



### ИГОРЬ ЕВЛАМПИЕВ

Философ, исследователь истории русской культуры

Родился 4 октября 1956 года в г. Петропавловск-Камчатский. В 1980 году окончил физический факультет ЛГУ. Доктор философских наук, профессор философского факультета СПбГУ. Автор монографий «Божественное и человеческое в философии Ивана Ильина» (1998), «История русской метафизики в XIX–XX веках. Русская философия в поисках Абсолюта» (в 2-х томах, 2000), «Художественная философия Андрея Тарковского» (2001; 2-е изд. переработ. и доп.: 2012), «Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»)» (2012), а также учебных пособий «История русской философии» (2002), «Становление европейской неклассической философии во второй половине XIX — начале XX века» (2008).

## ИДЕЯ БЕССМЕРТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

### 1

Конец 60-х годов был для Андрея Тарковского временем выбора своего пути в искусстве кино. После первых двух фильмов он воспринимался как художник, глубоко укоренённый в русской культуре и сочетающий в своем творчестве привычную для того времени публицистичность с постановкой глубоких нравственных и философских проблем. Хотя первые фильмы Тарковского превосходили по художественному и идейному уровню всё, что создавалось в советском кинематографе в те годы, они в целом соответствовали общей модели реалистического кино той эпохи.

После «Иванова детства» (1962) и «Андрея Рублёва» (1966) Тарковский долго не мог снимать новых фильмов из-за невыносимой обстановки, создавшейся вокруг второго фильма, который был положен на полку и одновременно стал чрезвычайно известным на Западе. Возникла творческая пауза, во время которой Тарковский почти одновременно начал разработку сразу трёх замыслов: автобиографического фильма «Белый день», научно-фантастического фильма «Солярис» (по роману С. Лема) и фильма «Ариэль» (по повести А. Беляева). Первым из них Тарковский снял «Солярис»,

а затем «Зеркало», которое после существенных трансформаций выросло из замысла «Белого дня». Замысел третьего фильма был доведён до сценария, в котором фильм назывался уже «Светлый ветер», но он так и не был снят, хотя режиссёр несколько раз пытался подать заявку на запуск фильма в производство (позже Тарковский изменил название на «Отречение»).

На первый взгляд кажется, что три этих фильма уже в своем замысле были очень разными и по содержанию, и по форме: «Солярис» и «Светлый ветер» — фантастическими, «Зеркало» — реалистическим. Однако на деле «Зеркало», несмотря на то, что оно изображает реальную жизнь, является не менее «фантастическим» или, точнее сказать, *мистическим* фильмом, чем «Солярис» и нереализованный «Светлый ветер». Более того, подобно тому, как образный строй «Зеркала» вырос из тех художественных экспериментов, которые Тарковский начал осуществлять в «Солярисе», точно так же и философская идеология «Зеркала» во многом была прописана уже в сценарии «Светлый ветер». Идейное содержание и «Соляриса» и «Зеркала» до сих пор остаётся неразгаданным и порождает самые разные интерпретации; рассмотрение же этих фильмов совместно с указанным сценарием делает это содержание гораздо более понятным. Нужно только осознать, что замыслы трёх этих фильмов были связаны с желанием выразить одну и ту же систему идей, по существу, они являются тремя очень разными «вариациями» *на одну и ту же тему*.

Тот факт, что в сценарии «Светлый ветер» гораздо более прямо и ясно были выражены те идеи, которые Тарковский пытался реализовать в своём творчестве в начале 70-х годов, объясняет, почему он так и не был экранизирован. Всякий, кто прочитает этот сценарий, сразу поймёт, что самое главное в нём — это выражение определённого *религиозного* мировоззрения, центральным пунктом которого является *идея бессмертия*. Совершенно очевидно, что фильм с таким содержанием не мог быть разрешён для съёмки в советскую эпоху. Скорее всего, Тарковский хорошо это понимал, поэтому он в первый раз подавал заявку на этот фильм (после завершения «Соляриса») вместе с заявкой на фильм «Белый день» (будущее «Зеркало»), логично полагая, что почти очевидное отклонение первой заявки делает более вероятной проходимость второй.

Истоки идей, лежащих в основе замысла фильма «Светлый ветер», можно увидеть в первых двух фильмах режиссёра. Снимая их, Тарковский уже был человеком сложившихся убеждений. Если они ещё не очень заметны, то это объясняется только естественными опасениями за прокатную судьбу фильмов. Только после завершения «Андрея Рублёва», благодаря которому он получил общеевропейскую известность и в меньшей степени зависел от советской цензуры, он мог решиться на более прямое выражение своих самых заветных мыслей. При этом нужно обратить внимание на

внезапное обращение режиссёра к жанру научной фантастики, который кажется не соответствующим идеологии его ранних работ. В своих интервью режиссёр объяснял это необходимостью быть «современным», учитывать острые проблемы научно-технического прогресса, однако такие объяснения вряд ли будут убедительными для тех, кто хорошо знает творчество Тарковского. На деле научно-фантастические сюжеты использовались Тарковским для того, чтобы прикрыть те поистине мистические идеи, которые он всё более явно и прямо пытался выразить в своём творчестве<sup>1</sup>.



В первых фильмах также можно найти художественное выражение этих идей, хотя они становятся вполне понятными только в контексте более позднего творчества режиссёра. Очень ярким и в то же время загадочным слагаемым образного ряда «Иванова детства» является мир снов Ивана. В этих снах в символической форме представлено счастливое детство Ивана и трагический момент, который разделит его жизнь на две противоположные эпохи, светлую и тёмную, — начало войны и убийство его матери.

Эти сны являются настолько существенным элементом жизни Ивана, что возникает мысль о том, что это больше, чем сны, что в них показана какая-то сверхэмпирическая сфера бытия мальчика Ивана, которая составляет важное дополнение к его бытию в ситуации войны. Это впечатление усиливается в эпилоге фильма, где перед нами предстаёт уже не сон Ивана (Иван погиб в застенках гестапо), а некая *потусторонняя* реальность, в которой он вновь обрёл своё счастливое детство. Мы видим море и песчаную косу под ослепительным солнцем, где Иван вместе с другими детьми играет в прятки и к нему приходит улыбающаяся мать, словно воскресшая после своей трагической смерти.

В фильме «Андрей Рублёв» религиозные идеи присутствуют более явно в связи с тем, что здесь изображена средневековая Русь, культура которой вся пронизана христианскими представлениями. Главным эпизодом, выра-

<sup>1</sup> Об этом очень хорошо сказано в статье: *Колычев П. М.* Андрей Тарковский: от научной фантастики к мистике // Соловьёвские исследования. 2012. № 3. С. 46–56.

жающим религиозные воззрения Тарковского, является сцена «русской» Голгофы. Иисус Христос в интерпретации Андрея Рублёва, героя фильма Тарковского, оказывается не Богом, а *человеком*, который показывает людям, что только через жертву, через отдачу себя, можно достичь чего-то значимого



в земном мире, — стать более совершенным и направить на путь совершенства других людей и всё мироздание. Но ещё более сложный религиозный смысл имеет сцена явления Андрею Рублёву «призрака» умершего Феофана Грека в разрушенном Владимирском соборе. Самые важные слова Феофан говорит в ответ на фразу Андрея о том, что ему (Феофану) теперь легче, чем всем живущим, ведь он в рай попал. Феофан на это отвечает: «...там совсем не так, как вы все тут думаете». После этого он с восхищением говорит о красоте сохранившихся в соборе фресок, то есть демонстрирует нам, что его посмертное бытие не является настолько совершенным, чтобы превосходить красоту земного искусства. Из этой сцены видно, что идея бессмертия чрезвычайно волновала Тарковского, но он понимал её не так, как в традиционном, церковном христианстве.

