

А. А. Струк

МОДЕЛЬ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В ПОВЕСТИ «ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ» АРКАДИЯ И БОРИСА СТРУГАЦКИХ И КИНОАДАПТАЦИИ А. А. ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР»

В статье подвергаются сравнению концептуальные модели мира и человека, представленные в повести А. Н. Стругацкого, Б. Н. Стругацкого «Пикник на обочине» и киноадаптации А. А. Тарковского «Сталкер». В основе повести и фильма лежит трёхчастная оппозиция «Общество — Зона — Человек (Сталкер)», каждый элемент которой в повести и экранизации получает различное тематическое и концептуальное наполнение. А. А. Тарковский превращает фантастическую повесть в философскую притчу, прибегая к упрощению и минимизации сюжета, системы персонажей, выразительных средств, а также значительному смещению смысловых акцентов повести с социальной критики и проблемы утраты человечности в современном обществе на проблему веры и безверия, поиска и обретения смысла.

Ключевые слова: А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий, «Пикник на обочине», А. А. Тарковский, «Сталкер», модель мира, модель человека, экранизация.

Более полувека прошло с выхода в свет повести братьев Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине» (1972), по мотивам которой Андреем Тарковским был снят фильм «Сталкер» (1979), имеющий в современной культуре культовый статус. Несмотря на то что сценарий для экранизации А. А. Тарковского писали братья Стругацкие, фильм и повесть имеют ряд существенных концептуальных расхождений, а созданные в них модели мира и человека диаметрально противоположны друг другу. В интервью Б. Н. Стругацкий отмечал, что работа над сценарием для фильма была непростой. Сценарий переписывали десятки раз [6], пока он полностью не устроил режиссёра. «Сталкер» — яркий пример творческого переосмысления литературного произведения, когда интерпретатор (режиссёр) выявляет нечто тайное и неявное, выходящее за пределы исходного текста, обогащающее его.

Сюжет повести «Пикник на обочине» содержал в себе конструкт, крайне значимый для режиссёра. «Трудная дорога через Зону к осуществлению желаний — классическая мифологема инициации, основа интегрального сюжета всех фильмов Тарковского» [7, с. 254]. Если мифологема инициации, вокруг которой строится сюжет обоих произведений, является объединяющим повесть и фильм фактором, то концептуальные модели мира и человека имеют отличия, которые будут рассмотрены ниже.

В повести и кино речь идёт о появившейся в результате контакта с внеземной цивилизацией Зоне. Как такового контакта не состоялось, Зона — это место, куда упал мусор, обломки, объедки после посещения Земли инопланетянами (результат пикника «на обочине какой-то космической дороги» [8, с. 218]).

В повести Стругацких Зона представляет собой известную опасность, так как в ней происходят аномальные явления, нарушены законы физического мира и сформировалась особая экосистема. При этом Зона — постоянный источник притяжения для сталкеров, которые ходят в неё за артефактами, ценящимися на чёрном рынке и среди учёных-исследователей.

И в повести, и в фильме иноземная цивилизация присутствует в качестве фантастического допущения, выступающего сюжетным рычагом для конструирования мира. Пришельцы не так важны для авторов сами по себе, сколько важно, как к последствиям столкновения с чуждой разумной деятельностью приспосабливаются люди. Во многих произведениях братьев Стругацких прослеживается пессимистическая идея о безразличии Вселенной к человеческому ничтожеству. Человечеству нечего сказать другим космическим расам, никто не стремится установить с людьми контакт, пришельцы не считают нужным обращать на людей внимание («Страна багровых туч», 1959 г., «Извне», 1958 г.).

Действие повести Стругацких «Пикник на обочине» происходит в вымышленном провинциальном городке Хармонт, принадлежащем Британскому Содружеству Наций (некой англоязычной капиталистической стране). Несмотря на вымышленный характер топоса, он полон конкретных деталей. Зона не уникальна, на Земле всего шесть Зон, находящихся в разных странах. Стругацкие сравнивают реакцию государств с разными социальными системами на появление у них Зон. Если Советский Союз тщательно охраняет границы Зоны и полностью исключает возможность проникновения, то в Хармонте вокруг Зоны выстраивается целая инфраструктура — чёрный рынок артефактов, дельцы, наживающиеся на их перепродаже, сталкеры-контрабандисты, учёные, организующие экспедиции в Зону, охранники, которых можно без труда подкупить, и т. д. В повести большое внимание уделено социальному фону взаимодействия людей и Зоны.

