*) Не надо… Не трогайте!

*Кидает железку – она не попадает в Писателя, но тот пригибается. Сталкер идет к нему и кричит.*

СТАЛКЕР. Да не трогайте же вы!

ПИСАТЕЛЬ. Да вы что? Спятили? Вы что?

СТАЛКЕР. Я же говорил, тут не место для прогулок. Зона требует к себе уважения. Иначе она карает.

ПИСАТЕЛЬ. «Карает»!.. Только попробуйте еще раз что-нибудь такое… У вас что, языка нет?

СТАЛКЕР. Я же просил!

ПРОФЕССОР. Нам туда?

СТАЛКЕР. Да, подняться, войти и… сразу налево. Только мы здесь не пойдем. Мы пойдем кругом.

ПИСАТЕЛЬ. Это еще зачем?

СТАЛКЕР. Здесь не ходят. В Зоне вообще прямой путь не самый… короткий. Чем дальше, тем меньше риска.

ПИСАТЕЛЬ. Ну, а если напрямик – это что, смертельно?

ПРОФЕССОР. Ведь вам же сказали, что это опасно.

ПИСАТЕЛЬ. А в обход не очень?

СТАЛКЕР. Тоже опасно, конечно, но я же говорю: здесь не ходят.

ПИСАТЕЛЬ. Да мало ли кто где не ходит. Ну, а если я все-таки…

ПРОФЕССОР. Послушайте, вы… что…

ПИСАТЕЛЬ. Тащиться куда-то в обход! А здесь все перед носом. И здесь риск, и там риск. Какого черта!

СТАЛКЕР. Знаете, вы очень легкомысленно к этому относитесь.

ПИСАТЕЛЬ. Надоели все эти гайки с бинтиками. Ну их! Вы как хотите, а я пойду!

ПРОФЕССОР. Да он просто невменяем!

ПИСАТЕЛЬ. Сами вы, знаете ли… (*Суетливо достает бутылку.*)

СТАЛКЕР (*очень вежливо*). Можно мне?..

*Писатель отдает ему бутылку. Сталкер отходит в сторону.*

СТАЛКЕР. Ветер поднимается… чувствуете? Трава…

*Выливает спиртное из бутылки и ставит ее на бетонную плиту.*

ПИСАТЕЛЬ. Ну что ж, тогда тем более.

ПРОФЕССОР. Что «тем более»?

*Профессор и Писатель трогаются с места. Профессор идет чуть впереди, посматривает на Писателя, будто хочет что-то сказать, но не решается. Сталкер догоняет их, берет Писателя за плечо.*

СТАЛКЕР. Постойте!

ПИСАТЕЛЬ. Да уберите вы руки!

СТАЛКЕР. Хорошо. Пусть тогда Профессор будет свидетелем, я вас туда не посылал. Вы сами идете, по доброй воле…

ПИСАТЕЛЬ. Сам и по доброй. Что еще?

СТАЛКЕР (*очень мягко*). Ничего. Идите. (*Писатель идет.*) И дай Бог, чтобы вам повезло.

*Писатель отходит на порядочное расстояние. Сталкер кричит.*

СТАЛКЕР. Послушайте! Если в-вы вдруг что-то заметите или даже только почувствуете, что-то особое, немедленно возвращайтесь. Иначе…

ПИСАТЕЛЬ. Только не кидайте мне железки в затылок.

*Писатель медленно идет к зданию. Останавливается, оглядывается, очень медленно двигается дальше. Поднимается ветер.*

ГОЛОС (*за кадром*). Стойте! Не двигайтесь!

*Сталкер и Профессор смотрят в сторону здания.*

*Сталкер взбирается на каменную плиту, оглядывается на Профессора.*

СТАЛКЕР. Зачем вы?

ПРОФЕССОР. Что «зачем»?

СТАЛКЕР. Зачем вы его остановили?

ПРОФЕССОР. Как? Я думал, это вы…

*Писатель еще некоторое время стоит, потом поспешно, задыхаясь, бежит обратно.*

ПИСАТЕЛЬ. Что случилось? Зачем вы меня остановили?

СТАЛКЕР. Я вас не останавливал.

ПИСАТЕЛЬ (*Профессору*). А кто? Вы? (*Профессор пожимает плечами.*) Черт его знает…

ПРОФЕССОР. А вы молодец, гражданин Шекспир. Вперед идти страшно, назад совестно. Вот и скомандовал сам себе не своим голосом. Даже отрезвел со страху.

ПИСАТЕЛЬ. Что-что?

СТАЛКЕР. Прекратите.

ПИСАТЕЛЬ. З-зачем вы мою бутылку вылили?

СТАЛКЕР (*кричит*). Прекратите, я требую наконец! (*Уходит в сторону*). Зона – это… очень сложная система… ловушек, что ли, и все они смертельны. Не знаю, что здесь происходит в отсутствие человека, но стоит тут появиться людям, как все здесь приходит в движение. Бывшие ловушки исчезают, появляются новые. Безопасные места становятся непроходимыми, и путь делается то простым и легким, то запутывается до невозможности. Это – Зона. Может даже показаться, что она капризна, но в каждый момент она такова, какой мы ее сами сделали… своим состоянием. Не скрою, были случаи, когда людям приходилось возвращаться с полдороги, не солоно хлебавши. Были и такие, которые… гибли у самого порога Комнаты. Но все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас!

ПИСАТЕЛЬ. Хороших она пропускает, а плохим – отрывает головы…

СТАЛКЕР. Н-нет, не знаю. Не уверен. Мне-то кажется, что пропускает она тех, у кого… надежд больше никаких не осталось. Не плохих или хороших, а… несчастных? Но даже самый разнесчастный гибнет здесь в три счета, если не умеет себя вести! Вам повезло, вас она предупредила, а могла бы и не предупредить!..

ПРОФЕССОР. А вы знаете, я вас, пожалуй, здесь подожду, пока вы назад не пойдете. Осчастливленные. (*Снимает рюкзак, садится.*)

СТАЛКЕР. Это невозможно!

ПРОФЕССОР. Уверяю вас, у меня с собой бутерброды, термос…

СТАЛКЕР. Во-первых, без меня вы здесь и часа не выдержите.

ПРОФЕССОР. А во-вторых?

СТАЛКЕР. А во-вторых, здесь не возвращаются тем путем, каким приходят.

ПРОФЕССОР. И все-таки я предпочел бы…

СТАЛКЕР. Тогда мы все вместе немедленно идем обратно. Деньги я вам верну. Разумеется, за вычетом некоторой суммы. За… ну, за беспокойство, что ли…

ПИСАТЕЛЬ. Отрезвели, а, Профессор?

ПРОФЕССОР. Ладно. (*Встает, надевает рюкзак.*) Бросайте вашу гайку.

*Сталкер бросает гайку. Профессор идет вперед, за ним – Писатель и Сталкер. Невдалеке кукует кукушка.*

*Титры второй серии. За титрами Сталкер – оглядывается идет вперед.*

*Сталкер стоит у здания – очевидно, того, к которому они пробирались. Кукушка слышна громче.*

СТАЛКЕР. Эй! Где вы там? Идите сюда!

*Писатель лежит на камнях, Профессор сидит рядом с ним.*

СТАЛКЕР. Вы что, устали?

*Профессор встает с кряхтением, видно, что он очень устал.*

ПИСАТЕЛЬ. О, Господи! Опять, кажется, наставления будет читать… Судя по тону…

*Слышен грохочущий и булькающий звук. Вода в канализационном колодце поднимается столбом, бурлит, постепенно успокаивается. В это время за кадром голос Сталкера.*

СТАЛКЕР. Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят. И пусть посмеются над своими страстями; ведь то, что они называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром. А главное, пусть поверят в себя и станут беспомощными, как дети, потому что слабость велика, а сила ничтожна…

*Сталкер пробирается по карнизу стены – видимо, плотины. Продолжается его внутренний монолог.*

СТАЛКЕР. Когда человек родится, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств. Когда дерево растет, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жестко, оно умирает. Черствость и сила спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому что отвердело, то не победит. (*Спускается внутрь здания, говорит вслух.*) Идите сюда! (*Появляются Писатель и Профессор.*) Очень неплохо мы идем. Скоро будет «сухой тоннель», а там уж легче.

ПИСАТЕЛЬ. Смотрите, не сглазьте.

ПРОФЕССОР. Мы что, уже идем?

СТАЛКЕР. Конечно, а что?

ПРОФЕССОР. Подождите! Я думал, что вы… что вы только хотите нам что-то показать! А как же мой рюкзак?

СТАЛКЕР. А что случилось с рюкзаком?

ПРОФЕССОР. Как «что случилось»? Я его там оставил! Я ж не знал, что мы идем!

СТАЛКЕР. Теперь уж ничего не поделаешь.

ПРОФЕССОР. Нет, что вы. Надо вернуться.

СТАЛКЕР. Это невозможно!

ПРОФЕССОР. Да я не могу без рюкзака!

СТАЛКЕР. Здесь не возвращаются! Поймите, еще никто здесь той же дорогой не возвращался!

*Профессор растерянно оглядывается.*

ПИСАТЕЛЬ. Да плюньте вы на этот рюкзак. Что у вас там – бриллианты?

СТАЛКЕР. Вы забыли, куда идете. Комната даст вам все, что захотите.

ПИСАТЕЛЬ. Действительно. Сверх головы закидает рюкзаками.

ПРОФЕССОР. А далеко до этой Комнаты?

СТАЛКЕР. По прямой – метров двести, да только здесь не бывает прямых, вот в чем беда… Идемте.

*Идут к выходу.*

ПИСАТЕЛЬ. Оставьте свой ползучий эмпиризм, Профессор. Чудо вне эмпирики. Вспомните, как чуть не утонул святой Петр.

*Сталкер останавливается над чем-то – мы не видим, над чем, и роняет туда гайку. Всплеск.*

СТАЛКЕР. Идите, Писатель.

ПИСАТЕЛЬ. Куда идти?

СТАЛКЕР. Вот по этой лестнице. (*Писатель уходит.*) Профессор, где вы?

*Сталкер выходит к лестнице. Внизу река.*

*Сталкер и Писатель оглядываются. Перед ними – выход из тоннеля, потоки воды, с грохотом падающие с плотины. Сталкер и Писатель останавливаются.*

СТАЛКЕР. Ну вот и «сухой тоннель»!

ПИСАТЕЛЬ. Ничего себе сухой!

СТАЛКЕР. Это местная шутка. Обычно здесь вообще вплавь надо!

*Сталкер идет под арку плотины, нащупывая дорогу палкой. Писатель останавливает его.*

ПИСАТЕЛЬ. Постойте, а где Профессор?

СТАЛКЕР. Что?

ПИСАТЕЛЬ. Профессор пропал!

СТАЛКЕР. Профессор! Эй, Профессор! Ну что же вы! Он же за вами шел все время!

ПИСАТЕЛЬ. Отцепился, видимо, и заблудился.

СТАЛКЕР. Да не заблудился он! Он за рюкзаком, наверное, вернулся! Теперь он не выберется!

*Внезапно темнеет.*

ПИСАТЕЛЬ. Может, подождем?

СТАЛКЕР. Да нельзя здесь ждать! Здесь каждую минуту все меняется. Придется вдвоем!..

*Грохот воды стихает, становится светло. На экране битый кафельный пол, прямо у воды тлеют угли. Слышны голоса.*

ПИСАТЕЛЬ. Смотрите, что это? Откуда?

СТАЛКЕР. Я же вам объяснял!

ПИСАТЕЛЬ. Что «объяснял»?

СТАЛКЕР. Это Зона, понимаете? Зона! Идемте скорее, здесь… Идемте!..

*Пол залит водой, на нем шприцы, бумага.*

*Писатель и Сталкер выходят из тоннеля и видят Профессора; он сидит у костра и пьет кофе.*

ПИСАТЕЛЬ. Вот и он!

ПРОФЕССОР. Я, разумеется, весьма признателен вам, что вы… Только…

СТАЛКЕР. Как вы сюда попали?

ПРОФЕССОР. Большую часть пути я… прополз на четвереньках.

СТАЛКЕР. Невероятно. Но как вам удалось обогнать нас?

ПРОФЕССОР. Как «обогнать нас»? Я вернулся сюда за рюкзаком.

СТАЛКЕР. За рюк…

ПИСАТЕЛЬ. А откуда здесь наша гайка?

СТАЛКЕР (*говорит, задыхаясь*). Боже мой, это… это же ловушка! Здесь же Дикобраз специально гайку повесил. Как же Зона нас пропустила? Господи, да я теперь шагу не сделаю, пока… Хорошенькое дело. Все! Отдых! (*Пошатываясь, обходит костер Профессора.*) Только держитесь подальше от этой гайки, на всякий случай. Я уже грешным делом думал, что Профессор не выберется. Я ведь… (*кашляет*) я ведь никогда не знаю заранее, каких людей я веду. Все выясняется только здесь, когда уже поздно бывает.

*Пока он говорит, Писатель отходит в сторону. Профессор заливает костер.*

ПИСАТЕЛЬ. Мы-то ладно, главное – профессорский мешок с подштанниками цел остался!

ПРОФЕССОР. Ну и не суйте свой нос в чужие подштанники, если не понимаете.

ПИСАТЕЛЬ. А что тут понимать, собственно? Подумаешь, бином Ньютона…

*Писатель ложится на крошечном сухом островке у берега канала.*

ПИСАТЕЛЬ. Тоже мне – психологические бездны. В институте мы на плохом счету, средств на экспедицию нам не дают. Эх… набьем-ка мы наш рюкзак всякими манометрами-дерьмометрами, проникнем в Зону нелегально… И все здешние чудеса поверим алгеброй.

*Профессор приваливается к пологой стене.*

ПИСАТЕЛЬ. Никто в мире про Зону понятия не имеет. И тут, конечно, сенсация! Телевидение, поклонницы кипятком писают, лавровые веники несут…

*Сталкер ложится на камни, кашляет.*

ПИСАТЕЛЬ. …появляется наш Профессор весь в белом и объявляет: мене-мене, текел, упарсин. Ну, натурально, все разевают…

*Профессор лежит, поджав ноги.*

ПИСАТЕЛЬ. …рты, хором кричат: Нобелевскую ему!..

ПРОФЕССОР. Писателишка вы задрипанный, психолог доморощенный. Вам бы стены в сортирах расписывать, трепло бездарное.

ПИСАТЕЛЬ. Вяло. Вяло! Не умеете!..

*По воде бежит собака. Останавливается.*

ПИСАТЕЛЬ. Не знаете вы, как это делается.

ПРОФЕССОР. Ну хорошо. Я иду за Нобелевской премией, ладно. А вы за чем поспешаете? Хотите одарить человечество…

*Сталкер лежит на камнях ничком, опустив голову на руку.*

ПРОФЕССОР. …перлами своего покупного вдохновения?

ПИСАТЕЛЬ. Плевал я на человечество. Во всем вашем человечестве…

*Вода – виден бинт, осколок зеркала, рука Сталкера. Сталкер поворачивает лицо к говорящим.*

ПИСАТЕЛЬ. …меня интересует только один человек. Я то есть. Стою я чего-нибудь, или я такое же дерьмо, как некоторые прочие.

ПРОФЕССОР. А если вы узнаете, что вы в самом деле…

ПИСАТЕЛЬ. Знаете что, господин Эйнштейн? Не желаю я с вами спорить. В спорах рождается истина, будь она проклята. Послушайте, Чингачгук…

*Сталкер лежит с закрытыми глазами.*

ПИСАТЕЛЬ. …ведь вы приводили сюда множество людей…

СТАЛКЕР. Не так много, как бы мне хотелось..

ПИСАТЕЛЬ. Ну-у, все равно, не в этом дело… Зачем они сюда шли? Чего они хотели?

СТАЛКЕР. Скорей всего, счастья.

ПИСАТЕЛЬ. Ну да, но какого именно счастья?

СТАЛКЕР. Люди не любят говорить о сокровенном И потом, это ни вас не касается, ни меня.

ПИСАТЕЛЬ. В любом случае вам повезло А я вот за всю жизнь не видел ни одного счастливого человека.

*Сталкер открывает глаза, поворачивает к нему голову.*

СТАЛКЕР. А я тоже. Они возвращаются из Комнаты, я веду их назад, и больше мы никогда не встречаемся. Ведь желания исполняются не мгновенно.

ПИСАТЕЛЬ. А сами вы никогда не хотели этой комнаткой, э… попользоваться? А?

СТАЛКЕР. А… а мне и так хорошо.

*К Сталкеру подбегает собака, ложится у его согнутых ног. Сталкер отворачивается. В воде рядом с ним бронзовый сосудик, кусок обгорелой газеты.*

*Писатель лежит, подложив под голову руку. Говорит, постепенно засыпая.*

ПИСАТЕЛЬ. Профессор, послушайте.

ПРОФЕССОР. Ну?

ПИСАТЕЛЬ. Я вот все насчет покупного вдохновения. Положим, войду я в эту Комнату и вернусь в наш Богом забытый город гением. Вы следите?.. Но ведь человек пишет потому, что мучается, сомневается. Ему все время надо доказывать себе и окружающим, что он чего-нибудь да стоит. А если я буду знать наверняка, что я – гений? Зачем мне писать тогда? Какого рожна? А вообще-то я должен сказать, э, существуем мы для того, чтобы…

ПРОФЕССОР. Сделайте любезность, ну оставьте вы меня в покое! Ну дайте мне хоть подремать немного. Я ж не спал сегодня всю ночь. Оставьте свои комплексы при себе.

ПИСАТЕЛЬ. Во всяком случае, вся эта ваша технология… все эти домны, колеса… и прочая маета-суета – чтобы меньше работать и больше жрать – все это костыли, протезы. А человечество существует для того, чтобы создавать… произведения искусства… Это, во всяком случае, бескорыстно, в отличие от всех других человеческих действий. Великие иллюзии… Образы абсолютной истины… Вы меня слушаете, Профессор?

ПРОФЕССОР. О каком бескорыстии вы говорите? Люди еще с голоду мрут. Вы что, с Луны свалиЛИСЬ?

*Профессор лежит с закрытыми глазами.*

ПИСАТЕЛЬ. И это наши мозговые аристократы! Вы же абстрактно мыслить не умеете.

ПРОФЕССОР. Уж не собираетесь ли вы учить меня смыслу жизни? И мыслить заодно?

ПИСАТЕЛЬ. Бесполезно. Вы хоть и Профессор, а темный.

*На экране река, покрытая плотной желтоватой пеной. Ветер гонит над рекой хлопья пены, колышет камыши. Сталкер лежит с открытыми глазами и слышит голос своей жены.*

ЖЕНА. И вот произошло великое землетрясение, и Солнце стало мрачно, как власяница, и Луна сделалась, как кровь…

*Сталкер спит.*

ЖЕНА. …И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих… (*Смеется.*) И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор, и говорят горам и камням: падите на нас и скройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; ибо пришел великий день гнева Его, и кто сможет устоять? (*Смех.*)

*Вода. В ней видны шприцы, монеты, картинки, бинт, автомат, листок календаря. Рука Сталкера в воде.*

*На бетонной площадке лежит собака. Собака встает.*

*Сталкер спит, тяжело дыша во сне. Просыпается и садится.*

СТАЛКЕР (*шепчет*). В тот же день двое… из них…

*Профессор и Писатель спят рядом друг с другом.*

СТАЛКЕР (*шепчет*). …шли в селение отстоящее стадий на шестьдесят… (*неразборчиво*) называемое… (*неразборчиво*) и разговаривали между собой о всех сих событиях, и когда они разговаривали и рассуждали между собой… (*неразборчиво*) и Сам, приблизившись, пошел с ними, но глаза их были удержаны (*Писатель просыпается, смотрит на Сталкера*), так что они не узнали Его. Он же сказал, о чем это вы (*вздыхает*) все рассуждаете между собой и отчего вы печальны. Один из них, именем…

*Профессор лежит с открытыми глазами и внимательно смотрит на Сталкера.*

*Взгляд Сталкера обращен на воду, потом на Писателя и Профессора, потом Сталкер снова отворачивается.*

СТАЛКЕР. Проснулись? Вот вы говорили о смысле…

*Мох, камни, неподвижная вода в реке.*

СТАЛКЕР. …нашего… жизни… бескорыстности искусства… Вот, скажем, музыка… Она и с действительностью-то менее всего связана, вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком… Без… Без ассоциаций… И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу! Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум? И превращает его для нас в источник высокого наслаждения…

*Профессор и Писатель сидят рядом с ним и слушают.*

СТАЛКЕР. …И потрясает? Для чего все это нужно? И, главное, кому? Вы ответите: никому. И… И ни для чего, так. «Бескорыстно». Да нет… вряд ли… Ведь все, в конечном счете, имеет свой смысл… И смысл, и причину…

*Темнеет. Слышен странный шум. Сталкер и двое других стоят у входа в подземный коридор – у металлической двери, какие бывают в бомбоубежищах.*

ПИСАТЕЛЬ. Хм, это что же – туда идти?

СТАЛКЕР. Э… к сожалению… другого пути нет.

*У открытой двери стоят Профессор и Писатель, за ними Сталкер.*

ПИСАТЕЛЬ. Как-то тускло, а, Профессор? Тут мне как-то идти первым нежелательно, Большой Змей добровольцем не бывает…

СТАЛКЕР. Простите, видимо, надо тащить жребий. Вы не против?

ПИСАТЕЛЬ. Нет, здесь я все-таки предпочел бы добровольца.

СТАЛКЕР. У вас спички есть? (*Профессор достает спички, отдает их Сталкеру.*) Спасибо… Пойдет длинная. (*писатель тащит спичку.*) Длинная… На этот раз не повезло.

ПИСАТЕЛЬ. Вы бы хоть гаечку туда бросили, что ли.