Чтобы прояснить смысл идеи бессмертия в творчестве Тарковского, нужно обратить внимание на значение для него философских идей Достоевского. Можно уверенно утверждать, что всё творчество Тарковского пронизано идеями и образами Достоевского, и его можно считать одним из самых ярких и последовательных наследников Достоевского в русской культуре XX века<sup>2</sup>. Как раз в ту эпоху, о которой идёт речь, в начале 70-х годов, Тарковский, выбирая свой окончательный путь в искусстве, однозначно признаёт себя принадлежащим к традиции Достоевского; это определённо проявляется в том, что он начинает разработку замысла фильма о Достоевском, причём заранее утверждает, что это произведение будет самым главным в его творчестве. Самая первая запись Тарковского в дневнике, который он начинает вести 30 апреля 1970 года, во время начала работы над «Солярисом», формулирует именно эту важнейшую задачу: «Снова говорил с Сашей Мишариным о „Достоевском“. Это, конечно, следует прежде всего писать. Не думать о режиссуре. Вряд ли есть смысл экранизировать Достоевского. О самом Ф. М. нужно делать фильм. О его характере, о его Боге и дьяволе и о его творчестве. Толя Солоницын мог бы быть прекрас-

<sup>2</sup> Обоснование этого тезиса является одной из важнейших задач книги: *Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд. Уфа, 2012.*

ным Достоевским. Сейчас нужно читать. Всё, что написал Достоевский. Всё, что писали о нём, и русскую философию — Соловьёва, Леонтьева, Бердяева и т. д. „Достоевский“ может стать смыслом всего, что мне хотелось бы сделать в кино. А сейчас „Солярис“. Пока всё идёт мучительно и через силу, ибо Мосфильм определённо вступил в стадию кризиса. Потом — „Белый день“»<sup>3</sup>.

Именно в понимании идеи бессмертия между Достоевским и Тарковским обнаруживается очень важная линия преемственности. Достоевский решительно переосмысливает традиционные церковные представления о бессмертии как райском существовании, полностью противоположном земному бытию и отрицающем смысл земной жизни. Для него бессмертная перспектива человеческого существования включает *бесконечную последовательность миров*, подобных нашему земному миру. Смерть в этом случае перестаёт быть абсолютным пределом земной жизни, она превращается в относительную границу внутри потока бесконечной жизни; смерть — это трансформация бытия человека, переход от одной формы бытия к другой, — возможно, более совершенной, но, может быть, и более абсурдной, чем земная действительность<sup>4</sup>. Очень похожую «модель» бессмертия развивает в своём творчестве Тарковский; именно на подобный характер своего посмертного существования, не противостоящего земному, а связанного с ним, намекает Феофан Грек, являющийся Андрею Рублёву. Более последовательное и детальное выражение такого понимания бессмертия становится одной из главных целей Тарковского в начале 70-х годов, этому посвящены фильмы «Солярис» и «Зеркало», эта тема преобладает и в сценарии «Светлый ветер».



В «Солярисе» кульминацией сюжетной логики является появление перед главным героем Крисом Кельвиным его жены Хари, покончившей с собой много лет назад. Хари, возвращённая к жизни всемогущим Океаном планеты Солярис, наглядно демонстрирует, каким трагичным и несовершенным может оказаться

бессмертное существование личности. Но и экранная судьба Криса не в меньшей степени, чем судьба Хари, подчинена выражению той же самой

<sup>3</sup> Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. [Флоренция], 2008. С. 17.

<sup>4</sup> Подробнее см. в книге: Евлампиев И. И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних работ к «Братьям Карамазовым»). СПб., 2012. С. 377–427.

идеи — идеи бессмертия, в той её интерпретации, которая объединяет Тарковского с Достоевским. В самой загадочной сцене фильма Крис «отдаёт» себя Океану (по сюжету, полную энцефалограмму его мозга передают с помощью рентгеновского излучения Океану), и это всемогущее разумное существо (являющееся метафорическим образом Бога) проникает в сознание Криса и сливается с ним. Этот акт оказывается подобным голгофской жертве Христа, в нём Крис, подобно Христу, умирает и затем воскресает<sup>5</sup> к новому и уже *бессмертному* существованию. Главным качеством этого нового существования является вовсе не совершенство, вовсе не «райский» характер нового бытия, а раскрытие в личности Криса неведомых сил, которые позволяют ему в гораздо большей степени, чем это доступно обычному человеку, влиять на окружающий мир, в гораздо большей степени определять судьбу других людей и окружающего мира. Эти качества обрётённого Крисом бессмертного бытия обозначены финалом фильма, который до сих пор остаётся не понятым никем из тех, кто писал о творчестве Тарковского. Здесь показано, что Крис вступает в непосредственную связь с Океаном (Богом) и направляет его могущественную, но лишённую смысла силу на воскрешение всего своего прошлого — к новой и уже вечной и совершенной форме бытия<sup>6</sup>.

Похожие идеи можно найти и в «Зеркале». В этом фильме показан осуществляемый главным героем процесс «сбирания» себя. Результатом этого процесса является соединение в органическое целое смыслов всех событий жизни; причём этот процесс герой осуществляет *после своей смерти*, подводящей итог жизни (именно поэтому он ни разу не появляется на экране), — из некоторого более высокого, чем наш земной мир, круга бытия. Образный ряд снов-видений, проходящий через весь фильм, как раз и обозначает существование личности в этом высшем круге бытия, где она обретает своё бессмертие, причём не отрывается от земного мира, а сохраняет неразрывные связи с ним.



<sup>5</sup> Это не так очевидно в самом фильме, но совершенно определённо выражено в сценарном варианте этого фрагмента, где Крис трижды констатирует, что умирает (см.: Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы. М., 2012. С. 82–84).

<sup>6</sup> Подробнее см. в книге: *Евлампиев И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. С. 252–280.

Веским аргументом в пользу такой интерпретации некоторых загадочных элементов образного ряда фильмов Тарковского является как раз сценарий фильма «Светлый ветер», в нём необычное понимание Бога и бессмертия выражено гораздо более ясно, чем в других случаях. Поэтому внимательный анализ этого сценария очень важен для правильного понимания других произведений Тарковского.

## 2

Первое упоминание фильма по повести А. Беляева «Ариэль» присутствует в дневниковой записи от 15 августа 1970 года, где говорится о заявке «по Беляеву» для Душанбе (то есть для киностудии «Таджикфильм»). Тарковский постоянно обращался к идее ради заработка писать сценарии для провинциальных киностудий; именно так был задуман сценарий по повести «Ариэль».

