

УДК 8

СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА В ФИЛЬМЕ-ПРИТЧЕ А. А. ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР»

НИКИША ВИКТОРИЯ ВИКТОРОВНА

Студент

ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»

Аннотация: В статье ставится задача рассмотреть содержательно-смысловые трансформации литературного первоисточника в экранизациях отечественной фантастики на материале кинокартины А. А. Тарковского «Сталкер» и литературного первоисточника братьев Стругацких «Пикник на обочине», а также обзорной характеристике истории отечественной кинофантастики. В работе определен смысловой посыл повести братьев Стругацких. Отражены различия и сходства повести «Пикник на обочине» и фильма-притчи «Сталкер». Проанализированы особенности и приёмы монтажа, использованные в фильме-притче. Выявлены различия, и сходства Зон в повести и фильме-притче, как ключевого элемента.

Ключевые слова: фантастика, экранизация, повесть, братья Стругацкие, фильм-притча, Андрей Тарковский, Зона, Золотой шар, сталкеры, монтаж, кадр.

CONTENT-SEMANTIC TRANSFORMATIONS LITERARY SOURCE IN THE FILM-PARABLE OF A. A. TARKOVSKY «STALKER»

Nikisha Victoria Viktorovna

Abstract: The article seeks to examine content and semantic transformation of the literary source in film adaptations of Russian fiction on the material films by A. Tarkovsky «Became Coeur» and the literary source of the Strugatsky brothers «Roadside picnic» and scenic characteristics of the history of domestic kinofantastiki. The paper defines the semantic message of the story of the Strugatsky brothers. The differences and similarities of the story "picnic on the roadside" and the film-parable «Stalker» are reflected. The features and techniques of editing used in the film-parable are analyzed. Differences and similarities of Zones in the story and the film-parable as a key element are revealed.

Key words: fiction, film adaptation, story, the Strugatsky brothers, film-parable, Andrey Tarkovsky, Zone, Golden ball, stalkers, editing, frame.

Жанр фантастики всегда был интересен как читателю, так и зрителю. Можно предположить, что он появился гораздо раньше кинематографа, публичная демонстрация которого была проведена впервые в 1895 году в Париже. Термин фантастика до настоящего времени не имел чёткого определения. В «Большой советской энциклопедии» фантастика рассматривается как «разновидность художественной литературы; ее исходный идейно-эстетической установкой является диктат воображения над реальностью, порождающий картину "чудесного мира", противопоставленного обыденной действительности и привычным, бытовым представлениям о правдоподобии»[1]. Исходя из этого, можно сказать, что фан-

тастика символизирует столкновение реального и сказочно-мифологического мироздания в гиперболизированном виде. Определённой классификации фантастической литературы нет. Общепризнанным является деление её на научную фантастику и фэнтези. В данной работе нас будут интересовать особенности экранизации научной фантастики на материале повести братьев Стругацких «Пикник на обочине».

Как известно, данный термин зародился в середине XIX века как результат научно-технического прогресса, первых достижений и первых неудач, с ним связанных. В произведениях научно-фантастической литературы отразились «научные, социальные и эстетические гипотезы и гипотетические ситуации о прошлом, настоящем и будущем... логически проецированные из явлений современности или современного мировосприятия, и потому вероятностные или допустимые в рамках художественного эксперимента»[2]. Однако до сих пор возникают споры о соотношении слова «научная» к термину фантастика. Советский писатель-фантаст Г. И. Гуревич писал: «Научной будем считать ту фантастику, где необыкновенное создается материальными силами: природой или человеком с помощью науки и техники»[2]. В 90-е годы стали развиваться спецэффекты, которые позволяли ярко демонстрировать необыкновенность происходящих на киноэкране событий, передать основную тематику кинокартины. Поэтому требования к низкому качеству графики или сомнительной задумке в научно-фантастических фильмах обычно выше, чем к другим жанрам кинематографа. Экранизация научно – фантастических произведений явление достаточно распространенное, довольно большое количество художественных текстов данного жанра было снято для показа в кино. Кинокартины имели довольно большой успех среди массового зрителя.

В 1974 Тарковский прочитал повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине» после чего он решил снимать по ней фильм-притчу. Интересно, что одновременно с этим проектом режиссер обдумывал планы на экранизацию Достоевского или Л.Толстого.

В своем романе Стругацкие рассказывают про Зону, в которой находятся различные артефакты, происхождение которых не имеет однозначного объяснения. Собственно название повести – один из вариантов: все эти вещи, за волшебной силой которых люди, не смотря на большой риск, охотятся, жертвуя своими или чужими жизнями, пытаются и используя их в корыстных целях, ничто иное как мусор, оставленные представителями иноземной цивилизации на «обочине» советской космической дороги. Среди других «артефактов», подаренных Зоной и так или иначе влияющих на людей, особняком стоит некий Золотой шар, который способен исполнять человеческие желания. Вступая в контакт с ним, необходимо принести человеческую жертву, что и делают персонажи по ходу повествования. Мы можем видеть, как персонажи несколько раз произносят фразу «дьяволу дьяволов», отсылка к этой фразе присутствует и в фильме Тарковского – «дикобразу дикобразово». Братья Стругацкие вполне определенно показывают Зону чудовищем, которое порождает таких же, как и она. Из Зоны к живым возвращаются их умершие родственники, а дети тех, кто общается с ней и вовсе перестают быть людьми.

