

Макарова Ярослава Александровна⁴⁵,

студент бакалавриата

АНО ВО «Института кино и телевидения (ГИТР)»,

@yaroslavamackarova@narod.ru

Визуализация внутреннего конфликта в фильме А. Тарковского «Сталкер»

Аннотация: в статье представлено исследование экранизации фантастической повести Братьев Стругацких «Пикник на обочине», 1972, адаптацией которой занимались авторы вышеупомянутого произведения совместно с режиссером Андреем Тарковским во время работы над фильмом «Сталкер», 1979. Автор статьи рассматривает три основных жизненных понятия «ребенка зоны» (иначе говоря, «ребенка чуда из чудес»). Последствия и мотивы борьбы человека с подобной судьбой, имеющего в фильме облик как духовный, так и физический. Исследует как визуальные образы, созданные Андреем Тарковским для передачи своеобразной внутренней «ломки» героя, вытекающие из них обонятельные и осязательные реакции зрителя, так и более грубое (то есть человеческое) влияние на мироощущение персонажа.

Ключевые слова: визуализация, внутренний конфликт, адаптация, экранизация, эстетический анализ, медиаобразование.

⁴⁵ Научный руководитель – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой драматургии Института кино и телевидения Е. С. Трусевич.

Yaroslava Makarova,
undergraduate student
of Film and Television Institute (GITR),
@yaroslawamackarova@narod.ru

**Visualization of the internal conflict in the film by A. Tarkovsky
«Stalker»**

Abstract: the article presents a study of the film adaptation of the Strugatsky Brothers' fantastic story «Roadside Picnic», 1972, which was adapted by the authors of the above-mentioned work together with director Andrei Tarkovsky while working on the film «Stalker», 1979. The author of the article considers three basic life concepts of a «child zones» (in other words, «the child of a miracle of miracles»). The consequences and motives of the struggle of a person with a similar fate, who has both spiritual and physical appearance in the film. He explores both the visual images created by Andrei Tarkovsky to convey a kind of internal «breaking» of the hero, the olfactory and tactile reactions of the viewer arising from them, and a rougher (that is, human) influence on the character's worldview.

Keywords: visualization, internal conflict, adaptation, film adaptation, aesthetic analysis, media education.

Этот год знаменателен юбилеем А. А. Тарковского, со дня рождения режиссера исполняется 90 лет. Автор отдает дань уважения его памяти, вспоминая последний, снятый в России, фильм великого кинематографиста. Статья представляет собой исследование экранизации фантастической повести Братьев Стругацких «Пикник на обочине» (1972) адаптацией которой занимались авторы вышеупомянутого произведения совместно с режиссером Андреем Тарковским во время создания фильма «Сталкер» (1979). Название фильма отлично от заголовка книги, в следствии фиксации на демонстрации внутреннего конфликта главного героя, то есть Сталкера (герой картины так же отличается от персонажа книги). Потому статья не

обращается к первоисточнику, ориентируясь исключительно на кинопроизведение и избирая главными действующими лицами Сталкера и саму Зону.