В итоге с Душанбе договориться не удалось, но в том же сентябре был заключён договор о написании этого сценария с Экспериментальным творческим объединением при «Мосфильме» (основанном в 1965 году Г. Чухраем), в феврале 1971 года Тарковский совместно с Фридрихом Горенштейном (который параллельно работал над сценарием «Соляриса») завершают первый вариант «Ариэля». После того как сценарий был написан, Тарковский пришёл к выводу, что сам хочет снимать по нему фильм, при этом он констатирует, что замысел фильма уже почти ничего общего не имеет со своей литературной основой. «Кончили сценарий для экспериментального объединения. Он оказался для меня пригодным только. Сценарий — отличный. Не получается халтура. Начали мы с Фридрихом писать для денег, а *кончили* по большому счёту. Так много не заработаешь. <...> Причём тут Беляев?» (запись от 17 февраля)<sup>7</sup>. На следующий день Тарковский продолжает записывать в дневник свои размышления о будущем фильме (хотя в тот момент он только ещё готовился к съёмкам «Соляриса»):

«Итак — „Ариэль“ получился очень хорошо. Только, конечно, никому не рассказывать, о чём сценарий. А он:

1. О претензиях бездарных на творчество.
2. О величии простых дел (в нравственном смысле).
3. О конфликте внутри религии. Идеал рухнул. Без идеала жить нельзя, выдумать новый никто не в силах, а старый — рухнул (церковь).

4. О рождении прагматизма. Прагматизм не может быть осуждаем — ибо он стадия в состоянии общества. И стадия *неизбежная*. Возникающая в конце XIX — начале XX века. Нельзя осуждать жизнь. Её надо принимать. Дело не в цинизме. Война 1914 года — последняя война с романтическим

<sup>7</sup> Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. С. 54.

отблеском. Аналогия „Ариэля“ с концом XX — началом XXI века. Супер-прагматизм в государственном масштабе, понятый обывательски. Потребительство.

5. Человек — игрушка истории. „Безумие личности“ и покой социалистического порядка»<sup>8</sup>.

Здесь мы имеем тот редкий случай, когда режиссёр прямо высказывает ключевые идеи своего будущего творения. Однако на деле это описание не очень помогает пониманию идейного замысла фильма, поскольку через некоторое время Тарковский вернулся к сценарию и существенно переработал его; сравнивая окончательный вариант с приведённой программой, мы видим очевидное присутствие в сценарии только темы, отражённой в третьем пункте, именно эта тема и стала в итоге центральной. Понимая, что фильм, в котором на первом плане находится религиозная проблематика, снять будет очень трудно, Тарковский решает предложить сценарий польским коллегам, чтобы попробовать договориться о совместном кино-проекте (записи в дневнике от 10 августа и 23 октября 1971 года).

В дневниковой записи от 4 декабря 1971 года Тарковский сообщает, что они с Горенштейном завершили второй вариант сценария, который получает другое название — сначала «Высокий ветер», а потом окончательное «Светлый ветер». Будущий фильм Тарковский через некоторое время начинает называть по-другому — «Отречение» (запись от 2 апреля). Наконец 8 мая 1972 года Тарковский решает подать заявки на съёмки сразу двух фильмов — «Белого дня» («Зеркала») и «Отречения», и при этом так описывает своё представление об этих фильмах: «Буду делать то, что пройдёт. „Белый день“ может быть великой картиной, но делать её очень трудно. „Отречение“ может быть большой традиционной картиной с уклоном в интеллектуализм с грандиозным финалом»<sup>9</sup>.

Сначала ни один из сценариев не получил поддержки, но весной 1973 года «Белый день» всё-таки был запущен в производство. В декабре того же года, в разгар съёмок «Зеркала», Тарковский снова вспоминает о сценарии по «Ариэлю» и записывает в дневник: «Надо начать пробивать „Отречение“» (запись от 5 декабря 1973 года)<sup>10</sup>. Нужно отметить, что параллельно Тарковский продолжает разрабатывать замысел фильма о Достоевском, подаёт заявку на съёмку фильма по роману «Идиот» и ведёт переговоры о совместном советско-немецком фильме по «Доктору Фаусту» Т. Манна.

<sup>8</sup> Там же. С. 55.

<sup>9</sup> Там же. С. 74.

<sup>10</sup> Там же. С. 102.

В следующем 1974 года на фоне работы над всеми этими проектами Тарковский обращает внимание на повесть А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» и ставит замысел фильма по этому произведению в конец списка тех работ, которые он хотел бы снять (запись от 22 декабря 1974 г.). В результате именно этот замысел начинает реализовываться, отодвигая все остальные планы в неопределенное будущее. Об «Отречении» Тарковский ещё раз вспоминает 14 апреля 1977 г., когда, завершая «Сталкера», заносит в дневник список фильмов, которые он мог бы реализовать за границей; он записывает «Отречение» под шестым номером в этом списке.

Мы говорили о том, что сценарий «Светлый ветер» связан с фильмами, которые снимались в период его написания («Солярис» и «Зеркало»). Теперь необходимо отметить его не менее очевидную взаимосвязь с фильмом «Сталкер». Ведь в качестве исполнителя главной роли в фильме «Светлый ветер» («Отречение») Тарковский предполагал А. Кайдановского, который позже сыграл Сталкера<sup>11</sup>. Сравнивая идейную и сюжетную канву обеих ролей, нетрудно увидеть их явное сходство. Скорее всего, снимая «Сталкера», Тарковский перенёс в образ главного героя многое из того, что он уже задумал для «Светлого ветра»; в связи с этим после завершения работы над «Сталкером» он уже вряд ли мог по-настоящему хотеть снимать этот фильм. Видимо, он упоминал его в списке своих проектов как бы «по инерции», имея в виду хорошо написанный сценарий.



Главного героя «Сталкера» и главного героя сценария «Светлый ветер», монаха Филиппа, объединяет страстное желание найти истинную веру в мире, который целиком отдался ложным ценностям и ложным верованиям. Очень важно понять, что к числу таких ложных верований Тарковский и его герои безусловно относят и даже *прежде всего* относят традиционное церковное христианство. Можно ещё раз процитировать мысль Тарков-

ского, разъясняющую замысел «Светлого ветра»: «О конфликте внутри религии. Идеал рухнул. Без идеала жить нельзя, выдумать новый никто не в силах, а старый — рухнул (церковь)». Во время съёмок «Соляри-

<sup>11</sup> Об этом в своих воспоминаниях говорит Марианна Чугунова, ассистент Тарковского на трёх фильмах 70-х годов: «Он его <сценарий „Светлого ветра“> писал на заказ, а когда на-

са», в 1970–1971 годах, Тарковский записывает в свой дневник несколько больших рассуждений о смысле человеческого существования, в которых касается и проблемы поиска новых форм веры. Особенно важные мысли содержатся в записях, сделанных в начале сентября 1970 года; они имеют непосредственное отношение к сценарию «Светлый ветер», поскольку именно в это время начинается работа над ним.

Тарковский формулирует своё понимание Бога и религии: «Человек, который не стремится к величию души, — ничтожество. Что-то вроде полевой мыши или лисы. Религия — единственная сфера, отомкнутая человеком для определения могущественного. А „самое могущественное в мире то, чего не видно, не слышно, не осязаемо“, — сказал Лао-Цзы. В силу бесконечных законов или законов бесконечности, которые лежат за пределом достигаемого, Бог не может не существовать, непознаваемое — БОГ. В нравственном же смысле Бог — любовь»<sup>12</sup>.