Первая написанная Стругацкими по просьбе режиссера версия сценария не устроила Тарковского, он посчитал ее слишком живой и пестрой, история нуждалась в «ускунении». Будучи религиозным человеком А. А. Тарковский всю работу по написанию сценария предоставил Аркадию и Борису Стругацким, которые были наоборот яркими атеистами – конечно, такая мировоззренческая коллизия не могла не сказаться на работе над сценарным проектом. И соглашаясь на эту работу братья-писатели не подозревали, что сценарий придется переделывать очень много раз, терпеливо внося бесконечные правки по просьбе Тарковского. Однако, как пишет Б. Н. Стругацкий, «нам посчастливилось работать с гением, – сказали мы тогда друг другу. – Это значит, что нам следует приложить все свои силы и способности к тому, чтобы создать сценарий, который бы по возможности исчерпывающе нашего гения удовлетворил» [5].

Вероятно, на стадии сценарной проработки текста режиссёр отработывал самый сложный переход от научно-фантастической специфики первоисточника к философско-религиозной притче. Участники съемок вспоминают, что уже одобренный Тарковским сценарий продолжал переделываться в этом направлении.

В рамки нашего исследования не входит задача рассмотрения истории производства самого

фильма, однако хотелось бы отметить, что именно поиски выразительных средств, характерных для визуального искусства, а не только сюжетные трансформации занимали режиссера. В подтверждение этого достаточно вспомнить о глубоком разногласии Тарковского с оператором-постановщиком Георгием Рербергом и практически троекратной пересъемкой всего фильма.

Итак, в 1980 году на экраны вышел фильм советского кинорежиссёра Андрея Тарковского «Сталкер», снятый по мотивам фантастической повести Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине». Экранизация получила положительные отзывы критиков. Трудности возникли с определением жанра кинокартины, которая запомнилась минимальным количеством действия, унылым пейзажем, бесконечными символами, встречающимися на пути главных героев и зрителей. Исследователи называли фильм драмой-притчей, философской притчей, антиутопией и постапокалиптической фантастикой.

Кинокартина Андрея Тарковского «Сталкер» является полной переосмысленной историей оригинала. В ней показаны совершенно другие герои, совершенно другая Зона. Несомненно, есть некоторые выдержанные моменты, которые отвечают общему замыслу повести, но отличий гораздо больше. В основе фабулы экранизации находится простой сюжет, который может понять каждый зритель. Действие развивается в вымышленном времени и пространстве, а именно в запретной Зоне, которая образовалась то ли в результате падения метеорита, то ли после визита на Землю инопланетных субъектов. Какова же Зона у Андрея Тарковского? Первая ассоциация, которая может возникнуть у опытного зрителя со словом «Зона» – холодная тюрьма, да и сам главный герой в бесформенной одежде напоминает заключённого. Именно запретная зона для Сталкера является смыслом существования, символом свободы и верой в чудо: «...Что это было? Падение метеорита? Посещение обитателей космической бездны? Так или иначе, в нашей маленькой стране возникло чудо из чудес – ЗОНА» [25]. В фильме Тарковского нам показано время конца апокалиптического состояния мира. А значит, что и понятие чуда должно толковаться именно в таком смысле. Ложное чудо погружает людей в глубины своего зловещего сознания и отвлекает от наиболее значимых проблем.

Важным моментом в понимании существа Зоны является то, что дети сталкеров рождаются мутантами. Кроме того, жена Сталкера рассматривает их больного ребенка как проклятие Бога за походы главного героя в опасную зону: «Сам Бог тебя проклял таким ребенком» [25]. Понимая всё это, можно сделать вывод, что Зона – это не Бог, а нечто живое, не то, что хотели бы видеть некоторые.

Писатели описывают Зону с одной стороны как нечто механическое, в виде ловушки ведущее каждого к смерти, а с другой стороны, как существо, которое имеет свой разум, свои планы и требует к себе уважения. Она не делит людей на богатых и бедных, хороших и плохих. Ей не важно, какой человек, он должен проявить свое почтение и тогда Зона либо вознаградит человека, либо отнимет все, а именно его жизнь. Она похожа на природу, которая торжествует над человеком и его развитием. Это крошечный мир, существующий по своим законам, которые человеку не дано постичь. Каждый понимает, что жизнь в гармонии с природой заставляет человека подстраиваться под нее, адаптироваться. Именно это и происходит в дальнейшем с героями фильма.

Основным отличием выступают персонажи повести-экранизации. В тексте, главный герой – мародер опасной Зоны, он находит и распродаёт артефакты и тайны загадочной местности. В кинокартине Сталкеру характерен образ апостола, который посещает в Зону с умиротворением. Герой экранизации – проводник, он ведет заблудшие души, из которых некоторые погибают.