В отличие от братьев Стругацких, А. А. Тарковский полностью снимает проблему контакта с внеземной цивилизацией. Режиссёр делает место действия условным, безмянным, лишая его географической и политической конкретности. Из контекста фильма «Сталкер» неизвестно, существуют ли

на Земле другие Зоны. Отсутствие конкретности позволяет воспринимать сюжет фильма как событие, имеющее универсальный, общечеловеческий характер. «На смену фантастике пришла мистика, приключенческий боевик превратился в философскую притчу» [6].

По принципу тяготения к философскому обобщению, притче герои А. Тарковского лишены имён: Сталкер, Писатель, Профессор. «Путешествие из приключения всё более становилось диспутом. <...> забылись имена собственные; упростились сюжетные перипетии» [9, с. 127]. М. М. Туровская отмечает, что главный художественный принцип, избранный Тарковским при работе над экранизацией повести Стругацких, — это минимализация литературного материала [9, с. 127].

В повести «Пикник на обочине» Зона представляет собой смертельную опасность. Она полна необъяснимых аномалий (сталкеры называют их «мясорубка», «ведьмин студень», «комариная плешь», «серебристая паутинка» и т. д.). Душевный надлом сталкера начинается из-за гибели в Зоне его друга-исследователя Кирилла Панова, который по случайной невнимательности слегка затронул «паутинку».

Результат воздействия Зоны на человека имеет крайне негативные, катастрофические последствия, которые изображаются на примере семьи сталкера Рэдрика Шухарта. Зона искажает естественные процессы жизни и смерти (из-за активности Зоны возвращается из могилы умерший отец сталкера), рождения и развития (дочь сталкера Мартышка имеет необъяснимые мутации, вследствие которых она постепенно превращается в чудовище, утрачивая человеческий облик). Дом сталкера, несмотря на его богатство, пустеет, из квартала, где он живёт, в страхе перед воздействием Зоны постепенно сбегают все жители.

Названия артефактов, за которыми охотятся сталкеры, на лексическом уровне подчёркивают их бесполезность, они уподобляются мелкому мусору, хламу: «пустышки», «батарейки», «погремушки», «гремучие салфетки», «булавки», «чёрные брызги» и другое.

Несмотря на негативное воздействие Зоны, погоня за наживой толкает сталкеров на постоянные вылазки и поиск новых артефактов. Однако они не спешат делиться друг с другом секретами Зоны, картой опасных мест и аномалий. Между сталкерами существует жёсткая конкуренция и соперничество; они готовы выдать друг друга полиции или бросить напарника на произвол судьбы в опасном месте, как Стервятник Барбридж. В повести Стругацких Зона выступает катализатором дурных человеческих

наклонностей. Зона изображается как «чужое», враждебное пространство, её мир — смертоносный, опасный, непонятный. Из объекта научного интереса в начале повести Зона ближе к финалу превращается в источник социальных противоречий и личных трагедий, обрстая рядом негативных смысловых коннотаций.

В фильме А. А. Тарковского, напротив, Зона является благом. Сталкер называет её «чудом», для него это — «дом», нечто родное, близкое. Он говорит: «Зона — это единственное место, куда можно прийти, если надеяться не на что», здесь его «счастье, свобода, достоинство». Он любит Зону и не мыслит своей жизни без походов в неё. Визуально Зона противопоставлена течению обыденной жизни через светоцветовое решение кадра. Обычный мир — чёрно-белый, лишённый цвета, мир-тюрьма, грязный, невзрачный, полный шума и грохота проезжающих поездов. Мир горя и непонимания, в котором Сталкер и его семья одиноки и маргинальны. Пространство вне Зоны — «профанная пустыня» [1, с. 272]. Зона — цветная, яркая, полная зелени, умиротворения, тихого течения воды. По словам Б. Н. Стругацкого, А. А. Тарковскому «пришлась по душе наша общая идея: в Зоне должно быть как можно меньше “фантастики” — непрерывное ожидание чего-то сверхъестественного, максимальное напряжение, вызываемое этим ожиданием, и... ничего. Зелень, ветер, вода...» [6].