Дальше Тарковский пишет, что человек не может жить без идеала, но этот идеал не должен быть «приземлённым», достижимым, человек призван стремиться к абсолютному, недостижимому идеалу, а это и есть Бог. Бог в мировоззрении Тарковского — загадочная предельная цель человеческих устремлений, которая *не может быть достаточно ясно определена и понята*, поскольку тогда она перестанет быть недостижимой и столь притягивающей человека (а человек может стремиться только к тому, что ему непонятно!). В этом смысле религия дает лишь условное и относительное представление о Боге, Тарковский приравнивает её значение к культурному значению религии и искусства: «Если „нельзя объять необъятное“, то кроме Бога человек ничем не оправдал своего существования. Религию, философию, искусство — эти три столпа, на которых удерживался мир, — человек изобрёл для того, чтобы символически материализовать идею бесконечности, противопоставить ей символ возможного ее постижения (что, конечно, невозможно буквально). Ничего другого такого же огромного масштаба человечество не нашло. Правда, нашло это оно инстинктивно, не понимая, для чего ему Бог (легче!), философия (всё объясняет, даже смысл жизни!) и искусство (бессмертие)»<sup>13</sup>.

Таким образом, Бог конкретных форм религии — это искажённое и неполное выражение той загадочной глубины бытия, к которой призван стремиться человек. При этом естественно признать, что во всех великих

---

писал, он ему понравился, решил делать сам. Даже уже роли распределил. <...> Главного героя, летающего человека, должен был играть Кайдановский, одного из пары учёных — Мишарин, другого — Ярвет, Солоницын — монаха-фанатика, хозяина трактора, по-моему, — Леонов, дальше не помню» (Туровская М. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 116).

<sup>12</sup> Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. С. 27.

<sup>13</sup> Там же.

религиозных системах человечества содержится относительная истина об этой «глубине». Это объясняет, почему Тарковского интересовало не только христианство, но и многие другие религиозные системы (особенно восточные), вплоть до таких сомнительных, как мистическое учение Дона Хуана, изложенное в книгах К. Кастанеды (он даже хотел снять фильм по этому учению).

В полной противоположности к логике традиционного христианства Тарковский считает, что именно потому, что человек стремится к абсолютному идеалу (Богу), который не достижим и не конкретизируется ни в каких конечных целях, *жизнь не имеет смысла*. «Жизнь никакого смысла, конечно, не имеет. Если бы он был, человек не был бы свободным, а превратился бы в раба этого смысла, и жизнь его строилась бы по совершенно новым категориям. Категориям раба. Животное занимается своей рабской работой потому, что чувствует инстинктивно смысл жизни. Поэтому его сфера замкнута. Претензия же человека в том, чтобы достичь абсолютного»<sup>14</sup>. Но искупает это отсутствие смысла наше *бессмертие*, которое для Тарковского является точно такой же религиозной «аксиомой», как и для Достоевского. Только при условии бессмертной перспективы своего личностного бытия человек может существовать, бессознательно осознавая отсутствие окончательно смысла своей жизни, но одновременно понимая, что будет бесконечно искать этот смысл и двигаться к Абсолюту.

Современный человек, напротив, весь укоренён в конечном земном бытии и привык ставить только понятные и «конструктивные» цели, которые связаны с его материальным благополучием. И это Тарковский считает главной трагедией человечества, которое идёт по ложному пути, ведущему к деградации и гибели. При этом традиционное церковное христианство не столько противодействует, сколько способствует этому ложному движению, поскольку оно само подчинилось целям материального мира. «Несмотря на то, что в душе каждого живёт Бог, способность аккумулировать вечное и доброе, в совокупности своей человек могут только разрушать. Ибо объединились они не вокруг идеала, а во имя материальной идеи. Человечество поспешило защитить своё тело. <...> И не подумало о том, как защитить душу. Церковь (не религия) сделать этого не смогла. <...> Пока ещё мы калеки в результате страшной болезни, имя которой бездуховность, но болезнь эта смертельна. Человечество сделало всё, чтобы себя уничтожить. Сначала нравственно, и физическая смерть — лишь результат этого»<sup>15</sup>.

В чём же спасение? Есть ли ещё у человечества шанс свернуть с ложного, губительного пути? Тарковский, как и каждый великий художник в истории, продолжает верить в возможность спасения даже тогда, когда на это,

<sup>14</sup> Там же. С. 28.

<sup>15</sup> Там же. С. 32.

казалось бы, не остаётся никаких надежд. Это спасение он связывает только с героическими одиночками, которые готовы противопоставить свою выстраданную истину бездумному и благополучному большинству, не желающему ничего знать о высших целях человеческой жизни. Вот как он это формулирует в своём дневнике:

«Спасти всех можно, только спасаясь в одиночку. Настало время личной доблести. Пир во время чумы. Спасти всех можно, спасая себя. В духовном смысле, конечно. Общие усилия бесплодны. Мы — люди, и лишены инстинкта сохранения рода, как муравьи и пчёлы. Но зато нам дана бессмертная душа, в которую человечество плюнуло со злобной радостью. Инстинкт нас не спасёт. Его отсутствие нас губит. А на духовные, нравственные устои мы плюнули. Что же во спасение? Не в вождей же верить на самом деле! Сейчас человечество может спасти только гений — не пророк, нет! — а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия? <...>

История человечества слишком уж похожа на какой-то чудовищный эксперимент над людьми, поставленный жестоким и не способным к жалости существом. Что-то вроде вивисекции. И объяснится ли это когда-нибудь? Неужели судьба людей — лишь цикл бесконечного процесса, смысл которого они не в силах понять? Страшно подумать. Ведь Человек, несмотря ни на что, ни на цинизм, ни на материализм, — верит в Бесконечное, в Бессмертие. <...> Человеку внушили, что он смертен, но перед угрозой, действительно отнимающей у него право на Бессмертие, он будет сопротивляться так, как будто его собираются сию минуту убить. Человека просто растлили. Вернее, постепенно все друг друга растлили. А тех, кто думал о душе — на протяжении многих веков, вплоть до сегодняшнего дня, — физически уничтожали и продолжают уничтожать. Единственное, что может спасти нас, — это новая ересь, которая сможет опрокинуть все идеологические институты нашего несчастного, варварского мира»<sup>16</sup>.

### 3

Сценарий фильма «Светлый ветер» содержит те же самые проблемы и идеи, что и процитированные фрагменты дневника Тарковского, только в более сложном художественном исполнении. Все главные герои этого произведения ищут Бога, и все понимают его очень по-разному. Но, видимо, Тарковский именно таким образом развивает идею о том, что Бог — это непознаваемая глубина бытия, которую каждый ищущий человек открывает в своей жизни по-своему. Наиболее выразительны эти поиски у двух героев-монахов. Оба в своих размышлениях о сути религии приходят к не-

<sup>16</sup> Там же. С. 32–33.

избежному выводу о том, что христианская церковь уже не соответствует своей цели: она полностью подстроилась под материальные запросы людей и хочет только одного — сохранить власть над людьми даже ценой отречения от Бога. Оба героя отрицают религиозное значение церкви и уходят из монастыря, но при этом направления их поисков прямо противоположны.

Начинается сценарий с того, что главному герою, молодому монаху Филиппу, является Иисус Христос и берёт его за руку, после чего тот падает без сознания. Явление Иисуса Филипп понимает как знак своей избранности, знак того, что именно он должен открыть истину о высшем предназначении человека и направить всех людей к этой истине, заставив сойти с ложного пути. Он должен стать тем самым Мессией, который вернёт людям настоящую веру (создаст «новую ересь» с точки зрения традиционной, ложной религии).