Автор статьи заинтересован картиной и потому, что она, на его взгляд, представляет собой одну из тех немногих, «нравственный» конфликт (в данном случае конфликт веры и всего сопряженного с ней) которой нерешаем и потому значим. Вероятность того, что зритель может дать ответ на поставленную перед ним дилемму лично для себя, конечно, есть. Возможность же оценить этот ответ хоть с какой-то подобно моральной точки зрения отсутствует. Есть так же некая доля вероятности (или для каламбура веры), что и режиссер не знает решения этого нравственного конфликта. Вспомним слова Тарковского о том, что «если бы он знал ответ, то не снимал бы кино». Сложность эту могут отражать и слова Альберто Моравиа, который так объяснил кольцевую композицию картины: «Человечество загнало себя в тупик, но необходимо иметь веру, что, может быть, из него и удастся выбраться» [2, с. 9]. Автор статьи понимает, что подобные фильмы, влекущие своей вечностью (так как никогда не могут быть действительно подобием урока, а скорее являются чем-то вроде древних, загадочных и не имеющих ответа задач) каждый избирает для себя сам, тем не менее он имеет смелость назвать, с целью улучшить качество изложения мысли, фильм с похожим нерешаемым конфликтом, а именно «Догвилль» Л. Ф. Триера. Главные герои принимают определенные решения, хотя это не значит, что имеют (для себя) правильные ответы, но значит, что избирают определенные пути. Автор же, как, возможно, и многие зрители, остается в неведении по поводу того, какие убеждения кажутся наиболее верными лично ему. Но данная статья не фокусируется на данном типе «нравственном» конфликте, прислушиваясь не к своим ощущениям от действий, происходящих в картине, а пытается почувствовать Сталкера.

Внутри Сталкера все спорит уже так давно, что крики и драки преобразовались в стоны и медленные шарканья, потому, когда герой

предстает перед зрителями он хрипит, иногда подвывает по-детски высоким, надрывающимся голосом. Ведь Сталкер, как мы понимаем из его же монолога, – беспомощное дитя. И в том его слабость, но только на слабости он и стоит.

Рассмотрим внутренний конфликт персонажа событийно перед тем, как перейти к общей визуализации образа Сталкера. Внутренний конфликт героя держится на своеобразных трех китах: любви, долге и вере. Любовь его так же конфликтует с долгом, пытаясь решить, что же первостепеннее, вернее второстепеннее (так как первой всегда будет вера). Но дело в том, что все три пункта слишком друг с другом перекликаются и потому лишь больше конфликтуют.

Конфликт долга Сталкера – есть конфликт его долга перед своей семьей и долга перед человеком, как единицей. Сталкер чувствует себя проводником к счастью, которое, по его мнению, можно обрести только через веру. Таким образом, он исполняет роль проводника не только буквального, путеводного, но и морального. Он рос с намерением быть помощником, проводником, кем-то подобным образу Иисуса (сцена Писателя и тернового венца значима тем, что именно Писатель его создает и примеряет. Это заставляет задуматься, что действительно первым, надевшим терновый венец, был не Иисус, а непосредственно создатель, с целью удостовериться в качестве) или «апостолом Зоны» [2, с. 197]. Потому для Сталкера существует долг перед человеком, человеком несчастным, нашедшим последнюю надежду в комнате и по воле случая обязанному по пути пройти Зону, которая и снабдит его верой. При этом у Сталкера есть долг и перед семьей, члены которой в свою очередь так же являются людьми, как единицей, что и порождает конфликт. Визуально это заложено с первых кадров. Мир семьи Сталкера (их квартирka) трясется, когда едут поезда (поезда, которые следуют к Зоне). Тема не природного света так же начинается именно в квартире, когда лампочка, включенная женой, вспыхивает и перегорает. Это зеркально отражается и в сцене перед

«входом» в комнату. Лампы как бы озаряют самое напряженное место, чтобы через секунду перегореть. Они освещают, дают понять, увидеть все, но не способствуют возможности принять верное, с точки зрения все той же индивидуальной нравственности, решение. Поступки героев – не есть продукт их действительного морального выбора, а скорее выбора, исходящего из невозможности установления морали, выбора чувственного, возможно, изменчивого.

Сталкер выбирает долг перед человеком, как единицей, но при этом, так как семья состоит из тех же людей, он этот долг, в общем смысле, предает. Сам герой думает иначе, он воспринимает жену и дочь не как единиц, ищущих счастье, а как мучеников от того, что их жизнь связана с ним-путеводителем.

Жена его понимает, но не хочет этого понимания. А он понимает жену, но не может позволить себе понимать ее, иначе он не Сталкер. Визуально это отображается в том, что, когда герои говорят, жена как бы своим профилем закрывает профиль мужа. Они говорят со стенами, но не отворачиваясь друг от друга в противоположные стороны, а опираясь друг на друга плечами.