Согласно Д. А. Салынскому, образ Зоны у А. А. Тарковского обладает, скорее, временной, а не пространственной спецификой: «Герои могут идти по Зоне только в одном направлении. <...> Там, за спиной, что-то уже изменилось в свойствах пространства, оно стало другим. Прежние пути стали непроходимыми. Когда пути даны лишь для движения в одном направлении — это уже не пространство, это время» [7, с. 200].

Уникальный топос Зоны, в котором сливаются воедино пространственные и временные координаты, полностью лишён мотива социальных противоречий, провоцируемых человеческой алчностью. Кроме того, А. А. Тарковский значительно смягчает акцент на семейном неблагополучии Сталкера. Жена против его походов на Зону, но её финальный монолог полон любви и принятия: «Я уверена была, что с ним мне будет хорошо. Я знала, что и горя будет много. Но только уж лучше горькое счастье, чем серая, унылая жизнь». Дочь Мартышка выглядит как обычный ребёнок. Девочка передвигается на костылях, но у неё есть сверхъестественные способности (телекинез). Семья Сталкера — «семья блаженных, и смысл их жизни — дух, что подчёркнуто судьбой дочери, чьи связи с плотью укорочены, а с духом — удлинены» [1, с. 274].

Угроза, которую представляет собой Зона, в фильме так же представлена лишь номинально: Сталкер неоднократно предупреждает спутников об опасности, но с ними ничего не происходит, так что они даже начинают подозревать его в мистификации. «Зона такова, какой мы её сами сделали своим состоянием», — говорит Сталкер.

В повести и в фильме в Зоне присутствует нечто, исполняющее желания, источник притяжения для сталкеров. В повести — это артефакт «золотой шар», способный исполнять самые сокровенные желания, по утверждению Стервятника Барбриджа. Косвенно чудесная природа артефакта подтверждается здоровыми и красивыми детьми, которых Барбридж вымолил у «золотого шара». В фильме — это комната желаний, принцип действия которой таинствен, поскольку «желаешь одно, а получаешь другое», комната исполняет только «сокровенные» желания, обнаруживая скрытую правду о человеке, его душе и подлинных устремлениях. В отличие от Рэдрика Шухарта, герои А. А. Тарковского отказываются войти в комнату желаний. «Драматургия фильма строится на противоречии между внешней безрезультатностью действия и его внутренней результативностью, на коллизии между фабулой (“вернулись впустую”) и сюжетом (“вернулись познавшими себя и мир”» [7, с. 199].

В центре повести и фильма — образ сталкера, проводника, странника, блуждающего по опасной Зоне. В повести сталкер выступает медиатором, посредником между людьми и Зоной, присутствие которого обрекает его спутников на гибель, в первый раз — нечаянно, случайно, в финале повести — намеренно. Герой братьев Стругацких — авантюрный герой, герой социальных противоречий, не выдерживающий искушения чудом и проходящий путь опустошения, моральной деградации и постепенного расчеловечивания. Рэдрик Шухарт добирается до «золотого шара» ценой жизни напарника, уподобляясь презираемому им Стервятнику Барбриджу. Получив возможность загадать желание, он понимает, что в его душе не осталось ничего, кроме ненависти: «Я животное. У меня нет слов, меня не научили словам, я не умею думать, эти гады не дали мне научиться думать» [8, с. 254].

В фильме образ главного героя претерпевает радикальные изменения. «Тарковский стремился... освободить главного персонажа от упрощённо-авантюрных характеристик, выявить и развить философско-мировоззренческие составляющие литературного первоисточника» [5, с. 172].

Режиссёр отказывается от ярких внешних характеристик центрального персонажа в пользу повышенной пластической выразительности,

графичности [2, с. 58]. Сильный, ловкий, «рыжий» Редрик Шухарт превращается в невзрачного, неуклюжего, ранимого Сталкера. По воспоминаниям Г. С. Верховского, Тарковский как-то сказал исполнителю роли Сталкера А. Л. Кайдановскому: «Мне нужен только твой затылок и твой голос» [3, с. 16].