Его духовник, старый монах о. Григориус, точно так же, как и его послушник, осознает ложность церковной религии, но он убеждает Филиппа, что тот ступил на неверный путь. Сам о. Григориус уходит из церкви, чтобы возродить истинное первоначальное христианство, которое, по его мнению, живёт только среди простых людей и освящает их простую жизнь. «Крест в гла-

зах многих не без оснований превращается в символ стяжательства, — говорит о Григориус настоятелю монастыря. — Надо спасать веру, а вы спасаете свою власть... <...> Церковь не может существовать, потакая тем, кого Иисус изгнал из храма, превращенного торгашами в базар»<sup>17</sup>. После этого он уходит из монастыря, считая, что сможет объяснить простым людям суть подлинной веры вне церкви: «Не в буре, привлекающей к себе внимание, а в скромном, тихом дуновении ветерка святой Илья увидел Бога... Вы, как тот ветерок... Ведь ученики Иисуса были такие же, как и вы, — не богатые, не учёные, не известные никому до поры люди. <...> Вот где начало истинного братства... В хлебе совместном... Ни церкви, ни университеты, ни книги... Только трудом и любовью... Каждый должен понять своё значение...»<sup>18</sup>. В последующих тирадах о. Григориуса явно проступают толстовские мотивы. Отрицая церковь, он вместе с ней отрицает государство и систему насилия, порождённую государством, призывая всех людей разом отказаться от любого насилия.

<sup>17</sup> Горенштейн Ф., Тарковский А. Светлый ветер // Киносценарии. 1995. № 5. С. 46.

<sup>18</sup> Там же. С. 60–61.

Но всё-таки центральное место в сценарии занимает Филипп и его религиозные искания. Филипп уверен в своём особом предназначении, и это предназначение становится реальным, когда профессор Деккер именно ему, первому среди людей, придаёт способность летать. Эта способность несёт в себе глубокий символический смысл, который о. Григориусу объясняет сам Филипп: «Вы не поверили, что Иисус приходил ко мне, не поверили искренности моей исповеди и первый зародили во мне сомнение... Вы не поверили, что небо опустилось ко мне. Но вынуждены были поверить, что я поднялся в небо...»<sup>19</sup>. Здесь он достаточно прозрачно говорит о том различии, которое существует между его религиозной верой и верой христианской церкви: церковь отделяет Бога от человека, в противоположность этому та истинная вера, которую обрёл Филипп, соединяет человека с Богом, делает невозможным понимание Бога вне человека и его земной жизни. Об этом *своём* Боге Филипп так рассказывает о. Григориусу: «Если я не найду его в себе, тогда его нет вовсе, <...> власть человека над жизнью зависит от его воли и способности проявить себя... <...> Вы не знаете, что это такое... Видеть землю сверху, с высоты... Вам никогда не понять этого»<sup>20</sup>.

Последние слова Филиппа заставляют вспомнить ряд эпизодов из фильмов Тарковского, где изображается полёт героя или дан образ проносающейся внизу земли, увиденной с большой высоты. Все эти эпизоды (полёт Ивана во сне в «Ивановом детстве», полёт мужика на воздушном шаре и образ проносающейся внизу земли в «Андрее Рублёве», образ полёта над облаками и над океаном в финале «Соляриса») символически обозначают высшее дерзание человека, поднимающегося над обыденностью и соединяющегося с Богом — с той неизведанной глубиной бытия, к которой бессознательно стремится каждый человек.

В фильмах 60–70-х годов Тарковский показывает, что отдельным людям, избранным на особую роль в мире, являются посланники высших сфер бытия (своего рода «ангелы»), чтобы помочь им осуществить это предназначение. Феофан Грек, являющийся Андрею Рублёву в разрушенном соборе, предстаёт как такой посланник, который должен помочь Андрею выстоять в настивших его жизненных испытаниях. В «Зеркале» загадочная «гостья», которая появляется перед Игнатом в пустой квартире и просит его прочи-



<sup>19</sup> Там же. С. 57.

<sup>20</sup> Там же. С. 56–57.



тать отрывок из письма Пушкина к Чаадаеву о судьбе России, также может быть понята как посланец каких-то высших сил, помогающих Игнату найти своё призвание в жизни. В качестве пришельца из потустороннего мира можно понять и Гибаряна, уже после своего самоубийства обращающегося к Крису Кель-

вину и предупреждающего его о грядущих испытаниях (в «Солярисе» этот эпизод имеет реалистическое обоснование — Крис смотрит видеозапись обращения Гибаряна).

Но все эти случаи нужно считать вторичными по отношению к тому, что изображено в «Светлом ветре», — ведь здесь главному герою является сам Христос, то есть не просто «посланник» каких-то божественных сил, но сам Богочеловек, обозначающий непосредственную связь человека с Богом. Поэтому Филипп предстаёт как самый характерный пример религиозных искателей Тарковского, он наиболее ясно выражает самую суть религии и её значения для человека. При этом самой главной проблемой в его исканиях оказывается даже не собственно Бог, а бессмертие.

В очень важной беседе с о. Григориусом Филипп признаётся, что его волнует только одна проблема, и только по отношению к ней он рассматривает все остальные проблемы религии, в том числе и проблему Бога, — проблема своей смертности: «Зачем я родился?.. Что случится со мной, когда я умру?.. И почему я должен умереть? Скажите мне, почему я должен умереть, и я не испугаюсь смерти»<sup>21</sup>. Профессор Деккер, с которым общался Филипп, исходя из своих научных воззрений отвергает бессмертие человека, это пугает Филиппа, и он ищет обоснования противоположной точки зрения: «По крайней мере, у него всё просто. Я родился по случайному стечению обстоятельств и живу, чтобы проявить себя, и умру, чтоб уступить место другим... Объясните мне, что это не так, и я пойду за вами, куда вы потребуете, и сделаю всё, что прикажете»<sup>22</sup>. Хотя о. Григориус призывает Филиппа принять без рассуждений традиционную христианскую веру в Бога и бессмертие, тот отвергает её, поскольку она не удовлетворяет его.

В конце концов он находит свой ответ на самую главную проблему, волнующую каждого человека. В этом ему помогает встреча с самым загадочным персонажем сценария — молодым крестьянином, к которому Филиппа зовут, чтобы он принял у него последнюю исповедь; этот крестьянин

<sup>21</sup> Там же. С. 52.

<sup>22</sup> Там же. С. 53.

находится при смерти (в сценарии не упоминается его имя, но отмечено, что ему было лет тридцать). Когда Филипп подходит к умирающему, чтобы исповедовать и соборовать его, тот с усмешкой говорит: «Опоздал ты. <...> Я уже был там <...>. Там... Я ненадолго... <...> Смешно»<sup>23</sup>. Его усмешка и утверждение, что ему «смешно», выглядят очень странно, если иметь в виду его состояние, но, видимо, этим он выражает своё отношение к церковной религии (носителем которой в этот момент выступает Филипп): она пытается успокоить простых людей, ничего не понимающих ни в жизни, ни в смерти, с помощью рассказов о том свете как райском бытии. Но этому человеку, уже побывавшему «там», не нужны сказки о «рае», он знает подлинную сущность жизни и смерти.

На недоумение Филиппа крестьянин начинает рассказывать, что он видел «там»:

«— Так, — сказал умирающий. — Ничего там нет нового.

— Там всё, как здесь? — взволнованно спросил Филипп.

— Нет. Там другое всё... Но к этому так быстро привыкаешь, что всё кажется не новым, а как будто ты был там всегда.

