

О РЕЛИГИОЗНЫХ ВОЗЗРЕНИЯХ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ СЦЕНАРИЯ «СВЕТЛЫЙ ВЕТЕР»)

И. И. Евлампиев

Санкт-Петербургский государственный университет

В статье рассматриваются религиозные воззрения Андрея Тарковского, выраженные в его творчестве и дневниковых записях 1970-х гг. В центре размышлений Тарковского находится проблема бессмертия и проблема связи человека и Бога. Наиболее важным произведением режиссёра в этом контексте является сценарий «Светлый ветер», который не был реализован в качестве фильма. Главный герой сценария наиболее полно выражает образ религиозного пророка в творчестве Тарковского; режиссёр понимает Бога как непостижимую и бесконечную глубину в самом человеке, а бессмертие – как бесконечную последовательность жизней, подобных земной жизни человека. В этих необычных религиозных воззрениях Тарковский является идейным наследником Ф. Достоевского.

Ключевые слова: Андрей Тарковский, сценарий «Светлый ветер», религия, бессмертие.

ON THE RELIGIOUS VIEWS OF ANDREI TARKOVSKY (BASED ON THE SCENARIO “LIGHT WIND”)

Igor Evlampiev

St. Petersburg State University

The article discusses Andrei Tarkovsky's religious views expressed in his works and diary 1970. Tarkovsky very carefully considers the problem of man's relationship to God and the problem of immortality. The most important work of the director in this context is the scenario “Light Wind”, which was not implemented as a movie. The protagonist of the scenario most fully expresses the image of a religious prophet in works of Tarkovsky; director understands God as incomprehensible and infinite depth in the man, and immortality – as an infinite sequence of lives, like earthly life. In these unusual religious beliefs Tarkovsky is the ideological heir to F. Dostoyevsky.

Keywords: Andrei Tarkovsky, the film script *Light Wind*, religion, immortality.

После «Иванова детства» (1962) и «Андрея Рублёва» (1966) Тарковский долго не мог снимать новых фильмов из-за той невыносимой обстановки, которая возникла 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 своём 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». Идею 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 гг., объясняет, почему он так и не был превращён в законченное кинопроизведение. 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 понимал это, 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.

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 [Евлампиев 2012 б].

Как раз в ту эпоху, о которой идёт речь, то есть в начале 70-х гг., Тарковский, выбирая свой окончательный путь в искусстве, однозначно признаёт себя принадлежащим к традиции Достоевского; это совершенно

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 г., 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 прекрасным 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 идет мучительно и через силу, ибо Мосфильм определённо вступил в стадию кризиса. Потом – „Белый день“» [Тарковский 2008, 17].

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 отрицающему 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 [Евлампиев 2012 а, 377–427]. Очень похожую «модель» бессмертия развивает в своём творчестве Тарковский; на подобный характер своего посмертного существования, не противостоящего земному, а связанному с ним, намекает «призрак» Феофана Грека, являющийся Андрею Рублёву в разрушенном 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 Тарковский понимал идею бессмертия совершенно не так, как в традиционном, церковном христианстве.

Более последовательное и детальное выражение такого понимания бессмертия становится одной из главных целей Тарковского в начале 70-х гг., этому посвящены фильмы «Солярис» и «Зеркало», эта тема преобладает и в сценарии «Светлый ветер».

Указанный сценарий связан не только с фильмами, которые снимались в то время, когда он был написан («Солярис» и «Зеркало»), но и с более поздним «Сталкером». Ведь в качестве исполнителя главной роли в фильме «Светлый ветер» («Отречение») Тарковский предполагал А. Кайдановского, который позже сыграл Сталкера¹. 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 сам Тарковский и его герои безусловно относят и даже *прежде всего* относят традиционное церковное христианство.

Нужно отметить, что во время съёмок «Соляриса», в 1970–1971 гг., 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 г.; они имеют непосредственное отношение к сценарию «Светлый ветер», поскольку именно в это время начинается работа над ним.

Прежде всего 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» [Тарковский 2008, 27].

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. Таким образом, Бог в мировоззрении Тарковского – это некая 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 даёт лишь условное и относительное представление о Боге, Тарковский приравнивает её значение к культурному значению философии 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, противопо-

¹ 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 написал, 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 трактира, по-моему, – Леонов, дальше не помню» [Туровская 1991, 116].