Сталкер Тарковского — поэт, романтик, юродивый. Он не торгует артефактами и никогда не хотел попасть в «комнату желаний». Он бескорыстно любит Зону и считает, что она послана, чтобы «сделать людей счастливыми». Свою миссию он видит в том же: водить в Зону как можно больше людей, чтобы поделиться счастьем со всеми. Дон Кихот и князь Мышкин — вот персонажи, с которыми чаще всего сравнивается Сталкер А. А. Тарковского в кинокритике [1, с. 269].

Тарковский «повернул всю сюжетную идею к тому, как мог её воплотить только богоискатель» [7, с. 153]. Сам режиссёр давал различные варианты объяснения главной темы своего фильма: «Картина о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания ложным знанием» [3, с. 20], «Тема достоинства человека и тема человека, страдающего от отсутствия собственного достоинства» [1, с. 257]. Тема ложного знания и попытка обрести человеческое достоинство связывалась с образами Писателя и Профессора, тема веры и достоинства являлась ключевой для понимания образа Сталкера. Комната, исполняющая желания, — «это объект веры, а не знания <...> Без веры человек не может жить... вера значима сама по себе» [4, с. 329]. Вот почему Сталкеру так важно приводить в комнату людей, он хочет приобщить их к чудесному, наполнить их жизнь смыслом. Поскольку Писатель и Профессор отказываются войти в комнату, чудо остается неявленным. Герои «поднялись до осознания той мысли, что нравственность их, скорее всего, несовершенна. И ещё не находят в себе духовных сил, чтобы до конца поверить в самих себя» [1, с. 257]. Подлинным чудом оказывается самоотверженная любовь жены Сталкера, которую «можно противопоставить неверию, опустошённости, цинизму, <...> сухому теоретизированию о безнадёжности мира» [1, с. 257].

Экранизация в значительной степени видеоизменяет конструктивные модели повести, подвергая их переосмыслению. Б. Н. Стругацкий говорил: «Повесть — о том, что мы не знаем, ради чего существуем. А кино — о том, что жизнь без святого в душе и не жизнь вовсе» [6]. В повести «Пикник на обочине» братья Стругацкие делают выводы о социальной природе общества, которое, сталкиваясь с непознаваемым, пытается обратить его к своей выгоде. Простой человек, сталкер, оказавшийся в эпицентре борьбы за

преуспеяние, ожесточается и теряет самого себя. А. А. Тарковский превращает мрачную повесть в созерцательную притчу о вере и безверии, смысле жизни, любви и тщетности человеческих желаний. В человеке скрыт огромный потенциал, Зона выступает лишь как инструмент, позволяющий проявить его, обрести путь к самому себе и подлинному духовному созерцанию.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Болдырев, Н. Ф. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского / Н. Ф. Болдырев. — Челябинск : Урал Л.Т.Д., 2002. — 384 с.
2. Брейтман, А. С. Киноискусство России: опыт позитивной антропологии / А. С. Брейтман. — Москва : ИНФРА-М, 2023. — 185 с.
3. Верховский, Г. С. «Сталкер» Андрея Тарковского в фотографиях Григория Верховского / Г. С. Верховский. — Москва : Эксмо, 2024. — 208 с.
4. Евлампиев, И. И. Художественная философия Андрея Тарковского / И. И. Евлампиев. — Уфа : ARC, 2012. — 472 с.
5. Загребин, С. С. Этика Тарковского / С. С. Загребин. — Челябинск : Челябин. гос. пед. ун-т, 2012. — 307 с.
6. Плешакова, А. Борис Стругацкий: «Мы сразу поняли: придётся выполнять все требования Тарковского» / А. Плешакова. — Текст : электронный // Комсомольская правда. — 2009. — 19 мая. — URL: <https://www.kp.ru/daily/24295/489618/> (дата обращения: 03.03.2025).
7. Салынский, Д. А. Киногерменевтика Тарковского / Д. А. Салынский. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2024. — 640 с.
8. Стругацкий, А. Н. Отель «У Погибшего Альпиниста». Пикник на обочине : повести / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. — Москва : Юрид. лит., 1989. — 256 с.
9. Туровская, М. М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / М. М. Туровская. — Москва : Искусство, 1991. — 255 с.