— И что ты там делал?

— Я... шёл... Я шёл там... Мягко там... Нога вязнет...

— Как в болоте? — спросил Филипп, с жадностью ловя каждое слово.

— Нет, — сказал умирающий. — Чисто. Нога вязнет, а следов не остаётся. Я нарочно оглядывался. Прошёл человек и точно не ходил. <...>

— А Бог? Ты видел Его?

— Нет, — сказал умирающий. — Ничего там нет. Ничего нового...

Идёшь — отдыхаешь, опять идёшь — отдыхаешь в тени...

— В тени? — вздрогнул Филипп. — В какой тени?

— В тени. От дерева, — сказал умирающий.

— Какого дерева?

— Шелковица... Ветви её касались каменной стены»<sup>24</sup>.

Осознав, что этот человек не обманывает его и действительно вернулся с того света, Филипп с волнением продолжает расспрашивать его о том, что он видел, но человек больше не отвечает, и все понимают, что он умер. — *Умер во второй раз.*

В истории этого дважды умершего человека очень ясно выражено то самое понимание бессмертия, о котором мы говорили выше. Он настойчиво повторяет самые главные слова: «Ничего там нет нового». Мир, в который он попал после смерти, ничем существенным не отличается от нашего, и этот мир, конечно, не есть «рай» в христианском смысле, как совершенное бытие, абсолютно противостоящее нашей действительности. Этот мир поначалу удивляет его (и это означает, что в новом мире он сохраняет

<sup>23</sup> Там же. С. 49.

<sup>24</sup> Там же. С. 49–50.

некоторые воспоминания о предшествовавшем существовании в земном мире), но он быстро привыкает к нему и не чувствует никакой разницы между новым миром и предшествовавшим.

Нужно обратить внимание и на сам факт «возвращения» умершего, то есть перешедшего в другой мир человека, обратно в земной мир. При понимании бессмертия в традиционном смысле это, конечно же, невозможно — смерть в церковном учении понимается как абсолютная и необратимая трансформация человеческого бытия, которую осуществляет всемогущий Бог. В художественном мире Тарковского (как и в художественном мире Достоевского) никакого всемогущего «потустороннего» Бога нет (умирающий крестьянин прямо говорит об этом, отвечая на вопрос Филиппа), в конечном счёте, только человек несёт в себе Бога или, лучше сказать, божественные силы, которые ему ещё нужно раскрепостить и явить в бытии; поэтому только сам человек, если это вообще возможно, способен каким-то образом определить своё «возвращение» в мир, который он покинул через смерть.

Видимо, Тарковский действительно верил, что есть люди, которые способны осуществить невероятный акт воскресения к повторному бытию в земном мире. Можно предположить, что это было связано, в частности, с его увлечением философией Ницше и особенным интересом к концепции вечного возвращения. Влияние философских идей Ницше и особенно идеи вечного возвращения явно чувствуется уже в «Солярисе» (например, в высказываниях Криса Кельвина содержится несколько искажённых цитат из сочинений Ницше), но во всей полноте «ницшеанская» тенденция в творчестве Тарковского проявилась в последнем фильме, в «Жертвоприношении», которому он даже в какой-то момент хотел дать название «Вечное возвращение»<sup>25</sup>. Вспомним в связи с рассматриваемой идеей, что почтальон Отто в «Жертвоприношении» намекает на возможность личного знакомства с Ницше, что у него имеется подлинная карта Европы XVII века, которую он дарит Александру, наконец, что он обладает способностью соприкоснуться с «иными мирами» (он внезапно падает, когда его, как он сам об этом говорит, «коснулся злой ангел»); по всем этим намекам можно предположить, что и он живёт в земном мире не в первый раз.

Однако все примеры из снятых Тарковским фильмов только косвенно намекают на эту идею; в прямой и явной форме его убеждение в возможности «повторного» существования человека в земном мире проявляется только в сценарии фильма «Светлый ветер». Ведь история загадочного крестьянина, умершего во второй раз, не заканчивается на его смерти; через некоторое время Филипп снова встречает его, причём это происходит уже после того, как Филипп благодаря профессору Деккеру обрёл способность летать. По контексту их нового разговора можно сделать вывод, что

<sup>25</sup> Подробнее см. в книге: *Евлампов И. И.* Художественная философия Андрея Тарковского. С. 278–280, 424–434.

этот человек не умер в той первой сцене, когда к нему пришёл Филипп. Однако нам кажется, что Тарковский намеренно оставляет неясным, что же с этим человеком произошло на самом деле — умер ли он тогда и затем снова воскрес, или совсем не умирал (отметим, что в сцене его первой встречи с Филиппом достаточно определённо утверждается, что он умер). Для этого человека указанное различие (умер или нет) *перестало быть существенным*. Ведь если он действительно овладел способностью преодолеть смерть, то для него смерть стала вторичной по отношению к жизни — по отношению к *бесконечной жизни*, которая открылась ему.

В этой новой встрече Филиппа с загадочным крестьянином последний сам начинает разговор и сам продолжает рассказ о том, что он видел «там». Но теперь самым важным является вовсе не его рассказ, в котором, собственно говоря, нет ничего нового, а реакция Филиппа на его новое появление. При первой их встрече он был чрезвычайно возбуждён открывшейся ему истиной (он был «словно в лихорадке», отмечено в сценарии), более того, ему стало страшно от этой истины, противоречащей тем представлениям, которые ему внушали на протяжении всей жизни (в конце он даже просит умирающего признаться, что тот обманывает его). Теперь же он *совершенно спокойно* реагирует на новое воскресение того же самого человека и на его рассказ о мире, из которого он вернулся. Крестьянин говорит Филиппу: «Я тебе тогда не досказал, что я там видел. <...> Стена там обычная, в два кирпича... А за ней, как во сне, всё просто, и ничего удивительного. Это значит, всё воспринимаешь спокойно... Что бы ни увидел, словно простую телегу увидел или что-либо такое...»<sup>26</sup>. Этими словами он только подтверждает мысль о том, что «там» нет ничего сверхъестественного по отношению к земному миру. Но Филипп отвечает неожиданно: «Ну зачем ты снова надо мной смеёшься, <...> глупый ты... Да и неинтересно мне теперь всё это... Святость смерти меня более не волнует... Меня волнует святость рождения... Рождается ли каждый со своей мечтой или мечты живут ранее нас и после нас... И бывает ли так одинаково в чистые времена и в нечистые... Ведь и времена, друг мой, бывают чистые и нечистые... Как наше... Нечистое оно... Молитва или ненависть... Зазвонят в колокола и начнётся старое, привычное, ужасное дело... Я непонятно, может, говорю, но у меня недавно сон был страшный... Видения вроде... Нас учили, что дьявол — отец лжи... У лжи одна дорога и один конец — она всегда ведёт к человекоубийству... А ведь нас обманули — вот что я понял... Ох, как нас обманули после рождения нашего... Вот почему мы друг друга обманываем. Ты меня, я тебя. А кто-то нас всех понемногу...»<sup>27</sup>.

В этих несколько непонятных, загадочных словах прежде всего выделяется тезис о том, что Филиппа больше не волнует святость смерти, а волнует святость рождения. Здесь нужно вспомнить, что эта вторая встреча

<sup>26</sup> Горенштейн Ф., Тарковский А. Светлый ветер. С. 59.