СТАЛКЕР. Конечно… Пожалуйста…

*Подбирает большой камень, бросает – и сразу захлопывает дверь. Открывает дверь и смотрит туда.*

СТАЛКЕР. Еще?

ПИСАТЕЛЬ. Ладно… Иду…

ЭХО. И… ду…

*Писатель идет по коридору. Он проходит несколько шагов. Глядя на него, Сталкер отодвигает Профессора от двери и отходит сам. Писатель скрывается за поворотом.*

СТАЛКЕР. Быстрей, Профессор!

*Профессор впереди и Сталкер за его спиной перебегают по коридору. Сверху течет вода.*

*Писатель испуганно оглядывается. Профессор и Сталкер останавливаются и выглядывают из-за угла коридора. Писатель медленно, хрипло дыша, идет дальше. Спотыкается, падает. Сталкер идет, прячась за спиной Профессора. Они тоже останавливаются. Писатель опять идет дальше, так же медленно и тяжело. Те двое делают еще перебежку. Писатель, задыхаясь, идет по битому стеклу. Останавливается, кричит.*

ПИСАТЕЛЬ. Здесь… Здесь дверь какая-то!

ЭХО. Здесь дверь какая-то…

*Профессор и Сталкер подбегают, выглядывают из-за поворота.*

СТАЛКЕР. Теперь туда! Открывайте дверь и входите!

*Писатель смотрит на металлическую дверь. Достает пистолет, взводит курок.*

ПИСАТЕЛЬ. Опять я… И входить я…

СТАЛКЕР. Вам же жребий выпал… Идите, тут нельзя долго… Что у вас там?.. Тут… Тут нельзя с оружием! Вы же погибнете так и нас погубите! Вспомните танки!. Бросьте, я вас очень прошу!..

ПРОФЕССОР. Вы что, не понимаете?

СТАЛКЕР (*Профессору*). Тише! (*Писателю жалобно-настойчивым голосом.*) Если… если что-нибудь случится, я вас вытащу, а так… Ах… Я вас очень прошу! В кого… (*Почти плачет.*) Ну в кого вы там будете стрелять?

ЭХО. Стрелять…

*Писатель бросает пистолет.*

СТАЛКЕР. Идите! (ЭХО. Идите…) У нас мало времени!

ПИСАТЕЛЬ (*открывая дверь*). Тут вода!

*За дверью видно затопленное помещение. На противоположной его стороне – железная лестница, поднимающаяся из воды.*

СТАЛКЕР. Ничего! Держитесь за поручни и спускайтесь!

*Писатель спускается в воду по плечи, проходит несколько шагов и поднимается по лестнице.*

СТАЛКЕР. Только не ходите никуда! Ждите наверху, у выхода!

*Профессор подходит к двери.*

СТАЛКЕР. У вас, надеюсь, ничего такого нет?

ПРОФЕССОР. Чего?

СТАЛКЕР. Н-ну, вроде пистолета?

ПРОФЕССОР. Нет, у меня на крайний случай ампула.

СТАЛКЕР. Какая ампула?

ПРОФЕССОР. Ну ампула зашита, яд.

СТАЛКЕР. Боже мой! Вы что же, умирать сюда пришли?

ПРОФЕССОР (*начинает спускаться по лестнице*). А-а… Это так, на всякий случай ампула.

*Профессор идет по воде, держа рюкзак над головой. Сталкер смотрит вниз. На камнях лежит пистолет. Сталкер осторожно толкает его в воду.*

СТАЛКЕР. Писатель! Назад! Да вернитесь же, самоубийца! Я ж вам сказал, ждать у входа! Стойте! Не двигайтесь!

*Писатель проходит дальше, оглядывается. Виден обширный зал, засыпанный песком.*

*У входа в зал показываются Профессор и Сталкер. Сталкер кидает гайку, и они оба бросаются на песок.*

*Гайка медленно прыгает по песчаным барханам.*

*Писатель закрывает лицо ладонью.*

*Над леском летит большая птица. За ней – вторая; садятся на бархан.*

*Профессор поднимает голову и смотрит на Писателя.*

ПРОФЕССОР. Это все ваша труба!

СТАЛКЕР. Что?

ПРОФЕССОР. Ничего! Вам бы по ней первому! Вот он и полез не туда – с перепугу.

*Они снова прячутся за барханом.*

*Писатель лежит в луже. С трудом встает, с него льется вода, садится на край колодца, кашляет. Встает, берет камень и бросает его в колодец. (Гудящий звук.) Сидит на краю колодца.*

ПИСАТЕЛЬ. Вот еще… эксперимент. Эксперименты, факты, истина в последней инстанции. Да фактов вообще не бывает, а уж здесь и подавно. Здесь все кем-то выдумано. Все это чья-то идиотская выдумка. Неужели вы не чувствуете?.. А вам, конечно, до зарезу нужно знать, чья. Да почему? Что толку от ваших знаний? Чья совесть от них заболит? Моя? У меня нет совести. У меня есть только нервы. Обругает какая-нибудь сволочь – рана. Другая сволочь похвалит – еще рана. Душу вложишь, сердце свое вложишь – сожрут и душу, и сердце. Мерзость вынешь из души – жрут мерзость. Они же все поголовно грамотные, у них у всех сенсорное голодание. И все они клубятся вокруг – журналисты, редакторы, критики, бабы какие-то непрерывные. И все требуют: «Давай! Давай!..» Какой из меня, к черту, писатель, если я ненавижу писать. Если для меня это мука, болезненное, постыдное занятие, что-то вроде выдавливания геморроя. Ведь я раньше думал, что от моих книг кто-то становится лучше. Да не нужен я никому! Я сдохну, а через два дня меня забудут и начнут жрать кого-нибудь другого. Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня! По своему образу и подобию. Раньше будущее было только продолжением настоящего, а все перемены маячили где-то там, за горизонтами. А теперь будущее слилось с настоящим. Разве они готовы к этому? Они ничего не желают знать! Они только жр-р-ут!

*Вдали от Писателя стоят Профессор и Сталкер.*

СТАЛКЕР. Ну и везет же вам! Боже мой… да теперь… Теперь вы сто лет жить будете!

ПИСАТЕЛЬ. Да, а почему не вечно? Как Вечный Жид?

*Писатель встает и идет к ним, поднимая пыль.*

*По-видимому, помещение за песчаным залом. Наверно, здесь была лаборатория. Все страшно запущенное, полуразрушенное. Комната рядом затоплена, в воде лежат и плавают колбы.*

СТАЛКЕР. Вы, наверное, прекрасный человек! Я, правда, и не сомневался почти, но все же вы такую муку выдержали! Эта труба страшное место! Самое страшное… в Зоне! У нас его называют «мясорубкой», но это хуже любой мясорубки! Сколько людей здесь погибло! И Дикобраз брата тут… подложил. (*Подходит к окну.*) Такой был тонкий, талантливый… Вот послушайте:

Вот и лето прошло,

Словно и не бывало.

На пригреве тепло.

Только этого мало.

Все, что сбыться могло,

Мне, как лист пятипалый,

Прямо в руки легло,

Только этого мало.

Понапрасну ни зло,

Ни добро не пропало,

Все горело светло,

Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,

Берегла и спасала,

Мне и вправду везло.

Только этого мало.

Листьев не обожгло,

Веток не обломало…

День промыт как стекло,

Только этого мало.[[1]](http://proxy.flibusta.is/b/142167/read%22%20%5Cl%20%22fbautid_1)

Хорошо, правда? Это его стихи.

ПИСАТЕЛЬ. Что ты все юлишь? Что ты суетишься? Хорошо?..

СТАЛКЕР. Я просто…

ПИСАТЕЛЬ. Смотреть тошно!

СТАЛКЕР. Вы не представляете с-себе, как я рад! Это ведь не часто бывает, чтобы все дошли, кто вышел. А вы правильно вели себя! Вы – хорошие, добрые, честные люди, и я горжусь тем, что не ошибся.

ПИСАТЕЛЬ. Он, видите ли, рад до смерти, что все хорошо получилось! «Судьба»! «Зона»! Я, видите ли, прекрасный человек! А ты думаешь, я не видел, как ты мне две длинных спички подсунул?

СТАЛКЕР. Нет-нет! Вы не понимаете…

ПИСАТЕЛЬ. Ну конечно, куда мне! Вы меня извините, Профессор, но… я не хочу сказать ничего дурного, но вот этот гнус почему-то вас выбрал своим любимчиком…

СТАЛКЕР. Зачем вы так!

ПИСАТЕЛЬ. А меня…

*Вбегает собака.*

ПИСАТЕЛЬ. …как существо второго сорта, сунул в эту трубу! «Мясорубка»! Слово-то какое! Да какое ты право имеешь решать, кому жить, а кому в «мясорубки» лезть?!

*Залитая водой комната. Посередине на стуле сидит Профессор. Писатель стоит у окна. Рядом садится Сталкер. Звонит телефон.*

СТАЛКЕР. Я ничего не выбираю, поверьте! Вы сами выбрали!

ПИСАТЕЛЬ. Что я выбрал? Одну длинную спичку из двух длинных?

СТАЛКЕР. Спички – это ерунда. Еще там, под гайкой, Зона пропустила вас, и стало ясно (звонит телефон) – уж если кому и суждено пройти «мясорубку», так это вам. А уж мы за вами.

*Телефон настойчиво звонит.*

ПИСАТЕЛЬ. Ну, знаете ли…

СТАЛКЕР. Я никогда сам не выбираю, я всегда боюсь Вы не представляете себе, как это страшно – ошибиться… Но ведь кто-то должен идти первым!

ПИСАТЕЛЬ (*снимает трубку*). Да! Нет, это не клиника. (*Кладет трубку.*) Видите ли, «кто-то должен»! Как вам это нравится?

*Профессор тянется к телефону.*

СТАЛКЕР. Не трогайте!

*Профессор берет трубку, набирает номер.*

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС (*по телефону*). Да?

ПРОФЕССОР. Девятую лабораторию, пожалуйста!

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС. Одну минутку…

*Профессор выходит из комнаты с телефоном.*

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Слушаю.

ПРОФЕССОР. Надеюсь, не помешал?

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Что тебе надо?

ПРОФЕССОР. Всего несколько слов. Вы – спрятали, я – нашел, старое здание, четвертый бункер. Ты меня слышишь?

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Я немедленно сообщаю в корпус безопасности.

ПРОФЕССОР. Угу… Можешь! Можешь сообщать, можешь писать на меня свои доносы, можешь натравливать на меня моих сотрудников, только поздно! Я ведь в двух шагах от того самого места. Ты меня слышишь?

*Теперь видно, что у Профессора на пальце обручальное кольцо.*

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Ты понимаешь, что это конец тебе как ученому?

ПРОФЕССОР. Ну так радуйся!

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Ты понимаешь, что будет… Что будет, если ты посмеешь.

ПРОФЕССОР. Опять пугаешь? Да, я всю жизнь чего-то боялся. Я даже тебя боялся. Но теперь мне совсем не страшно, уверяю тебя…

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Боже мой! Ты ведь даже не Герострат. Ты… Тебе просто всю жизнь хотелось мне нагадить. За то, что двадцать лет назад я переспал с твоей женой, и теперь ты в восторге, что тебе наконец удалось со мной сквитаться. Ладно, иди, делай свою… гнусность. Не смей вешать трубку! Тюрьма – еще не самое страшное, что тебя ожидает. Главное, что ты сам себе никогда не простишь этого. Я знаю… Да я просто вижу, как ты висишь над парашей на собственных подтяжках!

*Профессор кладет трубку.*

ПИСАТЕЛЬ. Что это вы там такое затеяли, а, Профессор?

ПРОФЕССОР. А вы представляете, что будет, когда в эту самую Комнату поверят все? И когда они все кинутся сюда? А ведь это вопрос времени! (*Возвращается в комнату.*) Не сегодня, так завтра! И не десятки, а тысячи! Все эти несостоявшиеся императоры, великие инквизиторы, фюреры всех мастей. Этакие благодетели рода человеческого! И не за деньгами, не за вдохновением, а мир переделывать!

СТАЛКЕР. Нет! Я таких сюда не беру! Я же понимаю!

ПРОФЕССОР. Да что вы можете понимать, смешной вы человек! Потом, не один же вы на свете сталкер! Да никто из сталкеров и не знает, с чем сюда приходят и с чем отсюда уходят те, которых вы ведете. А количество немотивированных преступлений растет! Не ваша ли это работа? (*Расхаживает по комнате.*) А военные перевороты, а мафия в правительствах – не ваши ли это клиенты? А лазеры, а все эти сверхбактерии, вся эта гнусная мерзость, до поры до времени спрятанная в сейфах?

ПИСАТЕЛЬ. Да прекратите вы этот социологический понос! Неужели вы верите в эти сказки?

ПРОФЕССОР. В страшные – да. В добрые – нет. А в страшные – сколько угодно!

ПИСАТЕЛЬ. Да бросьте вы, бросьте! Не может быть у отдельного человека такой ненависти или, скажем, такой любви… которая распространялась бы на все человечество! Ну деньги, баба, ну там месть, чтоб начальника машиной переехало. Ну это туда-сюда. А власть над миром! Справедливое общество! Царство Божье на земле! Это ведь не желания, а идеология, действие, концепции. Неосознанное сострадание еще не в состоянии реализоваться. Ну, как обыкновенное инстинктивное желание.

*Сталкер, до того смотревший на Писателя с интересом, встает.*

СТАЛКЕР. Да нет. Разве может быть счастье за счет несчастья других?

ПИСАТЕЛЬ. Вот я совершенно ясно вижу, что вы замыслили сокрушить человечество каким-то невообразимым благодеянием. А я совершенно спокоен! И за вас, и за себя, и уж тем более за человечество, потому что ничего у вас не выйдет. В лучшем случае получите вы свою Нобелевскую премию, или, скорей всего, будет вам что-нибудь такое уж совсем несообразное, о чем вы вроде бы и думать не думаете. Телефонное… Мечтаешь об одном, а получаешь совсем другое. (*Включает рубильник. Вспыхивает свет.*)

СТАЛКЕР. Зачем вы? (*Лампочка перегорает.*)

ПИСАТЕЛЬ. Телефон… Электричество… (*Подбирает коробку с лекарством.*) Смотрите, замечательное снотворное. Сейчас такого уже не выпускают. Откуда здесь столько?

СТАЛКЕР. Может быть, пойдем туда? Скоро вечер, темно будет возвращаться.

*Профессор выходит из комнаты.*

ПИСАТЕЛЬ. Между прочим, я прекрасно вижу, что все эти чтения стихов и хождения кругами есть не что иное, как своеобразная форма принесения извинений. (*Выходит из комнаты.*) Я вас понимаю. Тяжелое детство, среда… Но вы не обольщайтесь. (*Писатель до того вертел в руках то ли ветку, то ли проволоку. Теперь он ее скрутил и надел на голову наподобие тернового венца.*) Я вас не прощу!

СТАЛКЕР. А вот этого не надо, я прошу вас… (*Выходит из комнаты.*)

*На полу лежит и скулит собака. В углу у стены два обнявшихся скелета. Открываются и закрываются ставни.*

СТАЛКЕР (*за кадром*). Профессор, подойдите к нам.

*Профессор идет от окна к Писателю и Сталкеру по краю затопленного зала. В воде лежат и плавают колбы.*

СТАЛКЕР. Одну минуточку, не надо торопиться.

ПИСАТЕЛЬ. А я и не тороплюсь никуда.

*Сталкер отходит от них. Слышно, как поют птицы. Сталкер садится на корточки перед входом куда-то.*

СТАЛКЕР. Я знаю, вы будете сердиться… Но все равно я должен сказать вам… Вот мы с вами… стоим на пороге… Это самый важный момент… в вашей жизни, вы должны знать, что… здесь исполнится ваше самое заветное желание. Самое искреннее! Самое выстраданное! (*Подходит к ним.*) Говорить ничего не надо. Нужно только… сосредоточиться и постараться вспомнить всю свою жизнь. Когда человек думает о прошлом, он становится добрее. А главное… (*Пауза. Идет к Комнате.*) Главное… верить! Ну, а теперь идите. Кто хочет первым? Может быть, вы? (*Писателю.*)

ПИСАТЕЛЬ. Я? Нет, я не хочу.

СТАЛКЕР. Я понимаю. Это не так просто. Но вы не беспокойтесь, это сейчас пройдет.

ПИСАТЕЛЬ. Едва ли… это пройдет. Во-первых, если я стану вспоминать свою жизнь, то вряд ли стану добрее. А потом, неужели ты не чувствуешь, как это все… Срамно?.. Унижаться, сопли распускать, молиться.

*Профессор подходит к рюкзаку, возится с ним.*

СТАЛКЕР. А что дурного в молитве? Это вы из гордости так говорите. Вы успокойтесь, вы просто не готовы. Это бывает, довольно часто. (*Профессору.*) Может быть, раньше вы?

ПРОФЕССОР (*подходит к ним*). Я… (*Возвращается к рюкзаку, достает из него продолговатый предмет.*)

ПИСАТЕЛЬ. Вуаля! Перед нами новое изобретение профессора Профессора! Прибор для исследования человеческих душ! Душемер!

ПРОФЕССОР. Это всего-навсего бомба.

СТАЛКЕР. Что-что?

ПИСАТЕЛЬ. Шутка…

ПРОФЕССОР. Нет, просто бомба. Двадцать килотонн.

ПИСАТЕЛЬ. Зачем?

*Профессор собирает бомбу. Лица его не видно – только руки. Слышится его голос.*

ПРОФЕССОР. Мы собрали ее… с друзьями, с бывшими моими… коллегами. Никому, как видно, никакого счастья это место не принесет. (*Набирает шифр. Заканчивает сборку.*) А если попадет в дурные руки… Впрочем, я теперь уже и не знаю. Нам тогда пришло в голову… что разрушать Зону все-таки нельзя. Если это… Если это даже и чудо – это часть природы, а значит, надежда в каком-то смысле. Они спрятали эту мину… А я ее нашел. Старое здание, четвертый бункер. Видимо, должен существовать принцип… никогда не совершать необратимых действий. Я ведь понимаю, я ведь не маньяк (*вздыхает*), но пока эта язва здесь открыта для всякой сволочи… ни сна, ни покоя. Или, может быть, сокровенное не позволит? А?

*Писатель смотрит на Профессора.*

ПИСАТЕЛЬ. Бедняжечка, выбрал себе проблемку…

*Мимо проходит растерянный Сталкер. Профессор встает и подходит к Сталкеру. Сталкер кидается на Профессора.*

СТАЛКЕР. Отдайте!

*Он пытается отнять бомбу. Профессор падает, Писатель бросается к Сталкеру, сшибает его с ног. Сталкер падает, встает и снова кидается на Профессора.*

СТАЛКЕР. Отдайте!

*Писатель ударом сшибает его, он падает в воду.*

ПРОФЕССОР (*Писателю*). Вы же интеллигентный человек!

*Сталкер опять кидается на Профессора, Писатель отбрасывает его.*

ПРОФЕССОР (*Писателю*). Зачем вы? Вы что?

ПИСАТЕЛЬ. Ты, лицемерная гнида…

СТАЛКЕР (*плачет*). За что? За что вы… меня? Он же хочет это уничтожить, он же надежду вашу хочет уничтожить! Отдайте!

*Писатель отбрасывает его в сторону. Сталкер встает, всхлипывая и вытирая рот рукой.*

СТАЛКЕР. Ведь ничего не осталось у людей на земле больше! Это ведь единственное… единственное место, куда можно прийти, если надеяться больше не на что. Ведь вы же пришли! Зачем вы уничтожаете веру?!

*Хочет снова кинуться на Профессора, но Писатель отталкивает его.*

ПИСАТЕЛЬ. Да замолчи! Я же тебя насквозь вижу! Плевать ты хотел на людей! Ты же деньги зарабатываешь на нашей… тоске! Да не в деньгах даже дело. Ты же здесь наслаждаешься, ты же здесь царь и Бог, ты, лицемерная гнида, решаешь, кому жить, а кому умереть. Он еще выбирает, решает! Я понимаю, почему ваш брат сталкер сам никогда в Комнату не входит. А зачем? Вы же здесь властью упиваетесь, тайной, авторитетом! Какие уж тут еще могут быть желания!

СТАЛКЕР. Это н-неправда! Неправда! Вы… Вы ошибаетесь! (*Стоит на коленях а воде, смывает слезы и кровь с лица, плачет.*) Сталкеру нельзя входить в Комнату! Сталкеру… вообще нельзя входить в Зону с корыстной целью! Нельзя; вспомните Дикобраза! Да, вы правы, я – гнида, я ничего не сделал в этом мире и ничего не могу здесь сделать… Я и жене не смог ничего дать! И друзей у меня нет и быть не может, но моего вы у меня не отнимайте! У меня и так уж все отняли – там, за колючей проволокой. Все мое – здесь. Понимаете! Здесь! В Зоне! Счастье мое, свобода моя, достоинство – все здесь! Я ведь привожу сюда таких же, как я, несчастных, замученных. Им… Им не на что больше надеяться! А я могу! Понимаете, я могу им помочь! Никто им помочь не может, а я – гнида (*кричит*), я, гнида, – могу! Я от счастья плакать готов, что могу им помочь. Вот и все! И ничего не хочу больше. (*Плачет.*)

*Профессор смотрит на Сталкера, отходит к окну, одергивает мокрую куртку. Писатель падает рядом со Сталкером и садится, обняв его.*

ПИСАТЕЛЬ. Не знаю. Может быть. Но все равно – ты меня извини, только… Да ты просто юродивый! Ты ведь понятия не имеешь, что здесь делается! Вот почему, по-твоему, повесился Дикобраз?