Конфликт любви Сталкера сталкивает между собой семью и Зону. Любовь героя к Зоне – одно из самых сильных чувств, отраженных в данной картине (пересилить ее, наверное, способна только его вера). Зона – Родина Сталкера. Потому цвет в картине проступает только, когда персонажи оказываются там. Только на Родине Сталкер видит смысл в контрасте цветов и в принципе в чувствительности роговицы, позволяющей отличать их. Опять обратимся к теме неприродного света, который точно так же работает по мере приближения к Зоне. Если в квартире лампа перегорает, то у входа в паб и перед металлической проволокой они горят.

Зона дышит цветами, кустами и даже болотами, включает в себя всю ту природу, какую герой не воспринимает за ее пределами, но любовь к жене и ребенку все же остается внутри Сталкера. Цветы растут, но не пахнут.

Потому что у героя есть совесть, перемешанная с долгом и любовью к семье, которые пробираются в его сознание, напоминают о себе даже во сне голосом жены. Так же, как и Зона напоминает о себе крупными пылевыми перьями за ее пределами.

Счастье героя не равняется смерти в Зоне, а Зона не убивает несчастных. На самом деле, те, что не доходят до комнаты, за ответами; те, что совершают ошибки, воюют (а природа войн не прощает), умирают не иначе, как в любви. Ведь все что видит зритель – это прижатые, обившееся вокруг друг друга скелеты. Сталкер отдает себя на растерзание природе, и она принимает его, но не иначе как землю или траву (по герою ползают насекомые). Природа Зоны впускает его, но не разрывает, так как он и не может быть разорванным.

Обратим внимание и на то, что небо над Зоной всегда светлое, как и глаза самого Сталкера (таковы они только на Зоне, потому что только там и появляется цвет). После первой речи Сталкера, перекликающейся с прозаическим текстом его жены из сна, заостряется внимание на том, что такой цвет имеют и глаза писателя, и глаза профессора. Не отходя от темы глаз, заметим, что перед тем, как герои покидают Зону вода в ней, наполняется жидкой ржавчиной, как до этого такого же ржавого цвета капля крови образовалась в глазу Сталкера из-за лопнувшего капилляра.

Зона для Сталкера – это взорванный дом, ставший еще любимее от факта сохранения жизни после того самого взрыва. Зона сохраняет жизнь, Сталкер сохраняет веру.

Самый сложный конфликт (конфликт веры) с точки зрения всего фильма и самый решаемый для Сталкера. Конфликт веры в героя не сталкивается ни с чем. Вера Сталкера бесспорна. Она, как сказано ранее, не уничтожаема взрывами. Ему не нужны подтверждения, знаки, помогающие уверовать. Они для него так же бессмысленны, как и опровержения. По-хорошему, вера – это все, что есть у Сталкера. И вся его свобода, любовь заключена в природе, в грязной, чистой, дождевой воде Зоны. Потому образ

Сталкера может быть неким подобием образу Иисуса. Но как страдал Иисус? Страдал ли он вообще?

Далее переходим непосредственно к визуализации образа в целом. Сталкер представляет собой собрание противоречий, о которых он не может забывать, исходя из своих убеждений. Пример тому вечно забинтованная шея героя: он не забывает о том, что должен себя душить. Сталкер выбирает проверять патруль по пути в Зону через оконную раму с разбитым стеклом. Метафора расколота личности здесь приобретает иную форму, так как раскол – это противостояние, приводящие к исходу в форме метаний, разбитость же свидетельствует скорее о возможности не сколько метаться, сколько добить оставшиеся стекла. Потому есть ощущение, что Сталкер умер бы в Зоне только в том случае, если бы действительно решился прийти туда с женой и ребенком.