ставить ей символ возможного её 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)» [Тарковский 2008, 27].

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 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» [Тарковский 2008, 28]. Но искушает 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 полностью подчинилось целям материального мира. «Несмотря на то, что в душе каждого живёт Бог, способность аккумулировать вечное и доброе, в совокупности своей человеки 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» [Тарковский 2008, 32].

В чём же спасение? Есть ли ещё у человечества шанс свернуть с ложного, гибельного пути? Тарковский, как и каждый великий художник в истории, продолжает верить в возможность спасения даже тогда, когда на это, 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. «Спастись всем 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?» [Тарковский 2008, 32–33].

Сценарий фильма «Светлый ветер» содержит те же самые проблемы и идеи, что и процитированные фрагменты дневника Тарковского, только в более сложном художественном проведении. 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 неизбежному выводу о том, что христианская церковь уже не соответствует своей цели: она полностью подстроилась под материальные запросы людей и хочет только одного – сохранить свою власть над людьми даже ценой отречения от Бога. Оба эти 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, осознаёт 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, живет только среди простых людей и освящает их простую жизнь. Отрицая церковь, он вместе с ней отрицает государство и систему насилия, порождённую государством, призывая всех людей разом отказаться от любого насилия (здесь Тарковский явно намекает на религиозное учение Л. Толстого).

Но всё-таки центральное место в сценарии занимает Филипп и его религиозные искания. Филипп безусловно 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...» [Горенштейн, Тарковский 1995, 57]. 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» [Горенштейн, Тарковский 1995, 56–57].

Последние слова Филиппа заставляют вспомнить ряд эпизодов из фильмов Тарковского, где изображается полёт героя или дан образ проносящейся внизу земли, увиденной с большой высоты. Все эти эпизоды (полёт Ивана во сне в «Ивановом детстве», полёт мужика на воздушном шаре и образ проносящейся 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.

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» [Горенштейн, Тарковский 1995, 52]. 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» [Горенштейн, Тарковский 1995, 53]. Хотя о. Григориус призывает Филиппа принять без рассуждений традиционную христианскую веру в Бога и бессмертие, тот отвергает её, поскольку эта традиционная и главная вера 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 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» [Горенштейн, Тарковский 1995, 49]. 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 все, 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» [Горенштейн, Тарковский 1995, 49–50].

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 традиционном христианском смысле, как совершенное бытие, абсолютно противостоящее нашей действительности. Этот мир поначалу удивляет его (и это означает, что в новом мире он сохраняет 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.

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 обрел способность летать. По контексту их нового разговора можно сделать вывод, что 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 умерал (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 преодолевать смерть, то для него

смерть стала совершенно 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. Если 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 всему тому, что 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...» [Горенштейн, Тарковский 1995, 59]. 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 ведет 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...» [Горенштейн, Тарковский 1995, 69].

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 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 обретённой 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 лжи), 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 обрётённую 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...» [Горенштейн, Тарковский 1995, 74].

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: человек 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.

Кульминацией истории Филиппа а «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 на этом пути он ничего не добьётся, кроме повторения в гротескной форме всё тех же ложных верований традиционных религий. Он понимает, что не способен стать «вождём», «пророком», ведущим 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 всей 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 «жесточкой» (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 об этом, о необходимости прихода Мессии. Только нужно правильно понять, что имеет в виду режиссёр. С понятием Мессии мы привычно связываем тот стереотип, который был порождён 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 понятия 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. 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 только насмешки и издевательства. В нашем ложно устроенном мире истина ещё долго будет оставаться уделом «безумных» одиночек, ещё долго будет отвергаться большинством. Но тем не менее 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.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Горенштейн, Тарковский 1995 – *Горенштейн Ф., Тарковский А.* Светлый ветер // Киносценарии. 1995. № 5.
- Евлампиев 2012 а – *Евлампиев И.И.* Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних работ к «Братьям Карамазовым»). Санкт-Петербург, 2012.
- Евлампиев 2012 б – *Евлампиев И.И.* Художественная философия Андрея Тарковского. Изд. 2-е. Уфа, 2012.
- Тарковский 2008 – *Тарковский А.А.* Мартиролог. Дневники 1970–1986. Флоренция, 2008.
- Туровская 1991 – *Туровская М.* 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. Москва, 1991.

Материал поступил в редакцию 26.07.2014