СТАЛКЕР. Он в Зону пришел с корыстной целью и брата своего загубил в «мясорубке», из-за денег…

ПИСАТЕЛЬ. Это я понимаю. А почему он все-таки повесился? Почему еще раз не пошел – теперь уже точно не за деньгами, а за братом? А? Как раскаялся?

СТАЛКЕР. Он хотел, он… Я не знаю. Через несколько дней он повесился.

ПИСАТЕЛЬ (*говорит очень уверенно*). Да здесь он понял, что не просто желания, а сокровенные желания исполняются! А что ты там в голос кричишь!..

*Все трое сходятся у входа в Комнату. Сталкер садится на пол, опускает лицо в колени.*

ПИСАТЕЛЬ. Да здесь то сбудется, что натуре своей соответствует, сути! О которой ты понятия не имеешь, а она в тебе сидит и всю жизнь тобой управляет! Ничего ты, Кожаный Чулок, не понял. Дикобраза не алчность одолела. Да он по этой луже на коленях ползал, брата вымаливал. А получил кучу денег, и ничего иного получить не мог. Потому что Дикобразу – дикобразово! А совесть, душевные муки – это все придумано, от головы. Понял он все это и повесился. (*Пауза. Профессор наклоняется к воде, смачивает шею.*) Не пойду я в твою Комнату! Не хочу дрянь, которая у меня накопилась, никому на голову выливать. Даже на твою. А потом, как Дикобраз, в петлю лезть. Лучше уж я в своем вонючем писательском особняке сопьюсь тихо и мирно. (*Профессор рассматривает бомбу.*) Нет, Большой Змей, паршиво ты в людях разбираешься, если таких, как я, в Зону водишь. А потом… э… А откуда ты взял, что это чудо существует на самом деле? (*Профессору.*) Кто вам сказал, что здесь действительно желания исполняются? Вы видели хоть одного человека, который здесь был бы осчастливлен? А? Может, Дикобраз? Да и вообще, кто вам рассказал про Зону, про Дикобраза, про Комнату эту?

ПРОФЕССОР. Он.

ПИСАТЕЛЬ. Ой!

*Споткнувшись, Писатель чуть не падает через порог в Комнату, но Сталкер его удерживает.*

*Звонит телефон. Профессор разбирает бомбу, бросает детали в воду в разные стороны. Писатель и Сталкер сидят на полу, прижавшись друг к другу.*

ПРОФЕССОР. Тогда я вообще ничего не понимаю. Какой же смысл сюда ходить?

*Писатель похлопывает Сталкера по плечу. Профессор садится рядом с ними, все еще возится с бомбой.*

СТАЛКЕР. Тихо как… Слышите? (*Вздыхает.*) А что, бросить все, взять жену, Мартышку и перебраться сюда. Никто их не обидит.

*Начинается дождь. Профессор бросает в воду последние детали. Они сидят неподвижно. Дождь кончается. Залитый водой кафельный пол. В воде лежат детали и циферблат бомбы. Над ними плавают рыбы. Наплывает большое пятно мазута. Слышен шум проходящего поезда.*

*У входа в бар жена Сталкера прислоняет к скамейке детские костыли, сажает дочь на скамейку. Потом поднимается на крыльцо, входит в бар.*

*Писатель и Профессор стоят у столика. За ними – Сталкер. Он кормит собаку. Входит жена Сталкера.*

ЖЕНА. Вернулся? (*Замечает собаку.*) А это откуда?

СТАЛКЕР. Там пристала. Не бросать же ее.

*Жена обессиленно садится на подоконник. Через открытую дверь бара видна скамейка, на которой сидит Мартышка.*

ЖЕНА (*ласково*). Ну что, пойдем? Мартышка ждет. А? Идем?

*Идет к выходу мимо бармена. Бармен грустно смотрит ей вслед. Писатель пьет пиво. Сталкер бросает взгляд на собаку и тоже направляется к выходу.*

ЖЕНА. Вам никому собака не нужна?

ПИСАТЕЛЬ. Х-хе, да у меня таких пять штук дома.

*Жена подходит к двери и останавливается. К ней идет собака.*

ЖЕНА. Вы что же, любите собак?

ПИСАТЕЛЬ. Э-э, что?

ЖЕНА. Это хорошо…

*К ней подходит Сталкер, отдает ей сумку.*

СТАЛКЕР. Ладно, пойдем.

*Спускаются с крыльца, подходят к двери. Писатель и Профессор смотрят им вслед. Писатель закуривает.*

*Сталкер несет дочь на плечах, у жены в руках костыли. Они спускаются по откосу и идут по краю огромной грязной лужи или пруда. Собака бежит следом.*

*Девочка едет на плечах у отца. У нее замкнутое, невыразительное лицо. Голова замотана красивым и, видимо, дорогим платком.*

*Комната Сталкера. Жена наливает молоко в миску. Собака громко лакает. Сталкер ложится на пол, вытягивается.*

СТАЛКЕР (*вздыхает*). Если б вы только знали, как я устал! Одному Богу известно! И еще называют себя интеллигентами. Эти писатели! Ученые!

ЖЕНА. Успокойся!

СТАЛКЕР. Они же не верят ни во чтоб У них же… орган этот, которым верят, атрофировался!

ЖЕНА. Успокойся!

СТАЛКЕР. За ненадобностью!..

ЖЕНА. Перестань, перестань. Пойдем. Ты ляг. Не надо… Ты ляг, ляг… Тебе здесь сыро… Тебе здесь нельзя…

СТАЛКЕР. Ум-м (*кряхтит*).

ЖЕНА. Сними…

*Сталкер тяжело дышит, вздыхает. Жена помогает ему встать, ведет к постели. Помогает раздеться, укладывает в постель и садится рядом.*

СТАЛКЕР. Боже мой, что за люди…

ЖЕНА. Успокойся… Успокойся… Они же не виноваты… Их пожалеть надо, а ты сердишься.

СТАЛКЕР. Ты же видела их, у них глаза пустые.

*Жена дает ему лекарство, гладит его, обтирает лицо платком. Он плачет, отворачивается.*

СТАЛКЕР. Они ведь каждую минуту думают о том, чтобы не продешевить, чтобы продать себя подороже! Чтоб им все оплатили, каждое душевное движение! Они знают, что «не зря родились»! Что они «призваны»! Они ведь живут «только раз»! Разве такие могут во что-нибудь верить?

ЖЕНА. Успокойся, не надо… Постарайся уснуть, а?.. Усни…

СТАЛКЕР. И никто не верит. Не только эти двое. Никто! Кого же мне водить туда? О, Господи… А самое страшное… что не нужно это никому. И никому не нужна эта Комната. И все мои усилия ни к чему!

ЖЕНА. Ну, зачем ты так. Не надо. (*Обтирает ему лицо.*)

СТАЛКЕР. Не пойду я туда больше ни с кем.

ЖЕНА (*жалостливо.*) Ну… Ну хочешь, я пойду с тобой? Туда? Хочешь?

СТАЛКЕР. Куда?

ЖЕНА. Думаешь, мне не о чем будет попросить?

СТАЛКЕР. Нет… Это нельзя…

ЖЕНА. Почему?

СТАЛКЕР. Нет-нет… А вдруг у тебя тоже ничего… не выйдет.

*Жена отходит от него, садится на стул, достает сигареты. Потом идет к окну, присаживается на подоконник, закуривает и говорит, обращаясь к зрителю.*

ЖЕНА. Вы знаете, мама была очень против. Вы ведь, наверное, уже поняли, он же блаженный. Над ним вся округа смеялась. А он растяпа был, жалкий такой… А мама говорила: он же сталкер, ом же с-смертник, он же вечный арестант! И дети. Вспомни, какие дети бывают у сталкеров… А я… Я даже… Я даже и не спорила… Я и сама про все это знала: и что смертник, и что вечный арестант, и про детей… А только что я могла сделать? Я уверена была, что с ним мне будет хорошо. Я знала, что и горя будет много, но только уж лучше горькое счастье, чем… серая унылая жизнь. (*Всхлипывает, улыбается.*) А может быть, я все это потом придумала. А тогда он просто подошел ко мне и сказал: «Пойдем со мной», и я пошла. – И никогда потом не жалела. Никогда. И горя было много, и страшно было, и стыдно было. Но я никогда не жалела и никогда никому не завидовала. Просто такая судьба, такая жизнь, такие мы. А если б не было в нашей жизни горя, то лучше б не было, хуже было бы. Потому что тогда и… счастья бы тоже не было, и не было бы надежды. Вот.

*Дочь Сталкера сидит на кухне у стола – читает книгу. Она по-прежнему замотана платком. Опускает книгу, начинает безжизненно шевелить губами. Слышен ее голос.*

МАРТЫШКА.

Люблю глаза твои, мой друг,

С игрой их пламенно-чудесной,

Когда их приподымешь вдруг

И, словно молнией небесной,

Окинешь бегло целый круг…

Но есть сильней очарованья:

Глаза, потупленные ниц

В минуты страстного лобзанья,

И сквозь опущенных ресниц

Угрюмый, тусклый огнь желанья.[[2]](http://proxy.flibusta.is/b/142167/read%22%20%5Cl%20%22fbautid_2)

*На столе стоит посуда. Мартышка смотрит на нее – и под этим взглядом по столу начинают двигаться… сначала стакан, потом банка… бокал. Скулит собака. Бокал падает на пол. Девочка ложится щекой на стол.*

*Грохочет мчащийся поезд. Дребезжат стекла. Музыка все громче, наконец слышно, что это ода «К Радости». Затемнение. Дребезжание стекол.*

### Борис Натанович СтругацкийКомментарии к пройденному (выдержки)

### «Пикник на обочине»

История написания этой повести (в отличие, между прочим, от истории ее опубликования) не содержит ничего занимательного или, скажем, поучительного. Задумана повесть была в феврале 1970 года, когда мы съехались в ДТ Комарове, чтобы писать «Град обреченный», и между делом, во время вечерних прогулок по пустынным заснеженным улочкам дачного поселка, придумали там несколько новых сюжетов, в том числе сюжеты будущего «Малыша» и будущего «Пикника…».

Самая первая запись выглядит так:

*«…Обезьяна и консервная банка. Через 30 лет после посещения пришельцев остатки хлама, брошенного ими – предмет охоты и поисков, исследований и несчастий. Рост суеверий, департамент, пытающийся взять власть на основе владения ими, организация, стремящаяся к уничтожению их (знание, взятое с неба, бесполезно и вредно; любая находка может принести лишь дурное применение). Старатели, почитаемые за колдунов. Падение авторитета науки. Брошенные биосистемы (почти разряженная батарейка), ожившие мертвецы самых разных эпох…»*

Там же и тогда же появляется утвержденное и окончательное название – «Пикник на обочине», – но понятия «сталкер» еще нет и в помине, есть «старатели». Почти год спустя, в январе 1971-го, опять же в Комарове мы разрабатываем очень подробный, тщательно детализированный план повести, но и в этом плане, буквально накануне того дня, когда мы перестали наконец придумывать сюжет и начали его писать, даже тогда в наших разработках нет слова «сталкер». Будущие сталкеры называются пока еще «трапперами»: «траппер Рэдрик Шухарт», «девушка траппера Гута», «братишка траппера Сэдвик»… Видимо, сам термин «сталкер» возник у нас в процессе работы над самыми первыми страницами текста. Что же касается «старателей» и «трапперов», то они нам не нравились изначально, это я помню хорошо.

«Сталкер» – одно из немногих придуманных АБС слов, сделавшееся общеупотребительным. Словечко «кибер» тоже привилось, но, главным образом, в среде фэнов, а вот «сталкер» пошел и вширь, и вглубь, правда, я полагаю, в первую очередь все-таки благодаря фильму Тарковского. Но ведь и Тарковский не зря же взял его на вооружение – видимо, словечко получилось у нас и в самом деле точное, звонкое и емкое. Происходит оно от английского to stalk, что означает, в частности, «подкрадываться», «идти крадучись». Между прочим, произносится это слово, как «стоок», и правильнее было бы говорить не «сталкер», а «стокер», но мы-то взяли его отнюдь не из словаря, а из романа Киплинга, в старом, еще дореволюционном, русском переводе называвшегося «Отчаянная компания» (или что-то вроде этого) – о развеселых английских школярах конца XIX – начала XX века и об их предводителе, хулиганистом и хитроумном юнце по прозвищу Сталки. АН в младые годы свои, еще будучи курсантом ВИЯКа, получил от меня в подарок случайно купленную на развале книжку Киплинга «Stalky & Co», прочел ее, восхитился и тогда же сделал черновой перевод под названием «Сталки и компания», сделавшийся для меня одной из самых любимых книг школьной и студенческой поры. Так что, придумывая слово «сталкер», мы несомненно имели в виду именно проныру Сталки, жесткого и даже жестокого сорванца, отнюдь не лишенного, впрочем, и своеобразного мальчишеского благородства, и великодушия. При этом мы и думать не думали, что он на самом деле не Сталки, а, скорее всего, Стоки.

Повесть написана была без каких-либо задержек или кризисов всего в три захода: 19 января 1971 года начали черновик, а 3 ноября того же года закончили чистовик. Замечательно, что «Пикник…» сравнительно легко и без каких-либо существенных проблем прошел в ленинградской «Авроре», пострадав при этом разве что в редактуре, да и то не так уж чтобы существенно.

Эпопея «Пикника…» в издательстве «Молодая Гвардия» в это время еще только начинается. Собственно, эпопея эта, строго говоря, началась вместе с 1971 годом, когда повести «Пикник…» на бумаге еще не существовало и в заявке на сборник эта повесть предлагалась только лишь в виде самого общего замысла. Предполагаемый сборник назывался «Неназначенные встречи», посвящался проблеме контакта человечества с иным разумом во Вселенной и состоял из трех повестей, двух готовых – «Дело об убийстве» и «Малыш» – и одной, находящейся в работе.

Неприятности начались сразу же.

16.03.71 – АН: «…начальство прочитало сборник, но мнется и ничего определенного не сказало. По его требованию сборник дали на рецензию некоему доктору исторических наук (?) Маркову – на том основании, что он очень любит фантастику. <…> Затем рукопись с этой рецензией пойдет снова к Авраменке <тогдашняя заместительница главного редактора> (вероятно, для того, чтобы дать ей возможность переоценить имеющуюся, но содержащуюся в тайне оценку?), а затем уже пойдет к Осипову <главный редактор>, а только тогда мы узнаем свою судьбу. Бляди. Л-литературоведы».

16.04.71 – АН: «Был я в МолГв у Белы. Она сказала, что ничего нам не отломится. Авраменко (зам. главного редактора – *Б.Н.*) просила ее открыть это нам как-нибудь дипломатично: мол, нет бумаги да договорный портфель полон, то-се, но она мне прямо сказала, что на каких-то верхах дирекции предложили до поры до времени со Стругацкими дела не иметь никакого. <…> Вот навалился класс-гегемон!»

А ведь «Пикник…» еще даже не написан, и речь идет, по сути, о повестях, никогда не вызывавших Большого Идеологического Раздражения, о повестушках совершенно невинных и даже аполитичных. Просто начальство не хочет иметь дело с «этими Стругацкими» вообще, и это общее нежелание вдобавок накладывается на тяжелую внутрииздательскую ситуацию: именно в это время происходит там смена власти и начинается выкорчевывание всего лучшего, что создала тамошняя редакция НФ-литературы при Сергее Георгиевиче Жемайтисе и Беле Григорьевне Клюевой, заботами и трудами которых расцвела отечественная фантастика Второго поколения…

В начале 80-х мы с АН самым серьезным образом обдумывали затею собрать, упорядочить и распространить хотя бы в самиздате «Историю одной публикации» (или «Как это делается») – коллекцию подлинных документов (писем, рецензий, жалоб, заявлений, авторских воплей и стонов в письменном виде), касающихся истории прохождения в печати сборника «Неназначенные встречи», гвоздевой повестью которого стал «Пикник…». БН даже начал систематическую работу по сортировке и подбору имеющихся материалов да забросил вскорости: дохлое это было дело, кропотливый, неблагодарный и бесперспективный труд, да и нескромность ощущалась какая-то во всей этой затее: кто мы, в конце концов, были такие, чтобы именно на своем примере иллюстрировать формы функционирования идеологической машины 70-х годов, – в особенности, на фоне судеб Солженицына, Владимова, Войновича и многих, многих других, достойнейших из достойных.

Затея была заброшена, но мы вновь вернулись к ней уже после начала перестройки, когда наступили новые и даже новейшие времена, когда возникла реальная возможность не просто пустить по рукам некое собрание материалов, но опубликовать его по всем правилам, с поучительными комментариями и ядовитыми характеристиками действующих лиц, многие из которых в те времена еще сохраняли свои посты и способны были влиять на литературные процессы. К работе подключились неутомимые «людены» – Вадим Казаков со товарищи. БН передал им все материалы, сборник был в значительной степени подготовлен, но довольно скоро выяснилось, что издать его реальной возможности нет – ни у кого не оказалось денег на подобное издание, которое вряд ли могло представлять коммерческий интерес. Кроме того, события неслись вскачь: путч, уход АН, распад Союза, демократическая, хоть и «бархатная», но несомненная революция – затея буквально на протяжении нескольких месяцев потеряла даже самую минимальную актуальность.

И вот сейчас я сижу за столом, смотрю на три довольно толстые папки, лежащие передо мною, и испытываю разочарование пополам с растерянностью и с заметной примесью недоумения. В папках – наши письма в издательство «Молодая Гвардия» (редакторам, завредакции, главному редактору, директору издательства), жалобы в ЦК ВЛКСМ, слезницы в отдел культуры ЦК КПСС и в отдел печати и пропаганды ЦК КПСС, заявления в ВААП (Всесоюзное Агенство по авторским правам), и, разумеется, ответы из всех этих инстанций, и наши письма друг другу – гора бумаги, по самым скромным подсчетам двести с лишним документов, – и я представления не имею, что со всем этим сейчас делать. Первоначально я предвкушал, как расскажу здесь историю опубликования «Пикника», назову некогда ненавистные нам имена, вдоволь поиздеваюсь над трусами, дураками, доносчиками и подлецами, поражу воображение читателя нелепостью, идиотизмом и злобностью мира, из которого мы все родом – и буду при этом ироничен и назидателен, нарочито объективен и беспощаден, добродушен и язвителен одновременно. И вот теперь я сижу, гляжу на эти папки и понимаю, что я безнадежно опоздал и никому не нужен – ни с иронией своей, ни с великодушием, ни с перегоревшей своей ненавистью. Канули в прошлое некогда могущественные организации, владевшие почти неограниченным правом разрешать и вязать – канули в прошлое и забыты до такой степени, что пришлось бы скучно и занудно объяснять нынешнему читателю, кто есть кто, почему в отдел культуры ЦК жаловаться не имело смысла, а надобно было жаловаться именно в отдел печати и пропаганды, и кто такие были Альберт Андреевич Беляев, Петр Нилыч Демичев и Михаил Васильевич Зимянин, – а ведь это были тигры и даже слоны советской идеологической фауны, вершители судеб, «роководители» и «роконосцы»! Кто их помнит сегодня и кому интересны теперь те из них, кто еще пока числится среди живых? А что же тогда говорить о малых сих, – о визгливом сонме мелких чиновников от идеологии, об идеологических бесах, имя коим легион, вред от коих был неизмерим и неисчислим, злобность и гнусность коих требует (как любили писать в XIX веке) пера, более опытного, мощного и острого, нежели мое! Я даже упоминать их здесь не хочу – пусть сгинут в прошлом, как ночная нечисть, и навсегда… Если бы мне вздумалось все-таки опубликовать здесь хотя бы простой перечень всех относящихся к делу документов с краткой их характеристикой, перечень этот выглядел бы примерно так:

##### …***.***

30.04.75 А – Б (у редакции «серьезные сомнения» по поводу ПнО)

5.06.75 Письмо АБС Медведеву с просьбой о редзаключении

25.06.75 Письмо Зиберова с объяснением задержки

8.07.75 Редзаключение Медведева и Зиберова

21.07.75 Ответ АБС на редзаключение

23.08.75 Б – А (сборник обработан и отослан в редакцию еще в июле)

1.09.75 Уведомление Зиберова о получении рукописи

5.11.75 Письмо Медведева с отказом «Пикнику»

17.11.75 Письмо АБС Медведеву с аргументацией против отказа

17.11.75 Письмо БН Медведеву с выражением недоумения

8.01.76 Письмо АБС Полещуку с жалобой на Медведева

24.01.76 Уведомление Паршина о получении письма в ЦК ВЛКСМ

20.02.76 Письмо Паршина о принятых мерах

10.03.76 Б – А (проект писем Паршину и Синельникову)

24.03.76 Письмо АБС Паршину с напоминанием

24.03.76 Письмо АБС Синельникову с напоминанием

30.03.76 Письмо Паршина о принятых мерах

5.04.76 А – Б (предложение составить письмо в высшие инстанции)

12.04.76 Письмо Медведева с отказом «Пикнику»

##### …***.***

И так далее, в этом же духе. Кому это сегодня нужно, и кто это сегодня станет читать? Но если не об этом, то о чем же остается тогда писать? Как без этого суконно-скучного перечня и уныло-злобного комментария к нему рассказать историю публикации «Пикника» – историю в известном смысле даже загадочную. Ибо повесть эта, наверное, не лишена была каких-то недостатков, но ведь в то же время не лишена она была и очевидных достоинств: она была безусловно увлекательна, способна произвести на читателя достаточно сильное впечатление (вдохновила же она такого замечательного читателя, как Андрей Тарковский, на создание выдающегося фильма); и притом она безусловно не содержала в себе НИКАКИХ нападок на существующий строй, а наоборот, вроде бы лежала в русле господствующей антибуржуазной идеологии… Так почему же тогда, по каким таким загадочным – мистическим? инфернальным? – причинам обречена она оказалась на прохождение через издательство в течение ВОСЬМИ с лишним лет! Сначала издательство вообще не хотело заключать договор на сборник; потом заключило, но почему-то восстало против повести «Дело об убийстве»; затем вроде бы согласилось заменить «Дело об убийстве» на апробированную ранее повесть «Трудно быть богом», но зато решительно восстало против «Пикника»… Даже вкратце невозможно здесь изложить историю этой борьбы – получается слишком длинно: как-никак восемь лет все-таки. Тут были и неожиданные отказы от собственных требований (вдруг ни с того, ни с сего: долой «Трудно быть богом»!..), и пяти– или даже шестикратные перезаключения договора, и даже внезапные попытки вообще разорвать все и всяческие отношения (вплоть до суда!), но главное, и все время, и неуклонно, и неизменно, из года в год, из разговора в разговор, из письма в письмо: убрать из «Пикника» оживших покойников; изменить лексику Рэдрика Шухарта; вставить слово «советский», когда речь идет о Кирилле Панове; убрать мрачность, безысходность, грубость, жестокость… Сохранился замечательный документ: постраничные замечания редакции по языку повести «Пикник на обочине». Замечания располагаются на восемнадцати (!) страницах и разбиты по разделам: «Замечания, связанные с аморальным поведением героев»; «Замечания, связанные с физическим насилием»; «Замечания по вульгаризмам и жаргонным выражениям». Не могу позволить себе не привести оттуда несколько выдержек. Причем обратите внимание: я ни в коем случае не подбираю цитат, не ищу глупостей специально, я даю все подряд.