<sup>27</sup> Там же. С. 69.

происходит уже после того, как Филипп обрёл способность летать, то есть обрёл истину о судьбе и предназначении человека, более того, он попытался (с помощью лавочника Самуэля) стать Мессией, объединить людей вокруг обретенной им истины. Хотя последнее ему не удалось, и он разочаровался в своей способности вести людей (поэтому он и говорит о том, что весь наш мир построен на жи), всё-таки теперь он гораздо лучше понимает сущность человеческого бытия и самое важное в этом бытии: теперь он знает, что такое бессмертие, и именно поэтому ему уже не интересно слушать рассказ о том, что будет «там». В понятой им идее бессмертия важно вовсе не то, что будет «там» — ведь «там» ничего принципиально нового не будет, «там» нет никакого «рая», — важно, что ты делаешь *здесь*, в этом мире, так как лишь это определяет твоё значение не только в земном мире, но и во всех мирах, которые ожидают тебя в твоём бессмертном существовании. Именно это и имеет в виду Филипп, говоря о «святости рождения» и о человеческой «мечте». «Мечта» — это идеал, к которому мы должны стремиться в жизни; в той альтернативе, которую он упоминает, — живут ли мечты «ранее нас и после нас» или рождаются вместе с каждым человеком — конечно, правильно именно первое предположение: во всех своих жизнях человек будет призван стремиться к одной и той же «мечте», — к раскрытию в себе той абсолютной и непостижимой глубины, которую мы по традиции называем Богом, хотя она (эта глубина) ничего общего не имеет с Богом исторического христианства.

В самом конце сценария, в последней сцене предполагавшегося фильма, Филипп (он предстаёт здесь военным капелланом) вместе с группой солдат готовится к атаке в сражении под Верденом. Уже зная, что он идёт на смерть, Филипп ещё раз ясно формулирует себе и окружающим его солдатам главную обретенную им истину: «Мне, как и вам, страшно умереть... Не страшно только тем, кто знает, зачем он жил... Кто знает эту великую тайну... Те, кто знают, зачем и для кого жить, истинно святые... Вот где величие и подвиг. В знании этого. Небо нам этого понять не поможет... Небу нет дела до нас... Человек для него слишком ничтожен... Ответ надо искать на земле... Вот единственное, что я понял... Спасибо и на этом...»<sup>28</sup>.

Противопоставляя здесь «небо», которому «нет дела до нас», и «землю», Филипп противопоставляет две формы веры — ту ложную, но господствовавшую в истории веру, которая обещает человеку посмертное абсолютное совершенство («рай») и «покровительство» небесного сверхъестественного существа, и ту подлинную веру, которую обрёл он сам — в которой есть только «земля» и *бесконечная* земная жизнь, требующая от человека ответственного решения здесь и сейчас, в каждый момент времени. При этом Тарковский вкладывает в уста своего героя идею, к которой он пришёл сам в процитированном выше рассуждении из дневника: чело-

<sup>28</sup> Там же. С. 74.

век не в состоянии сформулировать для себя самого высший смысл своей жизни, но это скорее хорошо, чем плохо, поскольку именно безмерная высота невыразимого идеала заставляет его бесконечно двигаться к цели и предполагает *бесконечное* существование личности.

## 4

В философских воззрениях Тарковского все люди делятся на пассивное, безвольное большинство, не понимающее своей жизни и своего значения в жизни, и немногих избранных, которые познали истину о себе и обрели подлинную веру — веру в своё бессмертное существование, требующую от них постоянных ответственных поступков в земном мире. Именно такие люди определяют ход истории, они же творят человеческую культуру. В сценарии Тарковский достаточно явно проводит мысль о том, что все такие люди должны точно так же понимать себя и своё бессмертие, как понимает его Филипп. Эту мысль высказывает профессор Деккер, который, несмотря на то, что его называют материалистом и атеистом, выглядит гораздо более глубоким человеком, чем окружающие. Его молодой коллега Калаф читает Деккеру критическую статью о его мировоззрении, и в этой статье утверждается, что всё «богоискательство» Деккера, как и религиозные искания нашего времени, «вращаются вокруг личного бессмертия»<sup>29</sup>. Хотя Филипп и пересказывает его слова о том, что человек радикально смертен и никакого бессмертия нет, скорее всего, эти слова отражают отношение Деккера к традиционному церковному варианту идеи бессмертия, а вовсе не его самые глубокие убеждения. Суть этих убеждений он обозначает, когда неожиданно называет себя «пришельцем» в этом мире «обычных» людей. Обращаясь к одному из таких обычных людей, к монаху Иакову, Деккер говорит: «Я пришелец, а о пришельцах зачем плохо говорить... Они приходят и уходят... Но вам, постоянным жителям этого мира, разве хоть иногда не хочется задуматься?...»<sup>30</sup>. Дальше он распространяет это понятие на всех, кто пытался осмыслить человеческую жизнь: «Мыслию, следовательно, существую, сказал пришелец Декарт. Человеку, который мыслит, не нужно иметь доказательств бытия... Ну, а исходная идея — вот где Декарт запутался... Кто создает исходную идею?... Где исходная идея нашего мира?... Кем она рождена?... Вот где тупик, мешающий человеку жить и созидать... Декарт умер от воспаления лёгких... Пришёл и ушёл, не завершив труда... Тот, кто сможет завершить свой труд, поймёт исходную идею...»<sup>31</sup>.

В этих рассуждениях проступает та же самая вера, к которой пришёл Филипп и которая была подтверждена его встречами с «воскресшим»

<sup>29</sup> Там же. С. 58.

<sup>30</sup> Там же. С. 48.

<sup>31</sup> Там же. С. 49.

крестьянином: все по-настоящему глубокие люди, задумываясь над своей жизнью, осознают, что они «пришельцы» в том смысле, что их земная жизнь — это только этап в бесконечном «странствии» в бытии, от одной формы существования к другой. И именно эта истина помогает им быть великими творцами, великими деятелями человечества, поскольку они осознают: чтобы их бессмертная жизнь была не кружением на одном месте, не вечным повторением «того же самого» (на что обречены «постоянные жители» этого мира), а возвышенным устремлением в бесконечность, они в каждом своём пришествии в мир должны постараться достичь всего самого важного, что только может достичь в этом мире человек.

В сценарии есть намёк на то, что профессор Деккер, как и Филипп, когда-то давно получил помощь «высших сил», к нему также явился некий посланник, направивший его на путь познания себя и реализации своего предназначения в жизни; именно это позволило ему стать великим учёным, открывшим для человека возможность подняться в небо (что, как уже отмечалось, является метафорой божественного предназначения человека). В конце своей истории, когда он сам стал летающим человеком (хотя, в отличие от Филиппа, не смог возвышенно реализовать это качество), он говорит слова, которые не понимает никто из окружающих, но в которых, вероятно, заключено воспоминание о важнейшем событии, произошедшем с ним в далёком прошлом: «Всё верно и всё подтверждается... Когда она мне сказала: „Ты будешь страдать, ты для этого рождён...“ Комнатка у нас была маленькая и окна выходили на улицу с длинным забором... А за забором бойня... Она взяла мою руку и сказала: „Тебя погубит истина. Ты всегда любил её, но не понимал...“»<sup>32</sup>.