Еще одним важным отличием является то, ради чего персонажи идут в неизвестное им место. Золотой шар, который показан в повести, в экранизации представлен в виде комнаты, исполняющей тайные желания, иногда такие, о которых герои не догадываются. Характерно, что сам Сталкер никогда не был в «Комнате желаний», объясняя действия тем, что он только хочет помочь заблудшим людям без веры. В фильме проводник идёт с двумя желающими попасть в комнату. В повести братьев Стругацких он сопровождает только одного человека, а впоследствии дает ему погибнуть. В экранизации спутники уже не верят в бескорыстность поступков Сталкера, называя его «гнидой». Немного позже главный герой произнесет слова: «Я – гнида, да, гнида: хочу, чтобы таким же, как я, несчастным людям, оставался ещё в жизни этот кусочек счастья – эта комната» [25]. Впоследствии можно несколько раз увидеть, как он молится. Именно в данные моменты открывается его образ как святого, апостола, бла-

женного. Это подтверждают слова жены: «Вы ведь уже, наверное, поняли. Он же блаженный» [25].

Концовка повести более оптимистичная. В кинокартине она более конкретная, так как по мысли самих братьев Стругацких, для фильма-притчи нужно больше конкретики, и оставлять открытый финал как в повести достаточно сложно, так как кино более капризный жанр, не допускающий «недомолвок и двояких толкований» [26, с. 131].

В экранизации Андрея Тарковского мало персонажей. Главных героев трое, и тут можно увидеть отсылку к рублёвской иконе. Персонажи словно падшие ангела бредут они по измученной, погубленной земле, на которой не осталось ничего гармоничного и красивого. Количество главных героев одновременно выступает необходимым основанием для выстраивания простейшей симметричной композиции. Они сами как живое напоминание о симметрии – основании гармонии, будут напоминанием об изначальном порядке, красоте и равновесии. В фильме-притче Андрей Тарковский намеренно видоизменяет симметрию и придаёт персонажам второстепенное значение, чтобы они разграничивали пространство. Из-за этого создается замкнутая симметрическая композиция.

Крупные планы потрёпанных жизнью лиц, монохромное изображение, постоянная текучесть времени, переданная засчёт отказа типовых монтажных склеек. Андрей Тарковский формирует фантастическую территорию отчуждения, тяжкой разрухи и безнадёжности и погружает зрителя в ощущение, что Зона находится и рядом с ним.

Демонстрация развалин, пустое жильё, лес, куда не должен ходить человек, граница охраняемой Зоны и новые «сталкеры», которые возвращаются на заражённую территорию в поисках смысла, веры, и самих себя – всё данное стало трагической действительностью, окутанной ассоциациями апокалиптическими.

В кинокартине «Сталкер» режиссёр отходит от символизма и приходит к минимализму. В экранизации нет мотива полёта, детских образов, изображения отца и матери, животных и проливного дождя. Наоборот фильм наиболее сжат и целостен, что характерно только для «чистого кино». Кроме применения предметной симметрии, Андрей Тарковский снова возвращается к принципу последовательности сюжета, прямой перспективе построения ключевого кадра с помощью света. Кадр строится так, что центром композиции выступает свет, падающий или на героя, или на центральный предмет. В следующих своих фильмах Андрей Тарковский стал больше использовать данный прием, на котором будет основываться визуальная структура кадра [22, с. 223]. Музыкальное оформление композитора Эдуарда Артемьева подчеркнуло потусторонний мотив сюжета: «Андрею нужен был не композитор, а нечто вроде звукорежиссера с композиторским ухом. Специалист по шорохам, гулам, эхо, шелестам... Нужна была звукомагия, колдовство» [21]. Режиссёр требовал объединения музыкальных традиций Запада и Востока для передачи экзистенциальной атмосферы кинокартины.

Экранизация режиссёра Андрея Тарковского «Сталкер» и повесть Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине» оставляют довольно противоречивые впечатления и наталкивают на размышления. В целом повесть более оптимистична, чем фильм-притча. Данный фильм стал важным этапом в развитии кинематографического языка и становлении своеобразной традиции экранизации научно-фантастической литературы.

Список литературы

1. Большая советская энциклопедия / под ред. А. М. Прохорова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://gufo.me/dict/bse/Фантастика>. (19.07.2020).
2. Костылёва О. Фантастика как жанр: объект, предмет, классификация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://samlib.ruk/kostylewa_o/fantastika.shtml. (21.07.2020).
3. Синтезированные звучания в звуковом дизайне анимационного фильма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://lektsii.org/5-79976.html>. (24.07.2020).
4. Соболевская Е. К. Homo Stalker, или Зона как поле охоты. К интерпретации фильма Андрея Тарковского «Сталкер» // Актуальные проблемы духовности. – 2016. – № 12. – 223с.

5. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Литературная запись кинофильма «Сталкер» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.tarko-vsky.net.ru/stalker/word/stalker_lit_write.php. (06.08.2020).
6. Стругацкий Б. Н. Комментарий к пройденному. – М.: АСТ. – 2013. – 131с.