**«ЗАМЕЧАНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С АМОРАЛЬНЫМ ПОВЕДЕНИЕМ ГЕРОЕВ**

<всего 93 замечания, приводятся первые десять>

должен зад свой толстый задрать – с. 21

уж я на зубах пойду, не то что на руках – с. 21

да на карачках – с. 32

вытащил флягу, отвинтил крышечку и присосался, как клоп – с. 25

высосал флягу досуха – с. 35

одного последнего глотка, конечно, не хватило – с. 35

Напьюсь сегодня как зюзя. Ричарда бы ободрать, вот что! Надо же, стервец, как играет – с. 38

А мне выпить хочется – никакого терпежу нет – с. 42

С удовольствием бы опрокинул с тобой стаканчик в честь такого знакомства – с. 42

…не говоря лишнего слова, наливает мне на четы ре пальца крепкого. Я взгромоздился на табурет, глотнул, зажмурился, головой помотал и опять глотнул – с. 43…»

**«ЗАМЕЧАНИЯ, СВЯЗАННЫЕ С ФИЗИЧЕСКИМ НАСИЛИЕМ**

<всего 36 замечаний, приводятся последние десять>

цапнул со стола тяжелую пивную кружку и с размаху хватил ею по ближайшей хохочущей пасти – с. 179

Тогда Рэдрик пошарил в кармане, выбрал гайку граммов на двадцать и, прицелившись, запустил ему в голову. Гайка попала Артуру прямо в затылок. Парень ахнул <и т. д.> – с. 182

А в следующий раз надаю по зубам – с. 182

лягнул Рэдрика свободной ногой в лицо, забился и задергался <и т. д.> – с. 185

судорожно уминая грудью голову этого проклятого сопляка, не выдержал и заорал изо всех сил – с. 185

Теперь эта смазливая мордашка казалась черно серой маской из смеси запекшейся крови и пепла <и т. д.> – с. 185

Рэдрик бросил его лицом в самую большую лужу – с. 186

душу из гадов вынуть, пусть дряни пожрут, как я жрал – с. 202

он с размаху ударил себя полураскрытым кулаком по лицу – с. 202…»

**«ЗАМЕЧАНИЯ ПО ВУЛЬГАРИЗМАМ И ЖАРГОННЫМ ВЫРАЖЕНИЯМ**

<всего 251 замечание, приводится произвольный десяток из середины>

и вдруг принялся ругаться бессильно и злобно, черными, грязными словами, брызгая слюной… – с. 72

– Надевай зубы и пойдем – с. 72

Мясник выругался – с. 74

Сволочь ты… Стервятник – с. 74

гад – с. 76

жрать охота – сил нет! – с. 77

Мартышка безмятежно дрыхла – с. 77

грязен он был как черт – с. 78

Кой черт! – с. 82

бибикнул на какого-то африканца – с. 85…»

«Разумеется <сообщалось в сопроводительном письме редакции>, мы выписали только те выражения и слова, которые, на наш взгляд, нуждаются либо в устранении, либо в замене. Эти замечания продиктованы прежде всего тем, что Ваша книга предназначена для молодежи и подростков, для комсомольцев, которые видят в советской литературе учебник нравственности, путеводитель по жизни».

Помню, получивши в руки этот блистательный документ, я кинулся прямиком к своим стеллажам и радостно извлек на свет божий любимого нашего и непревзойденного Ярослава Гашека. С каким невероятным наслаждением я прочитал оттуда:

«Жизнь – это не школа для обучения светским манерам. Каждый говорит как умеет. Церемониймейстер доктор Гут говорит совсем иначе, чем хозяин трактира „У чаши“ Паливец. А наш роман не пособие для салонных шаркунов и не научная книга о том, какие выражения допустимы в благородном обществе…» «Правильно было когда-то сказано, что человек, получивший здоровое воспитание, может читать все. Осуждать то, что естественно, могут лишь люди духовно бесстыдные, изощренные похабники, которые, придерживаясь гнусной лжеморали, не смотрят на содержание, а с гневом набрасываются на отдельные слова. Несколько лет назад я читал рецензию на одну повесть. Критик выходил из себя по поводу того, что автор написал: „Он высморкался и вытер нос“. Это, мол, идет вразрез со всем тем эстетическим и возвышенным, что должна давать народу литература. Это только один, притом не самый яркий пример того, какие ослы рождаются под луной…»

Ах, как было бы сладостно процитировать все это господам из «Молодой Гвардии»! И добавить кое-что от себя в том же самом духе. Но, увы, это было совершенно бессмысленно и, может быть даже, тактически неправильно. Кроме того, как стало нам ясно много-много лет спустя, мы совершенно неправильно понимали мотивы и психологию всех этих людей. Мы ведь искренне полагали тогда, что редакторы наши просто боятся начальства и не хотят подставляться, публикуя очередное сомнительное произведение в высшей степени сомнительных авторов. И мы все время, во всех письмах наших и заявлениях, всячески проповедовали то, что казалось нам абсолютно очевидным: в повести нет ничего криминального, она вполне идеологически выдержана и безусловно в этом смысле неопасна. А что мир в ней изображен грубый, жестокий и бесперспективный, так он и должен быть таким – мир «загнивающего капитализма и торжествующей буржуазной идеологии».

Нам и в голову не приходило, что дело тут совсем не в идеологии. Они, эти образцово-показательные «ослы, рожденные под луной», ведь НА САМОМ ДЕЛЕ ТАК ДУМАЛИ: что язык должен быть по возможности бесцветен, гладок, отлакирован и уж ни в коем случае не груб; что фантастика должна быть обязательно фантастична и уж во всяком случае не должна соприкасаться с грубой, зримой и жестокой реальностью; что читателя вообще надо оберегать от реальности – пусть он живет мечтами, грезами и красивыми бесплотными идеями… Герои произведения не должны «ходить» – они должны «выступать»; не «говорить» – но «произносить»; ни в коем случае не «орать» – а только лишь «восклицать»!.. Это была такая специфическая эстетика, вполне самодостаточное представление о литературе вообще и о фантастике в частности, такое специфическое мировоззрение, если угодно. Довольно распространенное, между прочим, и вполне безобидное, при условии только, что носитель этого мировоззрения не имеет возможности влиять на литературный процесс.

(Впрочем, судя по письму БН от 4.08.77: «…С Медведевым поступлено так: а). Сделано 53 стилистических поправки из списка „Вульгаризмов“ – объяснено в письме, что это делается из уважения к требованиям ЦКмола; б). Вставлено толкование покойников как киборгов для исследования землян, а Шара – как некоего бионического устройства, улавливающего биотоки простых желаний – объяснено в письме, что это делается, дабы отвязаться; в). Написано далее в письме, что прочие требования редакции (связанные с насилием и пр.) являются идеологической ошибкой, ибо приводят к лакировке капдействительности. Все отослано с уведомлением и, судя по уведомлению, получено в МолГв 26 июля с. г. В жопу, в жопу…»)

Это был самый разгар битвы. Многое и многое еще было впереди: очередные пароксизмы редакционной бдительности, попытки вообще разорвать с авторами договор, жалобы наши и слезницы в ВААП, ЦК ВЛКСМ, ЦК КПСС… Сборник «Неназначенные встречи» вышел в свет осенью 1980 года, изуродованный, замордованный и жалкий. От первоначального варианта остался в нем только «Малыш» – «Дело об убийстве» потерялось на полях сражений еще лет пять тому назад, а «Пикник…» был так заредактирован, что ни читать его, ни даже просто перелистывать авторам не хотелось.

Авторы победили. Это был один из редчайших случаев в истории советского книгоиздательства: Издательство не хотело выпускать книгу, но Автор заставил его сделать это. Знатоки считали, что такое попросту невозможно. Оказалось – возможно. Восемь лет. Четырнадцать писем в «большой» и «малый» ЦК. Двести унизительных исправлений текста. Не поддающееся никакому учету количество на пустяки растраченной нервной энергии… Да, авторы победили, ничего не скажешь. Но то была Пиррова победа.

Впрочем, «Пикник…» был и остается по сей день популярнейшей из повестей АБС – во всяком случае, за рубежом. Тридцать восемь изданий в двадцати странах (по данным на конец 1997), в том числе: в Болгарии (4 издания), ГДР (4), США (4), в Польше (3), в Чехословакии (3), Италии (2), Финляндии (2), ФРГ (2), Югославии (2) и т. д. Рейтинг повести в России тоже достаточно высок, хотя и уступает, скажем, рейтингу «Понедельника…». Повесть все еще продолжает жить и, может быть, даже доживет до XXI века.

Разумеется, текст «Пикника…» в современных изданиях полностью восстановлен и приведен к авторскому варианту. Но сборник «Неназначенные встречи» мне и сегодня неприятно даже просто брать в руки, не то что читать.

### «Киносценарии»(фрагменты)

Безвозвратно утрачены почти все варианты сценария фильма «Сталкер». Мы начали сотрудничать с Тарковским в середине 1975 года и сразу же определили для себя круг обязанностей. «Нам посчастливилось работать с гением, – сказали мы тогда друг другу. – Это значит, что нам следует приложить все свои силы и способности к тому, чтобы создать сценарий, который бы по возможности исчерпывающе нашего гения удовлетворил».

Я уже рассказывал и писал раньше, что работать над сценарием «Сталкера» было невероятно трудно. Главная трудность заключалась в том, что Тарковский, будучи кинорежиссером, да еще и гениальным кинорежиссером вдобавок, видел реальный мир иначе, чем мы, строил свой воображаемый мир будущего фильма иначе, чем мы, и передать нам это свое, сугубо индивидуальное видение он, как правило, не мог, – такие вещи не поддаются вербальной обработке, не придуманы еще слова для этого, да и невозможно, видимо, такие слова придумать, а может быть, придумывать их и не нужно. В конце концов, слова – это литература, это высоко символизированная действительность, совсем особая система ассоциаций, воздействие на совсем иные органы чувств, в то время как кино – это живопись, это музыка, это совершенно реальный, я бы даже сказал – беспощадно реальный мир, элементарной единицей которого является не слово, а звучащий образ.

Впрочем, все это теория и философия, а на практике работа превращалась в бесконечные, изматывающие, приводящие иногда в бессильное отчаяние дискуссии, во время коих режиссер, мучаясь, пытался объяснить, что же ему нужно от писателей, а писатели в муках пытались разобраться в этой мешанине жестов, слов, идей, образов и сформулировать для себя, наконец, как же именно (обыкновенными русскими буквами, на чистом листе обыкновеннейшей бумаги) выразить то необыкновенное, единственно необходимое, совершенно непередаваемое, что стремится им, писателям, втолковать режиссер.

В такой ситуации возможен только один метод работы – метод проб и ошибок. Дискуссия… разработка примерного плана сценария… текст… обсуждение текста… новая дискуссия… новый план… новый вариант – и опять не то… и опять непонятно, что же надо… и опять невозможно выразить словами, что же именно должно быть написано СЛОВАМИ в очередном варианте сценария…

(К сожалению, не вели мы тогда никаких протоколов наших бесед, и ничего от них не осталось ни в памяти, ни на бумаге, кроме нескольких строчек типа: «19.12.75 Тарковский. Человек = инстинкт + разум. Есть еще что-то: душа, дух (мораль, нравственность). Истинно великое м. б. бессмысленным и нелепым – Христос». Совершенно не помню, в каком контексте шла речь об этих существеннейших проблемах и почему мы именно об этом тогда говорили…)

Всего получилось не то семь, не то восемь, не то даже девять вариантов. Последний мы написали в приступе совершеннейшего отчаяния, после того как Тарковский решительно и окончательно заявил: «Все. С таким Сталкером я больше кино снимать не буду»… Это произошло летом 1977-го. Тарковский только что закончил съемки первого варианта фильма, где Кайдановский играл крутого парня Алана (бывшего Рэдрика Шухарта). Фильм при проявке запороли, и Тарковский решил воспользоваться этим печальным обстоятельством, чтобы начать все сызнова.

АН был с ним на съемках в Эстонии. И вот он вдруг, без всякого предупреждения, примчался в Ленинград и объявил: «Тарковский требует другого Сталкера». – «Какого?» – «Не знаю. И он не знает. Другого. Не такого, как этот». – «Но какого именно, трам-тарарам?!» – «Не знаю, трам-трам-трам-и-тарарам!!! ДРУ-ГО-ГО!»…

Это был час отчаяния. День отчаяния. Два дня отчаяния. На третий день мы придумали Сталкера-юродивого. Тарковский остался доволен, фильм был переснят. И вот именно тот сценарий, который мы за два дня переписали и с которым АНС помчался обратно в Таллин, этот последний вариант «Сталкера» публикуется здесь в своем (насколько я могу вспомнить) первозданном виде.

Кроме того, сохранился третий (или четвертый?) вариант сценария – он опубликован в НФ в 1981 году. И сохранился (чудом!) самый первый вариант – он известен под названием «Машина желаний», хотя, мне кажется, что самое первое, условное название было все-таки «Золотой Шар». Сохранились в архиве еще какие-то разрозненные обрывки, вырезки и клочки – то, что осталось от предпоследнего варианта после того, как мы превратили его в последний. И осталась (естественно) литературная запись. Она очень похожа на самый последний вариант, хотя в нашем тексте, помнится, никогда не было великолепного финального прохода Сталкера с дочкой на плечах.

Мне кажется, знатокам и любителям как повести «Пикник на обочине», так и фильма «Сталкер» небезлюбопытно сравнивать, насколько первый вариант киносценария отличается от самой повести, а последний вариант – от первого.

Вообще говоря, история написания киносценария есть, как правило, история жесткого взаимодействия сценариста с режиссером. История беспощадной борьбы мнений и представлений, зачастую несовместимых. Сценарист, как мне кажется, обязан в этом столкновении творческих подходов идти на уступки, ибо кинофильм – это вотчина именно режиссера, его детище, его территория, где сценарист существует в качестве хоть и творческого, но лишь наемного работника.

На протяжении тридцати лет нам приходилось иметь дело с разнообразными типами, вариациями и разновидностями кинорежиссеров. Самый среди них распространенный – бурно-кипящий, говорливый, абсолютно уверенный в себе энтузиаст. Он стремителен. Он, как гром с ясного неба, возникает вдруг из небытия, обрушивает на автора ворох соблазнительнейших предложений и остроумных, льстящих авторскому воображению идей и так же стремительно, подобно молнии, исчезает опять в своем небытие – навсегда и без всякого следа. Таких у нас было множество.

Если же говорить о серьезных режиссерах, то они все были очень не похожи друг на друга. Они были такие же разные, как и их фильмы.

Андрей Тарковский был с нами жестким, бескомпромиссным и дьявольски неуступчивым. Все наши робкие попытки творческого бунта подавлялись безо всякой пощады. Лишь однажды, кажется, удалось нам переубедить его: он согласился убрать из фильма «петлю времени» (которую мы сами же для него и придумали – монотонно повторяющийся раз за разом проход погибшей некогда в Зоне бронеколонны через полуразрушенный мостик). Этот прием почему-то страшно его увлекал, он держался за него до последнего, и только соединенными усилиями нам удалось убедить его в том, что это банально, общеизвестно и тысячу раз «было». Он согласился наконец, да и то, по-моему, только оттого, что ему пришлась по душе наша общая идея: в Зоне должно быть как можно меньше «фантастики» – непрерывное ожидание чего-то сверхъестественного, максимальное напряжение, вызываемое этим ожиданием, и – ничего. Зелень, ветер, вода…

### Аркадий Натанович СтругацкийКаким я его знал

Рассказ Аркадия Стругацкого о режиссере Андрее Тарковском.

**Источник**: Огонек. – 1987. – № 29 (первопубликация). Печатается с сокращениями.

Судьба Андрея Тарковского сложилась непросто, но был ли в истории хоть один истинный талант с простой и спокойной судьбой?

Тот, кто знал его мало-мальски близко, кому посчастливилось работать с ним плечом к плечу, тот имел возможность своими глазами наблюдать не только творческие его метания и муки, но и гнев, отчаяние, бешенство, когда в стремительном разбеге своего дела он вдруг наталкивался на непонимание, злобное подсиживание, мелочные препоны со стороны людей, призванных по положению своему стараться понять, помогать, поддерживать.

Впрочем, по-человечески можно было понять и их. Он был неистов, искусство было для него превыше всего, он не щадил ничьих самолюбий и не таил своих антипатий. И часто срывался. Иногда срывался по-крупному. Этого ему не прощали. Э!.. Никому этого не прощали и не прощают, будь ты хоть семи пядей во лбу. Этого он не понимал и понимать не желал, потому что знал себе цену и слишком хорошо знал цену тем, с кем схватывался.

Телефонный звонок: Андрей Тарковский умер. Жаль Андрея Тарковского.

Что ж жалеть? Он теперь там, где нет ни терзаний, ни потерь. Где уже не настигнет его «судорога творца», как он когда-то выразился.

А вот нас жаль. Нас, оставшихся в этом мире без него. В мире, который без него стал беднее.

…Это случилось в июле семьдесят восьмого, по-моему, года. Андрей Тарковский снимал под Таллинном фильм «Сталкер», и я как один из сценаристов был при нем. Андрей возвращался со съемочной площадки измотанный и осунувшийся, и мы садились за сценарий. Вычеркивались оказавшиеся ненужными эпизоды и замышлялись нужные. Выбрасывались ставшие несущественными диалоги и планировались необходимые. Порой мы просиживали в спорах и попытках столковаться до поздней ночи, а когда я поутру вставал, Андрей уже работал на съемочной площадке.

Обратите внимание: до того трагического июля ни одного отснятого кадра Андрей еще не видел. Ждал своей очереди на проявочную машину на «Мосфильме». Помню, я поражался и даже пугался: мне казалось, что работа у него идет вслепую и что это непременно обернется какими-то неприятностями. Так оно и вышло, но только беда грянула с совершенно неожиданной стороны.

При обработке отснятой пленки проявочная машина дала сбой, и пленка сильно пострадала. Кажется, пострадали тогда и отснятые материалы «Сибириады» Михалкова-Кончаловского. Ну, разумеется, скандал. Ну, заместитель генерального по технической части впал в дипломатический инфаркт (или инсульт, или ишиас). Ну, надавали по ушам разнообразным стрелочникам.

Михалков-Кончаловский отделался потерями чисто моральными. То ли повреждения у него оказались незначительными, то ли ему быстренько компенсировали материальные потери: пленку, бюджет и прочее, вплоть до сроков. Не помню точно. Да и не до того мне было.

В скверном и практически безвыходном положении оказался Андрей. Как писатель, я отлично понимал его состояние, это ведь все равно (если не страшнее) что утрата писателем единственной рукописи его нового произведения, да так, что и черновиков бы не осталось. Но обстоятельства сложились много хуже. У Андрея погибла половина отпущенной ему пленки и безвозвратно сгинули две трети отпущенных на фильм денег. В Госкино вежливо, но категорически отказались компенсировать ему эти потери. Ему вкрадчиво предложили посчитать загубленную пленку за нормально проявленную и продолжать съемку, а когда он наотрез отказался, дали понять, что готовы все потери щедрой рукой списать по параграфу о творческой неудаче, если, конечно, он плюнет на фильм и займется чем-нибудь другим.

Это были поистине тяжелые дни. Андрей ходил мрачный, как туча. Съемочная группа оцепенела от ужаса. (Кстати, никто в группе и не подумал дезертировать, никто, кроме любимого человека Андрея, оператора Георгия Рерберга, который немедленно сел в машину и навсегда удалился в неизвестном направлении.) Нечего и говорить, я тоже был в отчаянии, поскольку самонадеянно приписывал беду всегдашней невезучести братьев Стругацких. В один из тех дней я прямо сказал Андрею об этом, он яростно и нетерпеливо от меня отмахнулся.

И вдруг… С Андреем Тарковским многое получалось «вдруг».

Недели через полторы этого тягостного состояния Андрей явился мне просветленным. Он шел как по облаку. Он сиял. Честное слово, я даже испугался, когда увидел его. А он вошел в комнату, приклеился к стене ногами, спиной и затылком – это только он умел, я как-то попробовал, но ничего у меня не получилось, – вперил взор в потолок и осведомился вкрадчивым голосом:

– Скажи, Аркадий, а тебе не надоело переписывать свой «Пикник» в десятый раз?

– Вообще-то надоело, – осторожно не соврал я.