Противоречия видны и тогда, когда герой приходит в Зону. Персонажи только готовятся отправиться к комнате, стоя на холме при не только тусклом, но и холодном свете. Пока красный блик не падает на голову Сталкера, освещая природу теплым светом. Этот красный блик – есть еще одна визуализация конфликта. Он приносит тепло, но тем не менее напоминает направленный на голову героя лазер. То же происходит и с волосами Сталкера. Его рыжие волосы пропитываются грязью, пока висок абсолютно чистый, но седой.

Одна из наиболее ярких визуализаций заключается в следующем. Сталкер – ребенок Зоны, она его Родина, следовательно морально он ее сын. Но на самом деле, в картине представлено два ребенка Зоны. Ребенок по чувству и ребенок физический, коим является дочь Сталкера. Она и есть максимальная визуализация внутреннего мира героя, именно поэтому ее профиль каждый раз возвращает картине цвет, что присущ исключительно Зоне. Ребенок калека с телекинезом порожден Зоной.

Дочь Сталкера всегда молчит, как молчит природа, прерывая этот своеобразный обет только поэзией. Стихотворением Тютчева,

подтверждающим всю тонкость и хрупкость при всепоглощающей бурности той особой страсти, которую и испытывает Сталкер к Зоне. Данная тема так же обозначена Верой Шитовой: ««Страсти» — это испытание сомнениями, поиски веры, это крестный путь человеческой души, проходящей через ужасы жизни, чужую смерть, искушения, одиночество» [2, с. 201]. Так, страсти – есть внутренний конфликт.

Одним из самых живых образов картины является образ собаки, путешествующей по Зоне вместе с героями, передвигающейся в ней свободно, без страхов и опасений и так же свободно способной уйти из нее. Искание в ее образе символов лишь лишит того чувства, которое она преподносит в картину. Животное не может быть более живым, чем будучи животным. Поэтому, как сказал режиссер, «собака обозначает просто собаку» [3].

На взгляд автора статьи, фильм можно рассмотреть и под другим углом, более субъективным с одной стороны, но с другой и более объективном (ведь может ли быть для человека кто-то объективнее и субъективнее природы?). А именно если решить, что все происходящее пропущено через призму самой Зоны. Потому цвет появляется только тогда, когда герои попадают в нее, ведь все происходящее до этого лишь некое подобие ситуации, которую природа может считывать с тех же запахов, шрамов, мозолей приходящих людей. Считывать так она способна именно Сталкера, так как он погружается в нее, открывается ей. Так же цвет появляется при крупных планах дочери, ведь Зона чувствует своего ребенка и даже видит через нее, существует в ней. Этим объясняются крупные планы затылков. Зритель становится подобием ветра, он начинает ощущать природу и ее настроение, наблюдая за героями через нее. Возможно, даже испытывает к ним те чувства, что передает им природа, Зона.

Но вернемся к герою Сталкера. В нем читается и что-то страстно детское, умиротворенно негодующие, живое и расщепляющее. Эту характеристику можно заметить в стихотворение (строчками которого закончим статью) Андрея Вознесенского, (бывшего одно время

одноклассником Тарковского), посвященного режиссёру: «Когда уходил он, зажавши кашель, двор понял, какой он больной. Он шел, обернувшись к темени нашей незапятнанной белой спиной» [1].

Список литературы

1. Вознесенский А. Тарковский на воротах [Электронный ресурс]. – URL: https://45parallel.net/andrey_voznesenskiy/tarkovskiy_na_vorotakh.html (дата обращения: 30.03.2022)
2. Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино / Сост. Я. Ярополов; Ред. Т. Маршков; Худож. Б. Протопопов; Худож. ред. В. Щербаков. – М.: ЭКСМО, 2012. – 304 с.
3. Тарковский А. А. Ответы на вопросы студентов МВТУ имени Н. Э. Баумана [Электронный ресурс]. – URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/baum.html> (дата обращения: 30.03.2022).