Не случайно по отношению к мировоззрению профессора его критики применяют странный термин «мистика ума», который свидетельствует о том, что профессор обладает глубоким пониманием жизни; его отличие от Филиппа состоит только в том, что он всю бесконечность жизни сводит к земному бытию и именно это бытие воспринимает *мистически*. Он не признаёт наличия в нём абсолютных законов, то есть абсолютных запретов для бесконечных запросов человеческого духа, в этом смысле он оказывается носителем очень важной идеи, присутствующей в мировоззрении Тарковского (точно так же, как и в мировоззрении Достоевского), — идеи о том, что для человека *нет ничего невозможного в земном мире*<sup>33</sup>. И он

<sup>32</sup> Там же. С. 68.

<sup>33</sup> Эта идея наиболее ясно выражена Тарковским в дневниковой записи от 4 ноября 1981 г., в контексте размышлений о постановке фильма «Искушение Святого Антония»: «Если бы меня спросили, каких убеждений я придерживаюсь (если возможно „придерживаться“ убеждений) во взгляде на жизнь, я бы сказал: во-первых — то, что мир непознаваем, и (следовательно) второе, что в нашем надуманном мире возможно *всё*» (Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. С. 368). Похожее утверждение содержится и в записи от 27 января 1979 г., в которой Тарковский даёт высокую оценку книге Кастанеды «Уроки Дона Хуана» (Там же. С. 195).

наглядно доказывает справедливость этой истины, опровергая самый бесспорный закон нашего бытия — закон земного тяготения.

Указанная идея Тарковского позже обрела наиболее развёрнутое выражение в «Сталкере»; загадочная Зона, в которую идут герои фильма, и есть место, где обнажаются подлинные возможности человека в отношении окружающего мира. Здесь для человека «возможно всё» — ведь герои идут к комнате желаний, где исполняется всё, что человек способен искренне пожелать, — и проблема только в том, что сам человек ещё не достиг того состояния, когда он способен *искренне* желать по-настоящему значимых вещей.

Кульминацией истории Филиппа в «Светлом ветре» является его попытка стать Мессией, несущим людям новую веру, объединяющим их вокруг этой веры, ведущим к великим целям. По подсказке прагматичного Самуэля Филипп использует свою способность летать, чтобы предстать перед простыми пастухами и крестьянами в качестве нового святого, возносящегося над землёй. Вид парящего в высоте человека вызывает ужас и поклонение у людей, но очень скоро Филипп понимает, что ничего не добился, кроме повторения в гротескной форме всё тех же ложных верований традиционных религий. Он понимает, что не способен стать «вождём», «пророком», ведущим за собой человечество; разочаровавшись в себе и в своей способности летать, он отказывается от неё и от своего высшего предназначения, которое до этого казалось ему очевидным.

Он возвращается в монастырь и становится самым невзрачным, самым обычным служителем церкви, то есть той самой ложной веры, которую он отверг, встретившись с подлинным Христом. И только в эпилоге истории, рассказанной в сценарии, перед своей гибелью в битве под Верденом он говорит слова, свидетельствующие о том, что он не отрёкся от обрётённой ранее истины о человеке и даже перед лицом смерти не отказывается от своей необычной веры в бессмертие, какой бы «жестокой» (по сравнению с традиционной верой в «рай») она ни была.

В этом смысле вряд ли можно считать, что Тарковский через трагическую историю своего героя хотел показать невозможность для отдельного человека стать *Мессией*, невозможность одному повлиять на судьбу человечества. Ведь в цитированной выше дневниковой записи он определённо говорит о необходимости прихода Мессии. Только нужно правильно по-



нять, что имеет в виду режиссёр. С понятием Мессии мы привычно связываем стереотип, порождённый христианской церковью, — представление о пастыре, ведущем миллионные массы людей. Но в том-то и дело, что этот стереотип глубоко ложен и подразумевает чисто внешнее господство через власть и авторитет. Тарковский имеет в виду совсем не это — для него человек может влиять на других, направлять их к истине только с помощью того примера следования истине, который он даёт собственной жизнью. Вспомним, что в своём дневнике Тарковский противопоставляет понятия пророка, вождя, с одной стороны, и понятие Мессии (гения), с другой. По контексту его рассуждений ясно, что пророка он понимает именно как «водителя» миллионов, а Мессию противоположным образом — как одинокую, «безумную» личность, которая, не поддаваясь давлению большинства, идёт по пути истины (в дневниковой записи от 18 февраля 1971 года эта тема прямо указана в качестве одной из главных для замысла фильма по «Ариэлю»). Именно так поступают наиболее значимые герои Тарковского, через образы которых режиссёр хотел выразить эту идею: Крис Кельвин, Сталкер, Александр в «Жертвоприношении». Неизбежная трагедия так понятого «Мессии» заключается в том, что он сможет увлечь за собой



лишь немногих, а от большинства получит насмешки и издевательства. Но в нашем ложно устроенном мире истина ещё долго будет оставаться уделом «безумных» одиночек, ещё долго будет отвергаться большинством. Поэтому только от этих одиночек, от их настойчивости в исповедании своей веры и в стремлении жить так, как требует их вера и обрётённая ими истина, зависит будущее человечества.

Можно уверенно сказать, что это убеждение, которое для Тарковского было незыблемой аксиомой, он получил в наследство от своего главного духовного учителя, от Достоевского. В связи с этим стоит привести выразительное суждение русского писателя, которое показывает, что, вопреки распространённому мнению о его «демократизме», он понимал, что человечество идёт к своей высшей цели не благодаря большинству («всемству», как его презрительно называл Достоевский), а благодаря отдельным подвижникам истины, часто страдающим и гибнущим в том порядке вещей, который выстроило для себя большинство, но добивающимся того, чтобы истина не только выжила, но и расширяла свою сферу, постепенно изменяя людей и мир.

«О, жрать, да спать, да гадить, да сидеть на мягком — ещё слишком долго будет привлекать человека к земле, но не в высших типах его. Между тем высшие типы ведь царят на земле и всегда царили, и кончалось всегда тем, что за ними шли, когда восполнялся срок, миллионы людей. Что такое высшее слово и высшая мысль? Это слово, эту мысль (без которых не может жить человечество) весьма часто произносят в первый раз люди бедные, незаметные, не имеющие никакого значения и даже весьма часто гонимые, умирающие в гонении и в неизвестности. Но мысль, но произнесённое ими слово не умирают и никогда не исчезают бесследно, никогда не могут исчезнуть, лишь бы только раз были произнесены, — и это даже поразительно в человечестве. В следующем же поколении или через два-три десятка лет мысль гения уже охватывает всё и всех, увлекает всё и всех, — и выходит, что торжествуют не миллионы людей и не материальные силы, по-видимому, столь страшные и незыблемые, не деньги, не меч, не могущество, а незаметная вначале мысль, и часто какого-нибудь, по-видимому, ничтожнейшего из людей»<sup>34</sup>.



Чрезвычайно показательно, что эти слова сказаны в контексте рассуждений Достоевского о самой главной идее человеческого существования, *об идее бессмертия*, и именно её он имеет в виду, говоря о том, что, даже высказанная впервые самым «ничтожнейшим» из людей, она не исчезнет и в конце концов станет всеобщим достоянием, побеждая и ложные верования и материальные силы, господствующие над человечеством. Несомненно, это же убеждение вдохновляло и Тарковского на протяжении всего его творчества.

<sup>34</sup> Достоевский Ф. М. *Дневник писателя. 1876 год* // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1971–1990. Т. 24. С. 47.