– Ага, – сказал он и благосклонно покивал. – Ну, а что ты скажешь, если мы сделаем «Сталкер» не односерийным, а двухсерийным?

Я не сразу сообразил, в чем дело. А дело было яснее ясного. Под вторую серию дадут и сроки, и деньги, и пленку. Приплюсовав этот комплект к тому, что сохранилось от первоначального варианта, можно было и выкрутиться. И еще одно немаловажное обстоятельство: к тому времени я уже интуитивно ощущал то, что Андрею как опытному профессионалу было очевидно, – в рамках одной серии замыслам его, изменившимся и выросшим в процессе работы, стало очень и очень тесно.

– А разрешат? – чуть ли не шепотом спросил я.

Андрей только глянул на меня и отвернулся. Позже я узнал: еще несколько дней назад послал он в инстанции по этому поводу запрос (или требование?), и там, поеживаясь и скрипя зубами, дали согласие.

– Значит, так, – произнес он уже деловито. – Поезжай в Ленинград к своему Борису, и чтобы через десять дней у меня был новый сценарий. На две серии. Антураж не расписывайте. Только диалоги и краткие репризы. И самое главное: Сталкер должен быть совершенно другим.

– Каким же? – опешил я.

– Откуда мне знать. Но чтобы этого вашего бандита в сценарии и духу не было.

Я вздохнул, помнится. А что было делать? Не знаю, как он работал с другими своими сценаристами, а у нас сложилось так. Приношу новый эпизод. Вчера только его обговаривали. «Не годится. Переделай». – «Да ты скажи, что переделать, что убавить, что прибавить!» – «Не знаю. Ты сценарист, а не я. Вот и переделывай». Переделываю. Пытаюсь впасть в тон, в замысел, как я его понимаю… «Так еще хуже. Переделай». Вздыхаю, плетусь к машинке. «Ага. Это уже что-то. Но еще не то. Кажется, вот в этой фразе у тебя прорвалось. Попробуй развить». Я тупо всматриваюсь в «эту фразу». Фраза как фраза. По-моему, совершенно случайная. Мог ее и не написать. Но… Переделываю. Долго читает и перечитывает, топорщит усы. Затем говорит нерешительно: «Н-ну… Ладно, пока сойдет. Есть от чего оттолкнуться, по крайней мере… А теперь перепиши этот диалог. Он у меня как кость в горле. Приведи в соответствие с эпизодом до и эпизодом после». – «Да разве он не в соответствии?» – «Нет». – «И что тебе в нем не нравится?» – «Не знаю. Переделай, чтобы завтра к вечеру было готово». Вот так мы и работали над сценарием, давно уже принятым и утвержденным во всех инстанциях.

– Так каким же должен быть в новом сценарии Сталкер?

– Не знаю. Сценарист ты, а не я.

Понятно. То есть, конечно, ничего не было понятно, а просто уже привычно. И вообще еще до начала работы нам с братом было ясно: если Андрей Тарковский даже ошибается, то и ошибки его гениальны и стоят дюжины правильных решений обычных режиссеров.

По какому-то наитию я спросил:

– Слушай, Андрюша, а зачем тебе в фильме фантастика? Может, повыбросить ее к черту?

Он ухмыльнулся – ну чистый кот, слопавший хозяйского попугая.

– Вот! Это ты сам предлагаешь! Не я! Я этого давно хочу, только боялся вам предложить, как бы не обиделись…

Короче говоря, на следующее утро я вылетел в Ленинград. Как там у нас с Борисом было, я писать здесь не стану, потому что пишу не о нас, а об Андрее Тарковском. Мы написали не фантастический сценарий, а сценарий-притчу (если под притчей понимать некий анекдот, действующие лица которого являются для данной эпохи типичными носителями типичных идей и поведения). В Зону за исполнением заветных своих желаний идут модный Писатель и значительный Ученый, а ведет их Апостол нового вероучения, своего рода идеолог.

Я вернулся в Таллинн ровно через десять дней. Андрей встретил меня на аэродроме. Мы обнялись. Он спросил: «Привез?» Я кивнул, стараясь не трястись. Дома он взял у меня рукопись, молча удалился в другую комнату и плотно закрыл за собой дверь. Жены принялись потчевать меня, выставили коньяк (был как раз день моего рождения). Нечего и говорить, ни у кого кусок в горло не лез.

Прошло какое-то время. Наверное, около часа.

Дверь отворилась, вышел Андрей. Лицо его ничего не выражало, только усы топорщились, как всегда, когда он был погружен в свои мысли.

Он рассеянно оглядел нас, подошел к столу, подцепил вилкой кусочек какой-то снеди, сунул в рот и пожевал. Затем сказал, глядя поверх наших голов:

– Первый раз в жизни у меня есть **м о й** сценарий.

Вечером 3 января восьмидесятого года мы с Андреем Тарковским выступали перед представителями кинопроката. В огромном зале собрались люди, которым доверено было определить, как отнесутся к «Сталкеру» зрители и соответственно сколько экземпляров пленки выпустить в свет.

Я пришел к обсуждению. Фильм уже посмотрели. Выступил Андрей, объяснил фильм, рассказал о своей над ним работе, ответил на вопросы. Вопросы показались мне странными. Вдруг в зале прозвучал сочный бас: «Да кто эту белиберду смотреть будет?» Раздался одобрительный смех. Андрей побелел, пальцы его сжались в кулаки. Стараясь не смотреть на него, я попросил слова. Но они уже уходили. Черт знает, куда они уходили, эти гении кинопроката. В пивную? В писсуар? В никуда? Я говорил и видел, как они медленно поворачиваются затылками и медленно, громко переговариваясь и пересмеиваясь, удаляются проходами между кресел. Разумеется, затылки были разные, но мне они казались одинаково жирными и необъятными, и на каждом светилось знаменитое сытое «Не нада!». Такого я еще никогда не переживал.

Помнится, мы сошли с эстрады на лестничную площадку. Андрей скрипел зубами. У меня тряслись руки, и я с трудом поднес спичку к сигарете.

Несколько мужчин и женщин остановились возле нас. Беспокойно оглядываясь, они бормотали вполголоса:

– Вы не думайте… Мы не все такие… Мы понимаем…

На четверть миллиарда только советских зрителей кинопрокат выпустил 196 экземпляров фильма.

На всю Москву выделили три копии.

За первые же месяцы в Москве «Сталкер» посмотрели два миллиона зрителей.

### Ольга СурковаХроники Тарковского. «Сталкер» Дневниковые записи с комментариями

**19 января 1977 года**

**Проба Нееловой на роль жены Сталкера.**

Андрей Тарковский. Роль это небольшая, но очень для меня важная.

Марина Неелова. А что вы имеете в виду? Ведь ее можно по-разному повернуть.

А. Тарковский. Через эту роль должно стать ясным, что все претензии героев к жизни и ломаного гроша не стоят. Мы хотим доказать, что все их метания «в поисках истины» – суета. Жена появляется в конце, чтобы самим своим существованием продемонстрировать, что ничто – ни наука, ни искусство – не имеет никакой ценности, кроме простой жизни как таковой. Хотелось бы, чтобы через свой монолог вы передали нам отношение к мужчинам, как к заблудшим детям. Ваша героиня все точно о них знает, видит их насквозь. К финалу герои приходят с перебитыми хребтами, и она может утешить их, объяснить что к чему. Но в этом нет ее превосходства – просто она естественно владеет самым главным секретом жизни, который им пока недоступен. В момент монолога ваша героиня не знает, жив ли ее муж или он не вернется, один он пошел в Зону или вместе с кем-то. Сегодня проба, и я не хочу наваливать на вас какие-то специальные задачи, но если бы вам удалось найти нужное состояние… Может быть, начать с испуга, а потом, когда ваша героиня увидит вернувшихся героев, ей захочется их как-то «поднять» над ситуацией. Но в этом не должно быть гордости как таковой – ею руководит любовь. И все остальное в конечном счете – результат этой любви. А конкретная задача может все испортить. Муж вашей героини – человек духовно слабый, но тем не менее она более всего боится потерять его расположение. Нужно, чтобы актриса могла на самом деле испытать это чувство, то есть инстинктивное материнское чувство. Это мудрость, такая интеллигентность крестьянская, идущая как бы от земли. Потому что сама она неинтеллигентна, но идет от своего живота. А вот «интеллигентная» так не смогла бы – она так не чувствует. Мне хотелось бы только одного – чтобы вы не старались выстраивать монолог умозрительно.

М. Неелова. Я хотела бы произнести его одна, чтобы ни от кого не зависеть, не торопиться.

А. Тарковский. А как вас одеть?

М.Неелова. Я бы хотела только такой мягкий безликий платок.

А.Тарковский (глядя на платок, который она хочет накинуть вместо того, который ей предлагают). Боюсь, что в этом платке будет что-то такое военное, сентиментальное.

М. Неелова. А вот в этом нет простоты, он слишком изощренный.

А. Тарковский. Но и не нужно такой уж полной простоты. Как говорится, простота хуже воровства. В этом платке, по-моему, что-то есть. И вообще, богатая фактура больше дает для лица. А в вязаном платке все завязнет. Лицо завязнет…

М.Неелова. Ну а в вашем платке разве нет какой-то зыбкости, вязкости?

А.Тарковский. Так, может быть, это и хорошо. А тот платок потянет вас на общие вещи. Но, честно говоря, решать это вот так, абстрактно, у меня никогда не получалось. Надо просто взять на площадку все эти платки и там посмотреть. Вне площадки, вне атмосферы я просто не могу решать такие задачи.

Во время грима Нееловой Тарковский предлагает: «А что, если губы ей сделать потрескавшимися? (*Любит он потрескавшиеся губы и веснушки на плечах и руках. – О.С.*) Они у нее такие большие, поэтому и потрескались, ведь была бессонная ночь. Тогда и глаза трогать не надо: ревела всю ночь, глаза припухли, губы потрескались.» Приходит Саша Кайдановский, исполнитель роли Сталкера. По просьбе Андрея похудел уже на три килограмма…

**31 января**

Просмотр кинопробы Алисы Фрейндлих на роль жены Сталкера. С моей точки зрения, Фрейндлих играет сдержанно, сурово и благородно. Верю, что это уставшая женщина, много пережившая, но поверить, что когда-то и «счастье» было, трудно.

Андрей в восторге. Фрейндлих утверждена. Может быть, именно эта проба будет использована в готовом фильме.

**Просмотр многострадального «Зеркала»**

Я ощущаю огромное, трудно объяснимое напряжение, глядя сцену встречи Матери с Прохожим – ведь там за полем, за лесом катятся 30-е годы. Пожар после слов «как сумасшедший с бритвою в руке». Фактуры: древесина, мокрая от дождя, туфли на босу ногу. Сон мальчика – «папа…» – в нем такая огромная тайна, страшная и величественная… Отец моет Матери волосы. Мать кутается в платок и через возрожденческий пейзаж глядится в Марию Ивановну, то есть в себя через много лет.

Типография: все не ладится, и вода в душе не течет. В разговоре Автора с Натальей камера движется так, что кажется – сейчас увидишь Автора, а видишь лишь отражение все той же Натальи. От хроники стратостатов к Чкалову и к чердаку в Переделкине, где Игнат (Алеша) листает Леонардо, и тут же засохший лист в книге. И далее: современный Игнат – сын Автора, сын того Алеши из Переделкина. Наталья натыкается на иголку. Мне кажется, что когда-то «все это было», то есть, по-Тарковскому: «Было! Было!» Комната Автора, Огородникова. Взгляд Игната современного через десятки лет, вспять, на «Рыжую с потрескавшейся губой», на которую заглядывались военрук и Отец, когда был таким же, как сейчас его сын. Я вспоминаю это… Но ведь было и это – говорит экран. Сон: метет ветер, все осыпается, тревога, мальчик бежит спасаться в отчий дом. Трухлявые бревна в кадре – это само время! И время, и безвременье: стоячая вода в колодце. Когда смотришь «Зеркало», то самое большое напряжение возникает от ощущения, что перед тобою приоткрыта дверь из реального мира видимостей в мир вечных сущностей. Вот-вот, и ты проскользнешь в него – он здесь, он рядом. Ты – счастливый обладатель катарсиса, хотя и остаешься с мучительным чувством несовершившегося, на пороге двух миров, когда реальный мир остался позади и ты ему больше не доверяешь, а истинный мир расстилается перед тобою и ты не обладаешь им, но предчувствуешь это обладание всем своим существом.

**27 июня**

Приехала в Таллин, где снимается натура для «Сталкера». Поселилась вместе с группой. В первый день на съемках не была, но Толик Солоницын успел мне сообщить, что такой тщательной обработки каждой детали в кадре никогда раньше не было. «Или будет действительно что-то совсем гениальное, или уж не знаю… – добавил он. – Во всяком случае, Машка (*М.Чугунова. – О.С.*) то все выпалывает, то сажает, то красит…»

**28 июня**

Приехала на съемочную площадку под Таллином. Дождь. Пока никого нет. Только Тарковский. Он жалуется мне, что какой-то очень важный план у Толи Солоницына ему придется разбить на два куска: «Не тянет он…» Появляется Маша и сообщает, что Рерберг просил передать, что снимать не будет, пока небо не прояснится. Съемки должны происходить в здании заброшенной электростанции. Кадры Зоны. В строении сделана декорационная выгородка комнаты: все в этой комнате затянуто столетней паутиной и пылью, валяется тряпье, проломанный стул, все обшарпанно до предела. Грим у Толи Солоницына: синяк под глазом, кровь на губе. Словом, «веселенькое дело».

Андрей выглядывает на улицу через узкие окна электростанции и замечает, что где-то снаружи «остались пни от срубленных деревьев, как в парке, это надо убрать». В ожидании, пока подготавливаются к съемкам, нежит у себя на руках котенка и, замечая, что я смотрю на него, точно оправдывается: «Совершенно беззащитное существо!» Указания Солоницыну: «Толя, учти, что когда ты говоришь о лекарствах, то они у тебя должны посыпаться. Надо попробовать, а то, может быть, они разобьются? А почему нет одеяла?» – обращается он к ассистенту. «Оно сушится. Намокло ночью, и сейчас мы его сушим». «Вот это совершенно не важно», – недовольно ворчит Андрей.

Помощники художника моют окна, через которые, видимо, могут стать заметны те самые пни, которые потребовалось убрать, чтобы пейзаж за окном не напоминал парк. Теперь Андрей строит кадр с Гринько (Ученым) и говорит ему: «На этом плане должны проясниться ваши отношения с партнерами, мы должны понять, мешают они вам или нет. Вы сначала сидите, наклонившись и как бы отрешившись от всего, а потом вроде как сразу прозреваете – знаете, как бывает? Вдруг всё увидели». Высокого Гринько никак не удается поместить в кадр, как того хочется Андрею, и он смеется: «Этот актер меня допечет… Николай Григорьевич, вас никак не скомпонуешь!»

Рерберг просит: «Ребята, оттащите тент, он будет отражаться в стекле».

Тарковский: «Начинаем! Принесите пот и кровь».

«Пот и кровь» – единственное, чего, кажется, не хватало в декорации апокалиптических предвидений. Я наблюдала, как кадр готовился буквально часами, а теперь генеральная репетиция.

Снято.

В следующем кадре крупный план Гринько. Андрей, как всегда, заглядывает в камеру, сам выстраивает кадр и замечает Рербергу: «Важно, чтобы в кадре узнавался тот же интерьер». Рерберг несколько раздраженно отвечает: «Естественно! А почему бы ему не узнаваться?..» Но Андрей продолжает: «Гоша, учти, что в следующем кадре у нас уже больше не будет солнца».

В перерыве Андрей сообщает мне: «Представляешь, в большой полнометражной картине у меня будет не более ста кадров. Для обычного фильма, как правило, это очень мало, но мне кажется, что и сто кадров для моей картины слишком дробно… Видишь, какая здесь капризная погода: выезжали – был дождь, а сейчас от солнца деваться некуда, а оно нам и не нужно».

**29 июня**

Опять солнце шпарит, а все ожидают для съемок пасмурную погоду. Все нежатся на солнышке на съемочной площадке. Маша переносит правку Тарковского с режиссерского экземпляра сценария в экземпляры актеров. Тарковский объясняется с операторской группой, какого эффекта он ожидает от зеркала. Предлагает ввести в кадр цветы, но Рерберг не согласен: «Нет, надо придумать что-то в стиле, а то торчит огромный веник на первом плане». «Веник» отброшен в сторону.

«Кто не курит и не пьет, тот здоровеньким помрет», – напевает свою любимую песенку Толик Солоницын, но ему, кажется, не угрожает помереть «здоровеньким»: сколько его помню, не выпускает сигарету изо рта да и пьет неплохо.

На солнышке всех разморило. Актерам неспешно делают грим, и Толя с Сашей Кайдановским одновременно прикидывают друг с другом текст. Подходит Андрей, и актеры начинают выяснять с ним, с какой интонацией следует произнести фразу «Ну, ладно», когда они признаются Сталкеру, что в Зону они не войдут. Грим сложный. Гример старательно наносит на лица героев следы полученных ими в Зоне травм. Особенно трудно дается грим Солоницына, которого Сталкер избил в коридоре. У Кайдановского бритая голова с вытравленным белым участком волос. Все актеры небриты… «Здрасьте, Николай Григорьевич, – обращается Тарковский к подошедшему Гринько. – Ох, как вы обросли за ночь. Надо, чтобы вас побрили для крупного плана, а то будет заметна разница в кадре».

Тарковский с Рербергом подробно обсудили освещение, а теперь Андрей подскочил к Солоницыну, который показывает одну из тех расписных досок, которые мастерит в изобилии. На этот раз с помощью красок он «вмуровывает» в свой рисунок на доске живые листья. Тарковский, как всегда, судит нелицеприятно: «Старик, ну что? Видишь недостаток в этой доске?» «Нет. Мне нравится», – оправдывается Толя. Но Андрей всегда ощущает себя учителем, особенно по отношению к тем, с кем работает из картины в картину. К Толе – как к «своему ребенку» – он особенно придирчив, потому что особенно к нему привязан и относится к нему, как к изделию собственных рук. И учит: «Надо, Толик, края заделать, и здесь слишком много золота. Листья уже не чувствуются живыми, они как из жести. Такие листочки хочется на могилку положить». «На братскую…» – радостно подхватывают все окружающие и хохочут. Делать пока нечего, и мы сидим, болтаем с Толей. Он нахваливает гримера Виталия Петровича Львова, с которым, видно, подружился: «С ним так легко работать! Он сразу понял и специфику картины, и манеру режиссера. У него полное согласие с актерами, потому что все, что он нам предлагал и предлагает, удивительно соответствует нашим представлениям о наших образах. Ты, конечно, знаешь обо всех трудностях работы с Андреем, но такой трудной картины по подготовке интерьеров, да и по подготовке натуры, еще не было. Конечно, у Тарковского всегда все непросто, но эта картина не похожа на то, что он делал раньше. Его позицию по отношению к актерам ты знаешь: раскройте свое, идите от своего характера. Но в то же время он имеет в виду, что, несмотря на внешнюю похожесть, нужно в своих персонажах раскрыть разное. Я, признаться, немного озадачен: выясняется, что все свои огромные монологи я произношу на общем плане, так что можно было бы и текст не учить…» В это время подходит Тарковский: «Толя, пошли почитаем и разберем сцену». Только начали начитывать текст, как Рерберг командует: «Надо разводить сцену, солнце скоро спрячется за тучу». Чтение обрывается на реплике Солоницына: «Что-то сердце болит».

После обеда Тарковский продолжает репетицию с Кайдановским, Гринько и Солоницыным. Говорит об Ученом: «Он дозревает до своего состояния прямо на ваших глазах».

Рерберг ставит свет, подготавливает кадр, который будет сниматься через зеркало, снова и снова передвигает подсветки.

Наконец генеральная репетиция перед съемкой кадра. В последнюю минуту Рерберг еще «фактурит» стену мокрой тряпкой и шумит на гримеров и костюмеров, которые тоже стараются в последний момент поправить какие-то мелочи: «Побыстрее! Вы забываете, что не в павильоне. Там поправляйте, сколько хотите, – потом свет зажгли и сняли. А здесь каждую минуту свет меняется, и нам нужно будет всепереставлять, если чуть-чуть зазеваемся. Ребята, подождите, не курите пока, а то синий дым стелется в кадре».

Тарковский замеает: «Но мы ведь решили, что один луч будет теплым по свету, а все остальное холодным». На что Рерберг отвечает: «А может быть, так, чтобы в какой-то момент на этой стене солнце было светлее, чем на этой?» Тарковский: «Нет!» Рерберг смотрит через объектив в зеркало и говорит: «А в зеркале именно так получается».

В этот момент у меня с коленок кто-то схватил блокнот. Оказывается, он срочно понадобился второму оператору, чтобы дать Рербергу еще один маленький дополнительный блик. Тарковский добивается таких сложных и тонких световых эффектов, что операторская группа сбилась с ног. Тем более что план этот должен длиться 150 метров!

«Алеша! Рашид! – командует Рерберг. – Открывайте солнце!»

Вспыхивают два дига.

**30 июня**

Мы едем с Тарковским на съемочную площадку. Говорим о вчерашнем кадре с зеркалом. Андрей нервничает: «Я вообще не знаю, что это будет на экране, настолько эффект непредсказуем. Половина сцены снимается нормально, а половина через зеркало. Не знаю, заметит что-то зритель или не заметит. Какое это даст ощущение? – Потом переходит к актерам: – Саша Кайдановский – единственный из троих интеллигентный актер. А Толя очень испортился – другой человек! Бездарно пьет – ему просто занять себя нечем. В театре я с ним никогда больше работать не буду. Видит Бог, что я все для него делал. Я с ним, как с сыном родным, возился. А-а-а!» – И досадливо морщится.

Сегодня на площадке пасмурно, накрапывает дождь. Андрей готовится снимать панораму с волосами девочки: отошел от группы, задумался, что-то бормочет, затем, видимо, что-то поняв для себя, удовлетворенный возвращается.

Панорама, созданная из «остатков и обломков погибшей цивилизации», выглядит грандиозно. Не случайно мне говорили, что художник, работающий на картине прямо-таки подвижнически, просто ночует на декорации. Сейчас к притолоке двери он как бы клеит нечто, что должно изображать плесень. Этот художник приехал откуда-то из Казани и, кажется, собственными руками создал всю материальную среду фильма. Ассистенты по реквизиту обращаются к Тарковскому с вопросом: «Гоша просил одеяло побольше обжечь – можно?» Андрей милостиво соглашается, но выражает недовольство по другому поводу: «Гоша, мне не нравится эта панорама. Это просто панорама, а мне нужна такая, какая увидена Сталкером».

Рерберг просит: «Тазик с моей стороны зафактурьте темненьким». А Тарковский уточняет: «Только, пожалуйста, делаете это грязью и олифой, а то если просто закрасить, будет ужасно». Когда все точно выполнено, Рерберг, заглядывая в камеру и обводя ею панораму, удовлетворенно тянет:

«Кошма-а-ар!»

На что Тарковский отвечает: «Вы, операторы, все одинаковые. Вам чтоб красиво… Ну что, начали? Начали! Приготовились! Сюда фанерку, чтобы не отсвечивало. Где фанерка??? У нас еще час, Гоша?» Рерберг дает последнее наставление съемочной группе: «Значит, вы наезжаете так, словно нам нужно рассмотреть, а не на готовенькое. Поняли?!» Тарковский: «Мотор!» Камера не заработала! Рерберг: «Ну, ребята, этого я вам не прощу! Выговор захотели?! – и застонал-завыл: – У-у-у!» Ребята стремглав ринулись за новой камерой.

Сняли. Стоп. Андрей доволен вторым дублем: «Убежден, что этот кадр будет в картине». Но Рерберг настроен более скептически: «Я не убежден. У Сашки свет был на лбу. Никто, черт возьми, ни о чем не думает». Но на этот раз спокоен Андрей: «Хорошо, снимем еще дубль». Чувствуется, что у Рерберга после этого решения точно гора с плеч.

Ассистент оператора создает пейзаж, который теперь и предстоит снять. Он буквально сидит и выкладывает пейзаж, который на пленке будет выглядеть так, точно его сняли с самолета: вот озера, затем песок, песок и валуны.

Все-таки кинематограф иногда так похож на детскую игру…

**1 июля**

Сегодня я опоздала на съемку. Когда пришла, Андрей уже выстраивал актерам мизансцену. Каждое утро он первый смотрит в камеру. Художники подготовили ландшафт, все выложено мохом с вкрапленными нежными цветочками.

В перерыве я поехала с Сашей Кайдановским и Андреем прокатиться на Сашиной машине: на ней Андрей учится водить. Он жалуется Кайдановскому: «Очень трудно развести мизансцену с одной точки. Тем более что Сталкер как никогда много движется в этой сцене: туда-сюда…» Потом притормозили машину на опушке леса, Андрей выскочил, пробежался по травке, и, обводя взглядом природу, вздохнул и признался: «Без этого я не смог бы».

После перерыва продолжается репетиция. Тарковский не очень доволен Кайдановским: «Сашуля, ты что-то стал все валить в одну кучу». «Как просили», – отвечает Кайдановский. «Я понимаю, но ты меня не совсем правильно понял…» В этот момент подходит Рерберг: «Есть идея, чтобы вода на плотине останавливалась и все оголялось… Очень хорошо получится! Посмотрите?» Тарковский говорит Кайдановскому: «Подождите-подождите. Сейчас я с Гошей выясню все насчет его идеи…»

**2 июля**

Художники сегодня просто взвыли: «Андрей Арсеньевич, это же адов труд! Ведь с девяти утра уже цемент колют, грызут, можно сказать. И все ради одного кадра!» Тарковский отвечает: «А представляете себе, если у меня еще брак будет в этом кадре?! Тогда все еще придется восстанавливать…» Пользуясь моментом, спрашиваю Кайдановского о его впечатлении от работы с Тарковским. «До сих пор я снимался у режиссеров, для которых главное – это актер, а не изобразительное решение само по себе. Но я все-таки считаю, что кинематограф – это прежде всего изображение плюс актер. Настоящее кино – когда актер становится одним из компонентов кадра. Конечно, в таком кинематографе актер менее свободен и должен уметь органично вписаться в предлагаемый режиссером кадр. Он должен физически переработать возникающую условность и при этом не потерять внутренний настрой, естественную органичность существования в кадре. Мне очень близко требование Тарковского играть не слова, не смысл эпизода, а состояние. Если я правильно понимаю, то актер не должен доминировать в кадре».

**Начало августа 1978 года**

Как странно, что моя последняя запись по «Сталкеру», сделанная год назад, заканчивается предположением Тарковского: «Представляешь, если у меня будет брак…» Тогда он говорил всего об одном кадре, в который были вложены гигантские усилия. Что же можно сказать о том, что почти вся картина, снятая более чем наполовину, оказалась техническим браком?!! Такое бывает? Такого не бывает! Но такое случилось с Тарковским…

И хотя, как говорит Андрей, брак изображения связан с технической непригодностью пленки или режима ее проявки, отношения его с Рербергом разорваны раз и навсегда. Андрей считает, что брак можно было вовремя проконтролировать, если бы Рерберг относился к картине менее формально… если бы он не пил так много… если бы делал не только то, что ему предписано его положением главного оператора, но и то, чего просит душа… А душа его, по мнению Андрея, была холодна. Рерберг же был возмущен, что Тарковский считал его обязанностью осуществлять технический контроль над материалом. После такого рода выяснения отношений Тарковский так и сказал: «Гоша, уходи, и чтобы я тебя больше никогда не видел!» Тем не менее сейчас запущен в производство новый «Сталкер». И в результате всех пертурбаций в съемочной группе Лариса Павловна доросла до второго режиссера(!). (Но это тема, достойная отдельного разговора.) А Андрей Арсеньевич является теперь не только постановщиком, но и художником картины. Александр Бойм был также изгнан. После конфликта Тарковского с Рербергом на фильм пришел Леонид Калашников, от которого Андрей был в восторге. Но Калашников очень быстро отказался от участия в фильме. Может быть, был напуган всей атмосферой в съемочной группе?

В итоге новым оператором стал Александр Княжинский.

**15 августа. «Сталкер»-2**

Мы снова, год спустя, летим вместе с Тарковским в Таллин на новые съемки. Андрей рассказывает мне о том, что в новом «Сталкере» только аксессуары остаются прежними, но весь смысл сценария меняется кардинально, все причины и следствия меняются местами: «Перечитай в Ветхом Завете Книгу Иова – это очень важно для нашего фильма. Толя стал просто первоклассным актером. Я теперь с ним вообще не разговариваю, ничего не объясняю: он и сам все прекрасно понимает… И в „Гамлете“ хочу после сцены „Мышеловки“ дать другую версию событий: Гамлет совсем ничего не делает и все же погибает… Раньше он погибал у меня от подлости, что чужую кровь пролил, а теперь будет погибать из-за слабости характера, из-за того, что он не решается отомстить за отца, восстановить династию, настоять на том, что он – королевский сын! И мы ему так пальцем погрозим… Нет, Шекспир – гений!» И еще Тарковский вдруг признается: «Я уже делаю многое не из своих собственных принципов, а из-за Тяпы, чтобы мне было не стыдно ему в глаза смотреть…»

Тяпа – это домашнее имя второго сына Тарковского – Андрея, родившегося от брака с Ларисой.

Меня всегда колет, что об Арсении, своем старшем сыне, Андрей молчит…

**16 августа**

Все забываю записать. 4 апреля 1978 года был один из самых страшных дней рождения Тарковского. Стало ясно, как далеко зашла двойная жизнь в его собственном доме. «Прекрасная дама», в интерпретации Тарковского, «жертвенница», Лариса Павловна устроила настоящий шабаш. На дне рождения кроме меня и моего мужа Димы была сестра Тарковского Марина со своим мужем, бывшим однокурсником Андрея Сашей Гордоном. Был директор комиссионного мебельного магазина Женя с женой Светланой – он помогал за бесценок обставить дом в деревне и квартиру Тарковских на Мосфильмовской. И была «мафия» Ларисы Павловны (этот термин возник после просмотра группой «Крестного отца»): Маша Чугунова, Володя Седов, второй режиссер Тарковского на «Гамлете», Араик, недавний слушатель Высших режиссерских курсов, вознесенный на первом «Сталкере» Ларисой Павловной во вторые режиссеры, а теперь смещенный с этой должности за неумение и замененный самой Ларисой. Стол ломился от яств, как обычно. Но помимо обычного застолья, которое возглавлял именинник, шло второе, нелегальное пиршество в соседней комнате, где хозяйкой дома были «заначены» батареи водки, и посвященные члены «мафии» время от времени выскакивали туда, чтобы, хлебнув от души, оттанцевать с Ларисой очередной танец, до которых она большая охотница…

Андрей, как обычно, предварявший каждую рюмку длинным тостом-откровением, удивлялся, что никак не может собрать людей за столом, недоумевал, куда все то и дело исчезают… Властно произносил: «Лариса!» Тем немногим, кто удерживался за «легальным» столом, он старался объяснить, что его ситуация в жизни и в искусстве уже не выбрана им, а навязана его зрителем, что он не может поступать иначе, потому что его миссия предопределена его почитателями: «Я получил такие потрясающие письма от зрителей после „Зеркала“, что вдруг по-настоящему почувствовал свою ответственность. Ведь я всерьез хотел бросить кино в этот период, но эти письма мне не позволили…»

А потом, обращаясь только к Марине, упрекал ее, что и Марина, и мать всегда чего-то от него требовали, что близкие всегда считали его сильным, «но это было неправильно, я был самым слабым из вас». Тогда Марина, сдерживая мелькнувшие слезы, намекнула ему на какую-то, видимо, очень больную для всех проблему (может быть, проблему Арсения, его первого сына и первой жены, которых очень любили все родственники Тарковского?) и продолжала, что если, мол, ничего не изменится, то он угробит мать. На это Андрей, нервно передернув плечами, резко ответил, что все будет так, как было, и ничего другого ждать не следует. И еще он сказал с сильной потаенной горечью, что когда он думает о своих родных, то у него никогда не бывает чувства обретения, а всегда возникает «острое чувство потери»…

После этого дня рождения у Андрея случился инфаркт.

**16 августа**

Сегодня съемки на самом верху плотины, перегораживающей лесную реку с берегами изумительной красоты: деревья, высокие цветы… Но когда приближаешься к речке, то вдруг начинаешь ощущать совершенно посторонний химический запах, а когда подходишь вплотную, то с ужасом убеждаешься в том, что вода вспенивается белым химическим порошком. Это так страшно, что все «фантастические» ужасы «Сталкера» ничто по сравнению с «реализмом» нашей действительности! Оказывается, какая-то целлюлозная фабрика сбрасывает свои отходы в воды такой красавицы. Ужас!

Итак, на самой верху плотины натянут парус, сдерживающий ветер, и там расположилась съемочная площадка. Все это очень высоко, заграждений никаких нет, и поскольку я боюсь высоты, то не смогла добраться до съемочной площадки. Мне рассказывали, что сегодня снимают спуск героев в расщелину, на дне которой бурлит вода. Падающая вода, отвратительно бурого цвета с гребешками пены, распространяет вокруг себя удушающий запах «цивилизации»: находясь здесь, даже чувствуешь себя неважно – дышать тяжко.

Тарковский живет в красивом загородном доме. Вся съемочная группа поселена в каком-то общежитии Таллина. Толя Солоницын за истекший год женился на девушке Свете (она работала гримером еще на первом «Сталкере»), и они приехали вместе. С ними и их недавно родившийся сын. Может быть, потому, что моему сыну Степе всего полгода, я с ужасом смотрю на этого малыша, бледненького, синюшного: комната прокурена, непроветрена, тут же сохнут плохо простиранные пеленки.

Актерам надоело сниматься – второй раз одна и та же картина да еще по шесть дублей одной и той же сцены. «Невозможно… тошнит…» – жалуются они. Кайдановский говорит, что никогда больше не будет сниматься у Тарковского. Рассказывает, что съемки были очень тяжелыми: приходилось, например, сидеть по уши в воде (благословляют еще художника по костюмам Нелю Фомину за то, что она придумала какие-то водонепроницаемые поддевки под одежду), «сидим мокрые, грязные, даже закурить не можем, а потом нас водкой отпаивают». И сам Андрей после инфаркта напуган. Когда летели в самолете, он все рассказывал нам с Княжинским о своей диете: «Потому что хочу жить, а главное, работать! Да и Лара с детьми… Кому они нужны? Что с ними будет, если со мной что-нибудь случится?»

Княжинским Андрей очень доволен. Говорит, что он «интеллигентный и спокойный».

О новом «Сталкере» сказал следующее: «Это история крушения идеализма в XX веке. Ситуация, при которой два безбожника-интеллектуала уверяют одного верующего человека, что ничего нет. А он остается со своей верой, но совершенно посторонним в этой жизни, как бы ни при чем, понимаешь?.. В полном говне и еще говорит „спасибо“…»

Ларисы нет – уехала с Седовым в деревню и концы в воду…

**17 августа**

Смотрели в монтажной с Тарковским и Люсей Фейгиновой дубли в черно-белом воспроизведении – чрезвычайно интересно по фактурам и атмосфере. Видать, не зря вчера Рашид целый день по пояс голый в резиновых сапогах до бедер фактурил колонны. Даже Тарковский был доволен (все делается по его собственным эскизам), как он накладывает краску, прилепляет мох, создавая ощущение ободранности и заброшенности. Плотина, брызги, скользкие мостки, заводь – все в буро-коричневых, зеленых тонах.

С утра льет дождь. Тарковский говорит, что «хреново себя чувствует», и все щупает пульс… Во время просмотра материала раздражался, что механик не держит фокус: «Я так смотреть не могу. Так я просто ничего не понимаю…» Снова щупает пульс, зевает… Делает Люсе замечание по поводу какой-то детали в монтаже, на что она отвечает: «Но зрители этого не заметят». Тарковский парирует: «Зрители вообще ни хрена не заметят, но мы не для них делаем картину… Вы когда-нибудь видели нашу картину в простом, рядовом кинотеатре?» «Видела, и это ужасно», – отвечает Люся. (Дело в том, что при тиражировании фильма качество изображения резко падает.)

Вместе с нами в просмотровом зале находится Кайдановский. Это означает, что Тарковский очень доверяет ему, потому что обычно он не показывает материала актерам. Кайдановский говорит о Солоницыне, с которым дружит: «Толя совершенно органичен. Он и живет в полном согласии с собой. Я ему завидую».

Тарковский рассказывает анекдот о Брессоне, которого он обожает и, кажется, ставит на первое место в мировом кино: «Снимается общий план, и Брессон командует актеру: „Пройдите без фуражки“. Снимает двадцать дублей. „А теперь пройдите в берете!“ Еще двадцать дублей. „А теперь пройдите без берета!“ „Но ведь это уже было“, – возражают ему. „Нет, было без фуражки“… „Говорят, он такой зануда, – восторженно и со смехом констатирует Тарковский, – что все рядом с ним дохнут…“

Глядя на экран, Тарковский сообщает: „Этот план, где Сталкер в траву ложится, я пересниму… Будет очень красиво! Я туда тысячу раз ходил“. Да, наш Тарковский не хуже Брессона! Пользуясь свободным моментом, я спрашиваю Андрея, где он больше любит снимать, в павильоне или на натуре. „На натуре труднее работать. Но где лучше? На натуре или в декорации? По-разному. Это зависит от обстоятельств. Вообще лучше в павильоне, потому что процесс съемок более управляем. Сейчас все уже научились в павильоне делать живые фактуры. И с актером легче работать. Хотя в натуре есть своя прелесть“. „Но лучше всего монтировать, когда материал уже отснят?“ – подшучиваю я, зная, что Андрей часто говорил мне, что больше всего любит монтажно-тонировочный период. „Нет. В этот момент видишь столько недоделок, что сердце разрывается, а сделать, увы, уже ничего нельзя! По первому просмотру кажется, что все вроде бы точно, а потом все больше накладок и неточностей вылезает – кошмар! Брессон мне то же самое говорил. Из четырех дублей отобрать лучший совершенно невозможно, нужно по одному дублю снимать – тогда не будет проблемы! Все будет совершенно ясно. А то в одном дубле лучше одно, а в другом – другое. А Брессон такой старый… удивительный человек! Всех кинематографистов ненавидит – вот в этом мы с ним похожи! Алена Рене в упор не видит. Когда он со мной разговаривал, то все французы удивлялись! Вообще, я вам расскажу, как он зал выбирает для своей премьеры. Ходит по Парижу, ищет. Смотрит экраны, слушает звучание динамиков. А потом… почти никто не ходит на его фильмы! Французы тоже ни хрена не понимают… как и везде… Но разница между мной и им есть: ему дают денег, сколько он хочет, – он национальная гордость! А я должен спрашивать у этого дерьма, Ермаша, буду ли я снимать картину…“»

**18 августа**

Трое – Сталкер, Писатель и Ученый – проходят у стены плотины. Сталкер бросает гайку, чтобы понять, проходима ли эта территория. «Гаечка могла бы быть посветлее по этому случаю», – язвит Андрей, имея в виду, что такую темную гайку не видно, когда ее бросают.

Затем снимается кадр, в котором актеры, одетые в гидрокостюмы, бредут через «гнилую воду» (так она называется в сценарии).

Ставится новый кадр. Андрей запретил делать лишний шаг по тому месту, которое предстоит снимать, сердится на второго оператора, которой нужно замерить свет: «Нана, я вас умоляю, не влезайте в кадр – здесь все с таким трудом сделали»… «Сделали» травку с вкрапленными в нее крошечными нежными белыми цветочками, как будто бы растущими вдоль насыпи. Сталкеру предстоит припасть к этим цветочкам, вдыхая в себя их аромат, чтобы выяснить, что, оказывается, здесь, в Зоне, «цветы не пахнут»

Для того чтобы Кайдановский привалился на насыпь понюхать цветочки, начинают подкладывать доски… На мой недоуменный вопрос, почему бы эти доски не положить заранее, Кайдановский мне отвечает: «Потому что у нас все меняется каждые пятнадцать минут».

Напряжение висит в воздухе. Площадка из досок, наконец, сделана, и Андрей просит Кайдановского занять на ней свое место. Глядя в объектив, командует: «Нет, Саша, так плохо. Встань на колени! Ляг! Нет, встань! Руку не очень вытягивай вперед! Рашид, – обращается он теперь к художнику, – убери траву!» Теперь Андрей обращается к Княжинскому: «Может быть, сделаем все наоборот?» Княжинский не возражает. Но за те несколько дней, которые я наблюдаю их совместную работу, у меня создалось впечатление, что Княжинский только покорно исполняет все, чего хочет Тарковский. На съемочной площадке, во всяком случае, он выглядит настолько безучастным, что даже странно, что Андрей к нему обращается с вопросом. Пока я обо всем этом размышляю, из травинок, дерна и цветочков создается дивный островок, кусочек природы, куда уткнется Сталкер. Цветочки Андрей распределяет сам. Вообще, когда что-то не получается или делается неточно, Андрей в сердцах бросается все делать сам: пилить ли, вытаптывать землю или, наоборот, рыхлить. Но такое ощущение, что на самом деле все недоделки происходят не по чьей-то злой воле, не потому, что кто-то что-то не хочет делать, а потому, что, действительно, никто не знает, что будет происходить в следующую секунду. За идеями Тарковского просто никто не поспевает, а его это буквально выводит из себя. Может быть, все неурядицы объясняются тем, что должность второго режиссера узурпирована Ларисой Павловной…

**19 августа 1978 года**

Сегодня вместе с художниками Рашидом и Володей я приехала в загородный дом, который снимают для Тарковского. Обсуждается вопрос о красках и покрытиях в павильоне для съемок в Москве.

Андрей (он теперь и художник фильма) начинает разговор: «Володя, вы были на первой электростанции? Помните ее внешнюю фактуру? Бело-серая такая, шелушащаяся. Но учтите, что водяные краски нельзя использовать, они не держат цвет, становятся тухлыми. Нужна фактура по бетону. Потом, мне не нравится, что плоскость колонн будет грубая, нужно, чтобы они только кое-где были выбиты. Но работу эту ни в коем случае нельзя делать по гипсу, не надо ничего красить. А стекла нужны запыленные и разбитые. Окно из комнаты с телефоном должно быть с запыленным стеклом, и чтобы через это стекло проникал свет… И что-то придумать бы, чтобы края у бархата, которым прикрывают приборы, не светились. Чтобы было ощущение, что какая-то сила там все разорвала, но не взрыв… Хотелось бы, чтобы пол павильона походил на волны, но при этом размеры волн соответствовали масштабам павильона в целом. Нужно, чтобы колонны двигались, приподнимались на талях… Здесь должен быть храм, то есть речь идет о том, чтобы колонны, их ширина и толщина напоминали храм. Чего мы боимся? Колонны могут быть разной толщины, более и менее тонкие, чтобы создавался ритм… Еще мне нужно, когда Сталкер бросит гайку, чтобы она в этом месте ударилась так, будто бы о цемент, который лежал здесь и застыл. Это даст ощущение всего остального. Фактура в павильоне должна напоминать камень и штукатурку по камню. А штукатурка будто когда-то была покрашена, а теперь шелушится… Словом, я за то, чтобы в этом зале было много деталей…»

Володя: «Я против этого, Андрей. Чтобы наполнить такую декорацию „деталями“, туда нужно ввести десять слонов!»

Андрей: «Но если в этой декорации не будет деталей, то все будет смотреться липой. На эскизе все выглядит прилично, потому что в отрыве от остального. Но даже люди на таком фоне будут выглядеть неестественно, понимаешь? Нам нужны в этот павильон вещи: не для того, чтобы мы их видели, а для того, чтобы не чувствовалась голость. Паутина может быть из путаного капрона. Падуги из проводов с паутиной… Цвета – зеленые, белые, охристые… А в комнате с телефоном в бассейн нужно забросить посуду, провода, мебель… Или вода должна быть здесь под половицами – вот будет прекрасно!..»

**20 августа**

Я возвращаюсь в Москву поездом. Вместе со мной в купе едет администратор картины Татьяна Глебовна. Всю дорогу она рассказывает мне о том, как медленно работает Андрей. И приводит, в частности, в пример съемки кадра с деревом: «Это дерево мы один день снимали пять часов, а на следующий день – еще восемь!!! Вначале мы обдирали листья. Потом их приклеивали. Потом делали паутину. Потом поливали дерево водой. Потом его красили. Потом припыливали. Потом Андрей долго кусал усы и наконец заявил, что кадр готов для съемок!»

Еще она жаловалась на то, что Андрей стал груб на площадке, кричит и на рабочих, и на актеров: «Бестолочи… бараны…» Ну, ладно бы на актеров… А ведь рабочие вообще все могут бросить, им-то что?! Кроме того, ведь сам Тарковский – художник-постановщик. И если он кричит, что кадр не готов, то кто виноват? Это художник-постановщик должен был этот кадр сдать в готовом виде режиссеру-постановщику, вот и сдавал бы! И Княжинский совершенно не при деле: «Андрей сам, лично по пять часов устанавливает кадр, который оператор-профессионал устанавливал бы семь минут… А он все хочет сам, сам…»

Все это было слушать грустно и тревожно. Андрей после перенесенного инфаркта жил под Таллином, на загородной вилле близ моря, на втором этаже, с верандой. Заделался вегетарианцем, ел все без соли «по Брегу», делал часовую дыхательную гимнастику «по йогам» и вообще был полон благих намерений. А Лара пила… как будто бы «втихаря»…

**5 декабря**

Предстоит публикация главы из книги. Поэтому Андрей делает поправки к тем кускам, где речь идет о «старом» «Сталкере».

Итак, монолог Тарковского.

«Кино и проза – это разные искусства, и наивно говорить о том, что у кино больше возможностей, чем у прозы. Сценарий фильма не имеет ничего общего с повестью. Есть только два слова, два понятия, которые перешли в сценарий из повести – это „Зона“ и „сталкер“…

У нас в фильме Зона выглядит так, точно это территория, оставшаяся после „пришельцев“. Существует легенда, что в Зоне есть одно труднодоступное место, где сбываются все желания.

Монтажные склейки должны делаться в картине таким образом, чтобы они не отсекали какие-то куски времени, чтобы они соединяли реальную длительность, проведенную героями в Зоне. И так вплоть до возвращения в город, когда возникает единственный разрыв во времени.

Что касается идеи „Сталкера“, то ее нельзя вербально сформулировать. Говорю тебе лично: это трагедия человека, который хочет верить, хочет заставить себя и других во что-то верить. Для этого он ходит в Зону. Понимаешь? В насквозь прагматическом мире он хочет заставить кого-то во что-то поверить, но у него ничего не получается. Он никому не нужен, и это место – Зона – тоже никому не нужно. То есть фильм о победе материализма…

Раньше, в „Солярисе“, мне важна была мысль о том, что человеку нужен только человек. В „Сталкере“ она выворачивается наизнанку: зависимость от других людей, даже любовь к ним, перерастающая в невозможность своего отдельного существования, – это недостаток, выражающийся в неумении построить собственную жизнь независимо от других. И это настоящая трагедия, когда человек ничего не может дать другому человеку! – Тут Андрей хитро и лукаво улыбнулся, хлопнув по листу бумаги, на котором я писала. – Мы ничего исправлять не будем… Вот пусть все так и останется…»

Я в восторге от его нового решения, которое так типично для Андрея, – начать с категорического заявления, что идею «Сталкера» не сформулируешь, а закончить прямо противоположным. В этом он весь!

«Но картина совсем стала другая, совсем… – продолжает Тарковский. – Вот монолог о музыке, который в ней звучит, не имеет окончания, но каждый „имеющий уши“ поймет, что речь в нем идет о существовании Бога… А Толя играет лучше всех!..»

Слава Богу, теперь «Толя играет лучше всех», а совсем недавно Андрей «крыл» его последними словами. Опять типичный Тарковский! «А Кайдановский вам меньше нравится?» – спрашиваю я. «Нет, так нельзя сказать. Говорят, что он играет неважно, но ведь никто ничего не понимает… У Кайдановского есть по напряженности такие куски, которые Толя никогда бы не сделал. Я с ужасом думаю, как он их озвучит, мне казалось, что у Толи самая выигрышная роль, но сейчас… Я не знаю. Сталкер?.. Хотя до конца не ясно, что он за человек. А вообще, у меня уже почти все смонтировалось, только еще много работы с музыкой…» «А что же вы в результате решили с музыкой?» – спрашиваю я, потому что помню мечту Тарковского сделать этот фильм вовсе без музыки.

«Не знаю еще, но ее будет мало…»

Значит, музыка все-таки будет.

**Недатированная запись**

Сегодня была в павильоне. Две трубы подняты на возвышении, а между ними резервуар с водой. Трубы обшарпанные, заляпаны варом… Недели три назад я была в двух других павильонах, созданных по проекту Андрея. Один – со стоячей водой, в которой раскиданы затонувшие реторты, пробирки и прочий хлам. Другой – странный, пустынный пейзаж… С барханами из какого-то белого материала… И везде обшарпанность, эрозия, гниение, запустение после гибели цивилизации.

**11 декабря**

Последний съемочный день многострадального «Сталкера». По этому поводу мы отправились на студию вместе с Димой.

Последнее время снимали постоянно по полторы смены, то есть с 9 утра до 11 ночи. Мы приехали в начале седьмого, но оказалось, что опоздали и съемка уже закончилась. Об этом нам поведала Света Рыкалова, которую мы случайно встретили в пустынных коридорах вечернего «Мосфильма». (Света – двоюродная племянница Ларисы, дочь заместителя командующего советскими войсками в Восточной Германии. На «Зеркале» была приближена к Ларисе Павловне, но неосмотрительно сдружилась с Тереховой и с тех пор была полностью отлучена.) Она доложила нам о том, что вся съемочная группа «гуляет» в кабинете у Тарковского. А поскольку по новым законам пить на студии запрещено, то сообщение Рыкаловой не оставило сомнений, что «конспирация» в полном порядке…

К последнему съемочному дню я несла Тарковскому подарок: главу об образе, предназначенную для публикации в «Искусстве кино» (тоже событие!). Но когда мы с Димой пришли в кабинет Тарковского, то застали там пир горой. Гуляла вся съемочная группа, рабочие, осветители. Впереди всех, как обычно, «гуляла» Лариса, которая первым делом сообщила, что «специально для нас» ею сделаны «заначки»…

Андрей не пил… Но в какой-то момент все-таки не выдержал и решился пригубить. Это была настоящая победа Ларисы: как она ненавидела и за спиною мужа брезгливо презирала его «вегетарианство» – тем более что, по ее всегдашнему убеждению, он был «здоров, как бык» и «бегал, как мальчик». В возбуждении Лариса носилась в поисках водки: «Тарковский решил выпить, а водки нет – такого не бывает!» Андрей и ей «разрешил» выпить рюмочку. И эта проблема выяснялась через весь стол.

В длинной узкой комнате стоял длинный стол, в противоположных концах которого сидели Андрей и Лариса. Лариса у выхода, а Андрей был заперт в самом «изголовье», для того чтобы обезопаситься от его «противоалкогольного» «занудливого» контроля. Нетрудно догадаться, что к моменту, когда Андрей «разрешил» рюмку водки Ларисе, она и без того уже была «в полном порядке»…

Больно было за унизительное положение Андрея, потому что так было каждый день, за его спиной шла пьянка, и всем все было известно, и спектакль разыгрывался только ради него, которому по отведенной ему роли надлежало ничего не знать и не замечать. Лариса, теряя всякое чувство меры и вкуса, поднимала разрешенную ей рюмку и «кокетливо» кричала Андрею: «Андрюша, а теперь не нюхайте!» (то есть теперь от нее естественно и законно будет пахнуть алкоголем), при этом все мужики-рабочие усмехались… Однако сколько Лариса ни «химичила», в этот день Андрею удалось увести ее домой очень рано. Следом исчезли монтажер Люся и Араик. Люся, конечно, домой, а Араик, надо думать, к Тарковским – там Андрея уложат «отдыхать», а он продолжит с Ларисой Павловной пир…

К тому времени Толя Солоницын – единственный актер на этом торжестве (именно его крупные планы доснимались в последний день) – уже благополучно спал в углу дивана. Он очень быстро пьянел. Где-то в середине пьянки он неожиданно продрал воспаленные глаза и заголосил свой любимый припев: «Из полей доносится „налей“», – что означало, что он готов принять еще.

В тот вечер Андрей поднял только один тост: «За врагов!» Я думаю, что речь прежде всего шла о Рерберге. Все загалдели, мол, «не надо об этом вспоминать». Но Андрей заявил, что надо, и вспомнил о том, как в прошлом году осенью вся съемочная группа уехала из Таллина (после брака пленки на первом «Сталкере») и они остались совсем одни: «Лара, Араик и я сидели, шел осенний дождь, и мы пили, и пили, и пили и боялись остановиться – так было страшно! Две тысячи метров брака пленки!..»

Тарковский снова и снова вспоминал, как они начинали ту же самую картину с нуля. Говорил о тех, кто так и не вернулся, и благодарил тех, кто снова, несмотря ни на что, пришел работать на картину. И он снял эту картину!

Андрей говорил о том, что на «Сталкере» окончательно перестал верить в понятие «русская интеллигентность», снова имея в виду Рерберга, и что все разговоры о единстве и понимании на «одном классовом уровне» оказались всего лишь «болтовней». Он сетовал, что «этот человек окончательно спился», и говорил, что ему в конце концов всех этих «предателей» жаль, потому что они потерялись, потеряли самих себя…

После всего этого Маша Чугунова в коридоре чуть ли не со слезами на глазах сказала мне о том, как Андрей не прав относительно Рерберга. Маша продолжала дружить с ним и уверяла меня, что Андрей не верит, что Рерберг – «это единственный человек, который его искренне любит и понимает» и что «даже к Ларисе он относится искренне, понимая, что она нужна Андрею как женское начало»… В этот момент Маша махнула рукой на дверь комнаты, за которой продолжалось торжество: «А там на самом деле всем на них совершенно наплевать: над ними все смеются… Что касается Ларисы, то это уже просто болезнь: стоит ей прийти на студию, так тут же – она, Араик и бутылка, и все это видят. А Рерберг страдает ужасно. Он потерял два года, ничего не снимает, потому что Андрей для него все. Порывается то письмо ему написать, то позвонить…»

Рашид – художник и декоратор, который провел все время съемок в декорациях «Сталкера» (и первого, и второго) от звонка до звонка, холил эти декорации собственными руками, выклеивал каждую щербинку, прорисовывал щели, подклеивал кусочки моха и плесени, – теперь сидит, совершенно ошалевший от своей внезапной свободы: съемки позади! «Все позади, – говорил он пьяно и радостно. – Как трудно было! Потому что Андрей так часто все меняет, то и дело сам не знает, на чем остановиться. Он скажет что-то и требует, чтобы было выполнено идеально. А если сделаешь чуть хуже, то он теряет веру в саму идею, теряет к ней интерес, хотя она может быть прекрасной и совершенно ни в чем не повинной…»

Второй художник жаловался на то, как трудно было выстроить все павильоны: «Группа уехала на съемки, и на студии оставался только один заместитель директора. На словах все были „за“, а на деле оказывалось, что все „против“, чинили всяческие препоны. Давали такие советы, что если бы их послушали, можно было все погубить».

Домой мы возвращались вместе с Толей Солоницыным. Он был, что называется, «готов», и мы предлагали ему, как не раз бывало прежде, ехать ночевать к нам. Но он категорически отказался и все лепетал, что поедет домой к своей «няне» (так он называл свою вторую жену Свету), что совершенно с ней счастлив, что они живут в полной гармонии: «Ну, вот клеточка к клеточке… вы не представляете!..» А потом, перед тем как расстаться на «Киевской», плакал, что его дочь от первого брака Лариса прошла мимо него на студии «Молдова-филм», не заметив…

**19 марта 1979 года**

На сегодня была назначена сдача «Сталкера», но картину сдали еще 16 марта, то есть «досрочно», а это означает, что группа должна получить премию. Тарковский так и сказал: «Нужно было дирекции сдать для премии».

Так что сегодня он еще сидит в студии перезаписи, как и полторы недели назад: просит добавить басов в финальную фонограмму и чтобы звук движения стакана по столу был тише, не таким ясным. Потом ему успевают показать две части рекламных роликов «Сталкера» и «Зеркала», подготовленных для «Совэкспортфильма». После чего Андрей направляется в монтажную, чтобы перерезать и переделать четыре части готового фильма.

**Недатированная запись**

Очередная встреча для разговоров по книге. Все начинается с критики Лотмана – ох, и не любит Тарковский структуралистов! Но, как часто с ним случается, он переходит на другие темы и начисто забывает, с чего мы начали.

Сегодня Андрей раскрыл свою сокровенную тетрадь, куда он записывает понравившиеся ему цитаты, и обрушил их на мою голову – просто так, одну за другой.

«Вот Достоевский писал: „Говорят, что творчество должно отражать жизнь и прочее… Все это вздор: писатель (поэт) сам создает жизнь, да еще такую, какой в полном объеме до него и не было!!!“ Андрей в диком восторге, но тут же почему-то перескакивает на Биби Андерсон: „Помнишь, как я Биби собирался снимать в роли Матери? А что? Гениально сыграла бы, а!“ Но это а-пропо, пока он роется в своей тетради в поисках какой-то цитаты Толстого, которую хочет мне зачитать. Но, перелистывая страницы, Андрей увлекается все новыми и новыми премудростями и вот уже читает мне рассуждения китайского философа о взаимосвязи музыки с эпохой.»

«Смотри, что я в 70-м году записал: „Говорят, что Тарковскому разрешили взять на 'Солярис' приговоренного к смерти, чтобы он умирал на экране“. А?! Вот это журналист!.. Вообще, замечательно рыться в таких вещах… Или Достоевский пишет: „Социализм – это отчаяние когда-либо устроить человека. Он устраивает его деспотизмом и говорит, что это и есть 'свобода'… А? Это он говорит о Свидригайлове…“»

Постепенно я понимаю, что дело до Толстого не дойдет… «Смотри, Эйнштейн написал, что Достоевский дает ему больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс…»

«Да, Россия всегда была Россией», – задумчиво цедит Андрей, продолжает листать дневник. В этих словах, очевидно, реакция на какие-то записи, скользящие перед его глазами…

Цитату Толстого он так и не находит…

**Недатированная запись**

После того как рукопись «Книги сопоставлений» была отдана в издательство «Искусство», ее передали на внутренние рецензии. Поступившие замечания практически отменяли всю проделанную работу, и если бы Тарковский согласился им следовать, то это означало бы, что мы должны писать новую книгу. Но Тарковский был непреклонен. Мы встретились с ним, для того чтобы он высказал мне основные, узловые моменты, на основании которых я должна была написать письмо в редакцию. Вот они.

«1. Нужно сказать о том, что мы не согласны с предложением рецензентов сократить общефилософские и общеэстетические размышления, укрупнив чисто профессиональную проблематику.

2. Авторам инкриминируется отсутствие в тексте книги анализа произведений советского кинематографа. Действительно, это не входило в круг интересов авторов – точно так же и вполне справедливо можно утверждать, что в книге отсутствует анализ произведений западного кино.

3. У нас вызывает чрезвычайное удивление очень низкий уровень суждений обоих рецензентов книги. В конце концов, мы и не могли ожидать большего от Д. Орлова, который руководит кино, но не является профессиональным искусствоведом. Однако, к сожалению, уровень суждений кандидата философских наук В. Муриана также оставляет желать много лучшего.

4. Авторы согласны пересмотреть проблему, связанную с взаимоотношениями художника и зрителя, но пересмотреть ее только для того, чтобы углубить и развить намеченные прежде проблемы.

5. Меня лично удивляет упрек в „субъективизме“ моих взглядов на кино – какие иные взгляды может высказать художник? Мы писали не учебник и не директивы. Как правильно замечают рецензенты, с другими точками зрения читатель может познакомиться в других работах, он может воспринимать нашу работу в контексте иных идей – более того, мы на это рассчитываем.

6. Задача комментатора О. Сурковой в книге состоит в том, чтобы углубить, продолжить и разъяснить точку зрения режиссера, рассказывающего о своем „субъективном“ опыте, а вовсе не в том, чтобы поправлять его и направлять на путь истины, как того хотят рецензенты.

В связи с вышеизложенным прошу в кратчайший срок сообщить мнение редакции о возможности нашей дальнейшей совместной работы.

Авторы удивлены, что в течение двух лет редакция не попыталась прояснить с нами дальнейшие взаимоотношения – или редакция принимала нашу постановку вопроса? Если редакцию устраивает высказанная нами позиция, то мы готовы сдать новый вариант рукописи через месяц.

Народный артист РСФСР А. Тарковский».

В оригинале дневника стоит подпись Тарковского, которую он мне дал как образец, чтобы, после того как я напишу текст письма, я могла за него расписаться.

**7 апреля 1980 года**

Напутствия Тарковского по «Книге сопоставлений» перед его поездкой в Италию.

«Прежде всего, я оставляю тебе для обработки пленки обсуждения „Зеркала“ в Академгородке в Новосибирске. Публика говорит гораздо интереснее, чем мы сами говорим о себе. В твоей обработке зрительских писем хотелось бы, чтобы ушла некоторая небрежность.

Не хватает глубокого осмысления того, что есть искусство, взаимоотношений искусства и зрителя, какова роль художника. Ведь по существу искусство призвано размягчить человеческую душу. Оно апеллирует к душам, находящимся на определенном уровне. Публика зреет, растет, для того чтобы породить художника. Но, являясь гласом народа, художник должен быть верен себе и независим от суждений толпы.

Скороспелые и злободневные вещи гибельны для подлинного искусства. Они из области периодики и журналистики, но не имеют никакого отношения к искусству. Искусство требует дистанции во времени – таковы, к примеру, „Война и мир“ или „Иосиф и его братья“.

Концепция „художник и народ, роль художника в обществе“ исключительно полно выражена у Пушкина в „Пророке“ и в „Разговоре с критиком“. Поэт и чернь! Как он мог такое написать? Просто и гениально!

Художник – произведение – зритель – единый, нерасторжимый организм. Это очень существенный момент! Когда возникает непонимание или конфликт, то это очень сложная проблема.

О красоте. Сейчас мы утеряли критерии прекрасного. Уже лет шестьдесят мы не разрабатываем эстетические концепции. Точка зрения Чернышевского безумная и вредная.

В соцреализме этот аспект подхода к искусству вовсе отсутствует.

Искусство всегда стремится выразить идеал.

Самое главное для нашего времени – это истина и правда. Какая бы правда ни была, ее осознание – признак здоровья нации, и правда никогда не противоречит нравственному идеалу. А сейчас то и дело делается вид, что правда противоречит нравственному идеалу. Потому что мы путаем эстетические и идеологические категории. Идеология не имеет ничего общего с искусством.

Нравственный идеал и правда. Только правда и может перевоплотиться в нравственный идеал – об этом „Рублев“: правда творчества Андрея Рублева вырастает из страшного и жестокого мира. Казалось бы, правда жизни находится в противоречии с его творчеством. Но в таком преодолении правды жизни, с моей точки зрения, и состоит предназначение искусства. Как может художник выразить нравственный идеал, если он лишен возможности прикоснуться к язвам человечества и преодолеть их в себе?

Искусство не бывает прогрессивным и реакционным. Атеистическое искусство, идущее вразрез с религией, – это не искусство. Искусство всегда религиозно, оно выражает религиозную идею.

Бездуховное искусство выражает свою собственную трагедию. Ведь даже о бездуховности следует говорить с духовной высоты.

Настоящий художник всегда служит бессмертию. Это, конечно, не значит, что задача художника – обессмертить себя, его задача – представить мир и человека, как нечто бессмертное.

Художник, не пытающийся найти абсолютную истину, всего лишь временщик, его идеи имеют частное, а не глобальное значение. Пикассо – человек глубоко талантливый. Он старался соответствовать тому времени, в которое он жил.

Пикассо пытался выразить материальную структуру, как ученый, но не ее духовную суть. Это ему не простится. Рерих много говорил о духовности, но ничего не сделал – одна декоративность. Или у Нестерова – предтечи современного Глазунова – мастурбация вместо любви.

Дали! Если бы Параджанов развивался свободно, как он сам того хотел, то это был бы кинематографический Дали. Дали – великий мистификатор. С точки зрения профессии он гигант. Но речь у него идет не об истине, а о мистификации. Дали всегда хотел быть мистификатором и не стремился к истине. В контексте Дали интересно говорить о свободе и волеизъявлении личности в современном мире. Он хотел бы верить, но в результате создает мир таким, каким его не мог создать Творец. Он близок миру позитивизма. У него психология преступника. Для него не важны ни традиции, ни корни, ни профессиональные отношения. Все это для него ничего не значит в духовном отношении. Он преступник, то есть человек, который нарушает установленные законы. Ни Уччелло, ни Мазаччо, ни Джотто не разрушали общество – они старались не вылезать из своих работ, чтобы уши не торчали. Дали создает параллельный мир. Он далек от идеи выразить наш мир, но претендует на создание своего мира, иллюзии, иллюзорности. Он – иллюзионист. Он хочет создать видимость своей идеи. Ему нет дела до истины, он ее подменяет своею лжеистиной. Он делает вид, что знает что-то другое. На фоне бездуховности ХХ века он может кому-то показаться даже религиозным. Но он не тянет даже на Люцифера, не то что на Бога! Видимой сложностью он старается прикрыть свою пустоту. Иллюзия, за которой пустота.

Иллюстрации к Данте – это поразительно. Здесь он великий мастер. Это дивной красоты и нежности книга…»

**Недатированная запись**

Мой отец, главный редактор журнала «Искусство кино», попросил меня спросить у Тарковского, не наговорит ли он юбилейный текст к 60-летию Феллини. Я очень сомневалась, что Тарковский на это согласится, потому что знала, что Феллини отнюдь не принадлежит к фаворитам Андрея. Его мнение менялось только относительно «8 1/2», то есть иногда он ничего не любил у Феллини, иногда хвалил этот фильм.

Однако Андрей неожиданно согласился. Я поинтересовалась: «Ведь вы не любили его?»

«Но все-таки он мастер, – признал Тарковский. – Правда, „Город женщин“ – это последнее, что я видел, – такая коммерческая картина! И должен сказать, что он прислал мне такое трогательное письмо… Все это, конечно, не может быть до конца правдивым, потому что все они очень большие пижоны… Ну ладно… Так что же? Сделаем?..»

Воцаряется молчание. Потом Андрей начинает говорить.

«Феллини, одному из прославленных мастеров мирового кино, исполняется шестьдесят лет! Невозможно представить мировое кино без Феллини. И не только потому, что он типично итальянское явление, но и потому, что он оказал огромное влияние на кинематограф всего мира.

К сожалению, советский зритель знает мало его работ. „8 1/2“, „Дорога“, „Ночи Кабирии“, „Клоуны“, „Рим“, „Амаркорд“, „Сладкая жизнь“, „Казанова“, „Репетиция оркестра“ – все это знаменитые фильмы, которые останутся в истории кино, но о большинстве из них зритель может судить лишь по статьям наших критиков и киноведов. Как всякий истинный художник, Феллини – поэт. И, как всякий поэт, он отличается от других тем, что создает свой собственный мир с целью выразить собственное отношение к современности.

С моей точки зрения, большим художником можно назвать не того, кто реконструирует явление, а того, кто создает мир, чтобы выразить свое отношение к нему. Художники создавали свой условный мир. И чем субъективнее и „персональнее“ были художники, тем глубже они проникали в объективный мир. В этом парадокс искусства. Здесь не место объективной истине, которая всегда абсолютна и универсальна.

Сам Феллини-художник, так же как и его творчество, очень демократичен. Его чувства всегда доступны народу. Они не рафинированы. Они просты и доходчивы, потому что он сам простой человек, очень близкий и понятный итальянскому народу. В „Амаркорде“, „Ночах Кабирии“, „Дороге“ видно знание жизни и отношение к ней. Но даже „Сатирикон“ инспирирован желанием автора высказаться об окружающем его мире.

Его удивительное барокко, такое насыщенное деталями, щедрое в использовании рубенсовских и снайдерсовских начал, выражает жизнелюбие, широту его натуры, характера, душевное здоровье. Вне всякого сомнения, это жизнеутверждающее творчество. Но об этом было бы излишне говорить, если бы не желание еще раз подтвердить, что творчество любого художника всегда выражает веру, дает духовную перспективу. Даже если он хотел выразить кризис современного ему общества. Это касается и „Сладкой жизни“, и „Казановы“. О духовном кризисе человека он рассказывает с такой любовью, что конечный смысл фильма противоречит начальному замыслу. Феллини – очень добрый человек. Еще не было случая, чтобы он не помог, когда к нему обращались за помощью молодые кинематографисты или его товарищи. Это говорит о крупности и духовном бескорыстии личности… – Тарковский встал, походил по комнате – все эти действия призваны скрыть паузу в размышлениях. И продолжил: – Когда автор этих строк столкнулся с трудностями (*речь, очевидно, о том, что Феллини оказал Тарковскому какую-то помощь, когда Гуэрра „протаскивал“ для него идею копродукции с Италией. – О.С.*), Феллини первым предложил свою помощь, которую я с благодарностью принял.

Пожалуй, никто из современных художников не смог так глубоко выразить проблему творческой личности, находящейся в кризисе, как это сделал Феллини в „8 1/2“. История режиссера, которым овладели беспомощность и усталость, послужила основанием для создания яркого фильма. Это глубоко лирическая картина, что не сужает ни ее роли, ни ее значения. Наоборот. Мне кажется, что это лучшая его картина, в которой глубина и утонченность замысла соседствуют с простотой народной демократической формы. Во всяком случае, „8 1/2“ моя любимая картина.

В общении Феллини очень прост, немногословен – милый, очень нежный человек. И очень обаятельный, не в актерском смысле этого определения, а в человеческом. При этом он знает себе цену, что еще более повышает ценность его желания предложить свою помощь друзьям. К нему приходят разные люди, с разными просьбами со всей Италии. Например, как-то к Феллини пришел человек с просьбой помочь его сыну, находящемуся в заключении. Феллини обратился в соответствующие инстанции и разговаривал на эту тему с компетентными людьми. И таких просьб много…

В Италии его знают. Здороваются с ним на улице. Думаю, что он самый знаменитый режиссер в своей стране. Люди преследуют его, и он часто вынужден говорить по телефону женским голосом, как бы от имени прислуги. Причем он сам увлекается своим перевоплощением и ведет иногда длинные мастерские беседы по телефону от чужого имени. Каждая следующая картина Феллини лично для меня очень важна. Сочетание в его фильмах обаятельного, зримого, чувственного мира простого человека и поэтического, тонкого, сложного мира художника делает его творчество уникальным и неповторимым.

Его человеческая нежность и душевная тонкость просматриваются и в „Клоунах“, и в „Риме“, и в „Амаркорде“, где он становится защитником слабых, маленьких людей. Вернее, эти люди становятся у Феллини центром созданного им живого мира.

В любви Феллини к цирку, к грустным клоунам в „Клоунах“, „Дороге“, „Сладкой жизни“ выражается его тяга к простому, изначальному, почвенному, соседствующему с тонкими и изысканными вещами.

Может казаться, что Феллини очень богатый человек. Вероятно, он мог бы быть таковым, если бы принимал выгодные коммерческие предложения от крупнейших итальянских и американских продюсеров. Но он всегда предпочитал платить сам за свою творческую свободу.

С этой проблемой сталкиваются многие кинорежиссеры, на которых хотят заработать деньги. Однако крупные художники пытаются противостоять такому положению дел. Сейчас итальянское кино переживает трудное время, а вся тяжесть этого времени ложится прежде всего на плечи его великих мастеров, таких как Антониони или Феллини. Но можно с уверенностью сказать, что пока Феллини будет делать то, что он хочет, итальянскому кино суждено оставаться на должном художественном уровне.

В ситуации, когда нет денег, чтобы снимать подлинно итальянские фильмы, когда никто не хочет заниматься искусством, когда перевелись бескорыстные меценаты, все взоры, все надежды обращены к таким мастерам, как Феллини. И я верю, что итальянское кино найдет в себе силы обрести новое дыхание.

В этот день мне хочется поздравить великого мастера. Пожелать ему много здоровья и возможностей снять как можно больше картин. А все остальное у него есть – слава и любовь зрителей.

Поздравляя Феллини с 60-летием, я пользуюсь случаем, чтобы выразить ему благодарность и признательность за то, что он открыл перед нами свой мир, блистательный, человечный, грустный и очень простой…»

А как же было потом?

Не так ностальгически грустно, как у Бунина: «А потом ничего не было…»

Многое еще было потом. Разного и всякого. Но уже за пределами нашей исторической родины, в частности, на родине господина Феллини.

### Татьяна ХорошиловаНеизвестный «Сталкер»

Дата публикации 17 декабря 2004 г.

*Самый культовый фильм Андрея Тарковского сыграл с его создателями злую шутку. Все исполнители главных ролей и режиссер умерли. Это была совсем другая порода людей… Анатолий Солоницын умер от рака легких. От этого же умер режиссер Андрей Тарковский… Умер и исполнитель главной роли – Александр Кайдановский, загадочный, магический и нераскрытый актер. Такой же знаковый для нашего кинематографа, как Даль и Высоцкий…*

Эту историю я узнала от Евгения Цымбала, кассета фильма которого «Сны Сталкера» мне попалась на глаза в мастерской художницы Татьяны Назаренко, и других кинематографистов.

Я нашла Женю Цымбала. В его квартире рядами стояли кассеты. Сам Евгений оказался очень талантливым документалистом. Он сделал фильмы о братьях Вертовых, о Гайдае, Наумове. Он работал старшим администратором киностудии «Мосфильм», режиссером у Никиты Михалкова на фильме «Сибирский цирюльник» (самый крупнобюджетный фильм 1997 года в Европе), у Эльдара Рязанова. Евгений Цымбал – автор клипа Ю. Шевчука на песню «Родина», автор фильмов «Чтобы помнили: Александр Кайдановский», «Сны Сталкера».

– У Тарковского я работал ассистентом на фильме «Сталкер». Я к тому времени сделал картину вместе с Ларисой Шепитько «Восхождение» и «Служебный роман» с Эльдаром Рязановым. После этого меня стали приглашать наперебой. Тарковский был очень требовательным. Если не будешь требовательным, то картина расползется, как медуза на солнце.

…Все началось со сценария.

### Несчастья

Несчастья на «Сталкер» свалились с самого начала. Андрей Тарковский снимал под Таллином «Сталкер». Ни одного отснятого кадра он не видел, ждал своей очереди на проявочную машину на «Мосфильме». Автору сценария Аркадию Стругацкому казалось, что работа у Тарковского шла вслепую и все обернется трагедией.

Так и вышло. При отработке пленки проявочная машина дала сбой, и отснятая пленка пострадала. Это было равнозначно утрате единственной рукописи, да так, что и черновика не осталось.

Но сложилось все гораздо сложнее. У Тарковского погибла половина отснятой пленки и две трети отпущенных на фильм денег. Съемочная группа оцепенела. В Москве поговаривали, что Тарковский был дутой фигурой и звезда его закатилась. Все понимали, что картину скорее всего закроют. Исполнитель главной роли Александр Кайдановский подчеркнуто сторонился этих разговоров. Однажды ждали его к завтраку. Но он опоздал, и Женя Цымбал пошутил: «А вот и Александр к десерту». Через некоторое время, когда вышли погулять, неожиданно Саша остановился: «Значит, к десерту?», и врезал другу по челюсти. Потом стал извиняться и вдруг разрыдался: «Если картину закроют, такого не будет никогда, а я не могу сниматься у режиссеров глупее меня».

И вдруг Тарковский, после этого известия, явился просветленным. Ему пришла идея снять «Сталкер» двухсерийным. Под вторую серию давали и деньги, и сроки, и пленку. Приплюсовав это к тому, что осталось от первоначального варианта, можно было выкрутиться.

– Значит, так, – сказал Тарковский писателю и сценаристу Аркадию Стругацкому, – чтобы через 10 дней был новый сценарий. На две серии. Антураж не расписывать. Только диалоги и короткие репризы. И самое главное, Сталкер должен быть другим.

– Каким же?

– Откуда мне знать?..

– Так каким же должен быть Сталкер?

– Не знаю… – еще раз ответил Тарковский.

Если Андрей Тарковский ошибался, то он ошибался гениально.

Стругацкий улетел к брату Борису Стругацкому в Ленинград писать сценарий.

В Зону за исполнением заветных своих желаний идут модный Писатель и значительный Ученый, а ведет их Апостол нового вероучения, своего рода идеолог.

Через 10 дней Тарковский встретил Аркадия Стругацкого в аэропорту, привез к себе домой. Дома он взял у него рукопись, удалился в другую комнату и закрылся.

Прошел час… Дверь отворилась. Вышел Тарковский, усы его топорщились:

– Первый раз в жизни у меня есть мой сценарий.

### Кайдановский, или Некто в маске

Польский режиссер Кшиштоф 3анусси говорил, что актеры, как краска для режиссера. Кайдановский был важнейшей краской для Тарковского. Любопытно, что у него, как и у Тарковского, родители рано разошлись.

Черно-белые кусты в цветных фильмах Тарковского – это образ полуголодного сиротства, когда их оставил отец – Арсений Тарковский, чтобы писать стихи, а мать, чтобы прокормить детей, нанялась сторожем.

Но если Тарковского жизнь исследована, то Александра Кайдановского знал очень избранный круг.

И на экране, и в жизни Кайдановский хотел жить в Зоне. У него была комната в коммуналке, стены которой были выкрашены в черный цвет, а на потолке летали лепные ангелы. Он мог быть заботливым мужем. Но он «предпочитал создавать экстремальные ситуации, ходить по лезвию ножа, играя в бисер, живя жизнью своих странных персонажей».

Отец Кайдановского был сварщиком. И в 1960 году Кайдановский поступил в сварочный техникум в Днепропетровске. Но через год его бросил и поступил в театральное училище в Ростове. Из училища его отчисляли, и за него приходила хлопотать его бабушка, очень простая женщина, торговавшая семечками.

Он увлекался живописью, чувствовал форму. Увлекался Ван Гогом, написал сценарий фильма о Ван Гоге и мечтал его сыграть. Он и внешне был похож на Ван Гога, особенно когда был небритым. Еще в детстве он мечтал быть клоуном. «Клоун – это некто в маске», – говорил он.

У него было много жен. Ира была его первой женой. Было очень весело на свадьбе. Саше подарили том Цветаевой. На площади Ленина компания «влезла» на столб с табличкой «Не влезай – убьет!» и сняла ее. Потом Кайдановский переехал в Москву, стал работать в Театре имени Вахтангова. У них родилась Дашка. И тут у Кайдановского начался роман с Малявиной. Она была сложным человеком, способным на самые сложные поступки. Однажды он привел ее к себе домой. Она была потрясающе красива – глаза цвета воронова крыла, бархатный голос, на ней была роскошная дубленка и брюки-клеш. Она прошлась по квартире Кайдановских, оставив облако ароматов. Когда стала уходить, Кайдановский пошел ее провожать и вернулся под утро в невменяемом состоянии, неся на вытянутой руке оторванный рукав от собственного пиджака. Саша стал выпивать и иногда был похож на настоящего забулдыгу. С Ирой он разошелся, но и с Малявиной у него не сложилось.

С актрисой Евгенией Симоновой он одомашнился, ходил на рынок и запекал рыбу, но если он знал, как ухаживать за женщиной, как ее любить, то как с ней жить – не знал.

С Инной Пиварс, актрисой «Ленкома», он прожил три недели. Он брал ее с собой на фестиваль в Канны. Она звала его на «Вы».

Песни Кайдановский писал неординарные, поразительные выбирал стихи для них. Первую песню он сочинил на стихи Гумилева «Завещание». Он начал писать песни в Ростове, на третьем или четвертом курсе училища. Один из первых авторов был Киплинг.

*Жил-был дурак.*

*Он молился всерьез*

*(впрочем, как вы и я),*

*Тряпкам, костям и пучкам волос -*

*все это пустою бабой звалось.*

*А дурак ее звал Королевой Роз*

*(впрочем, как вы и я).*

У Кайдановского был очень мощным романтический цикл, а потом он открыл Цветаеву, Бродского… Он написал несколько песен на стихи Брюсова, Бунина… Потом на стихи Арсения Тарковского, отца Андрея Тарковского.

С Арсением Александровичем они были знакомы. С ним отношения были более тесные, чем с Андреем Тарковским. С Андреем какой-то холодок присутствовал, вспоминали друзья. Может быть, оттого, что Андрей был Сашин режиссер. А Саша – его актер. Это ситуация вынужденного пиетета. Плюс Кайдановский настороженно относился к тому, что Тарковский из него вытаскивал то, чего сам Саша в себе не любил и не хотел никому показывать. В «Сталкере» было заложено зернышко, которое он ото всех прятал, – какая-то неземная, вселенская, сверхчеловеческая внутренняя доброта. На грани юродства. Князь Мышкин, а Саша считал себя личностью сильной, динамичной, киплинговской.

Как-то в Щукинском училище Кайдановский подошел к Нине Руслановой…

Саша Нину, говорят, очень жалел, потому как она была сирота, как и он. Как-то он пришел в общежитие и говорит: «Нина, давай я буду твоим братом». Она говорит: «Как это? Как по суду?» – «По какому суду, ты что? Давай разрежем себе руки, чтобы кровь пошла, сольем твою и мою кровь и выпьем. И будем кровными родственниками». Они накапали по капле крови в стакан и выпили.

Кайдановского звали Каином.

Кайдановский жизнь свою проживал быстро – при всей его тихости, закрытости, медлительности. Его темперамент в отдельные моменты прорывался, но прорывался так, что всем страшно было. Наверное, он спешил, как можно больше прожить, – чувствовал, что жизнь будет короткой.

### «Ностальгия»

Однажды Кайдановский заступился в ресторане за официантку и дал кому-то по физиономии. Тот оказался шишкой и подал в суд. Общественным адвокатом выступал Михаил Ульянов. Дали условно. «Ну подумаешь, не буду за границу выезжать», – сказал Кайдановский. На самом деле это обернулось трагедией: Кайдановскому Тарковский дал главную роль в «Ностальгии». Но его не выпустили из Советского Союза, и тогда вместо него поехал Олег Янковский на съемки в Италию.

Кайдановский был дерзким в своем парадоксальном мышлении. Он всеми фибрами души старался не быть с толпой. Вся его жизнь была исследованием себя в пограничной ситуации – на границе с безумием, ненавистью, смертью.

### «Сталкер»

Ему очень повезло со «Сталкером», он этой вершины хотел и достиг. Но эта картина сыграла и страшную роль – он понимал, что подобного материала у него больше не будет. Все остальное – это только путь вниз. В актерской профессии, по крайней мере. Поэтому он пошел в режиссуру. А снимался тогда, когда была совсем отчаянная ситуация с деньгами.

Тарковский очень ревниво относился к своим актерам и не разрешал им сниматься на стороне. Но когда не состоялся первый вариант «Сталкера», Андрей Арсеньевич договорился с узбекским режиссером Хамраевым о съемках его артистов в другом фильме. Но Хамраев стал «осовечивать» фильм и вкладывать в уста Кайдановского те вещи, которые он не хотел говорить. Кайдановский дал по физиономии режиссеру и уехал в Москву. Его роль озвучивал Шакуров.

Леонид Филатов после инсульта и Кайдановский после второго инфаркта как-то встретились в больнице. Леня сказал Саше, что надо сделать передачу о Солоницыне. На что Кайдановский ответил: «Леня, пойми, ну что это такое: два полутрупа будут делать передачу о полном…»

Кайдановский, говорили, по таланту был равен Джеку Николсону, во всяком случае в русском кинематографе ничего подобного не было, и при этом он влачил полунищенское существование, и самое главное – полунищенствовал и Тарковский.

Однажды Тарковский опоздал на озвучивание «Сталкера». Был в Госкино. Там ему предложили сценарий на очень важную тему. Это было что-то новое в отношении властей к Тарковскому. И все-таки Тарковский отказался. Объяснил, что у него свои планы: «Мастер и Маргарита», «Идиот», «Бесы».

– **О чем фильм «Сталкер»?**

– Главный смысл – про то, что нам счастья никто не принесет на тарелочке. Всего нужно добиваться своими усилиями. И за эти усилия надо платить. На земле точно не будет счастья. Счастье и несчастье – внутри человека, – расшифровывает мне фильм Евгений.

– **Кто такой «Сталкер»?**

– Это проводник. Он ввел людей в Зону – это место, которое осталось от посещения людей представителями внеземной цивилизации.

– **А Кайдановский был счастливым?**

– В каком-то смысле – да. Счастливым в том, что он не знал, что такое скука. Был любопытен к жизни, искусству. Он ставил самые высокие планки. В советские времена, если ставили Сафронова, самые продвинутые – Шукшина, то он ставил Шекспира, Пушкина. Очень многое успел в своей жизни. Снялся в 54 фильмах.

Саша больше был счастливым во внутреннем мире, чем во внешнем. Он был очень сильный, а внутри – очень ранимый. Но это было запрятано, и это вытащил только Тарковский.

– **Пил?**

– Не сильно. Не так, как Высоцкий или Даль. В любой момент мог остановиться. Работать с ним было легко, потому что он был ясным человеком. Саша был очень свободным человеком. Он ушел из Театра имени Вахтангова, из МХАТа сам. Ему не давали ролей, и он уходил.

Перед концом его жизни его начали издавать, и у него начала складываться другая карьера. Он был очень интеллектуальным человеком, а актеру это вредно. Это мешает.

В конце жизни Кайдановского стали снимать. Он снялся в Польше, во Франции, Венгрии, в Испании в фильме «Дыхание дьявола». В этом фильме играл глухонемого пастуха, у которого очень красивая жена и на его жену положил глаз синьор. Она его отвергла. И он начинает мстить. А последнее, что он должен был играть, но не успел из-за смерти – «Нострадамуса», ему за эту роль предлагали гонорар 800 тысяч долларов, как звезде мирового класса.

Тарковский считался прозападным человеком, на самом деле это было не так. Он по манере был западным режиссером, но что касается внутреннего самоощущения, был истинно русским, православным человеком. «Два главных вопроса у человека, – говорил Тарковский, – как договориться с Богом и со своей совестью».

### Примечания

### 1

Стихи Арсения Тарковского

### 2

Стихотворение Ф.И.Тютчева