



Фильм «Сталкер» А.А. Тарковского как манифестация мировоззренческих установок Ф.М. Достоевского

Пак Ён Ён (Park Young Eun)

Prof. Ph.D Asia-Pacific Research Center (APRC)

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK21368>

В статье рассматриваются режиссерские интенции Андрея Тарковского, приведшие к модификации повести «Пикник на обочине» Аркадия и Бориса Стругацких в фильме «Сталкер», которые придали киноперсонажам новые оттенки психологии и мотивации, в том числе религиозные. Внимание уделяется сходству героев фильма с характерами литературных персонажей произведений Ф.М. Достоевского — Раскольникова из «Преступления и наказания» и князя Мышкина из «Идиота».

Андрей Тарковский, братья Стругацкие, Ф.М. Достоевский, фильм «Сталкер», образ «юридического», вера, самоуничтожение, кенозис

Соотношение фильма со сценарием и литературным источником парадоксально: иногда экранное решение полностью переворачивает концепцию сценария, а за явными литературными источниками скрываются неявные, но на самом деле более влиятельные для замысла фильма. Вопрос об истоках фильма сложен и, в случае действительно выдающихся фильмов, требует специального исследования.

Фильм «Сталкер» (1979), созданный по повести братьев Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине» (1972), не имеет с ней ничего общего, утверждал А.А. Тарковский. По его признанию: «...есть только два слова, два понятия, которые перешли в сценарий из повести, — это Зона и сталкер»¹. Незадолго до запуска фильма в производство режиссер пишет в своем дневнике об идее снять фильм или телесериал по роману «Идиот» или по биографии Ф.М. Достоевского. В его дневнике от 6 января 1975 года читаем: «Написал письмо Ермашу, в котором прошу его немедленно решать вопрос о моей дальнейшей работе. Я имел в виду одно из двух. “Идиот” или фильм о Достоевском. Скорее всего, он откажет, тогда я напишу ему еще одно письмо с заявками (параллельно со Студией) на “Смерть Ивана Ильича” и “Пикник”»².

¹ Суркова О. Хроники Тарковского. «Сталкер». Дневниковые записи с комментариями. Часть № 2. Запись от 5 декабря 1978. URL: <http://www.tarkovsky-su/library/syrkova-stalker-journal-2/> (дата обращения: 20.07.2018).

² Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. С. 87. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy_-_Martirolog_Dnevnik.html (дата обращения: 16.06.2018).

³ Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагнус, 2007. С. 264–265.

⁴ Филимонов В. Андрей Тарковский: сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 301.

⁵ Стругацкий А. Каким я его знал // «Огонек», 1987. № 29 (первая публикация, с сокращениями). URL: <http://www.rusf.ru/abs/books/publ28.htm> (дата обращения: 14.05.2018).

⁶ Тарковский А.А. Мартиролог. С. 117. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy_-_Martirolog_Dnevnik.html (дата обращения: 26.08.2018).

⁷ Евлампиев И. Художественная философия Тарковского. Уфа, 2012. С. 334.

Режиссеру отказали в экранизации «Идиота». Но «Мосфильм» проявил интерес к повести братьев Стругацких (дневник, 10 декабря 1975). Работа над сценарием была нелегкой. Аркадий Стругацкий вспоминал, что пришлось написать до 18 вариантов сценария³. Сценаристы следовали идеям режиссера, высказанным порой не в виде прямых советов или предложений писателям, а скорее намеками.

Из криминального пространства в сакральное

Действие «Пикника на обочине» происходит в воображаемом американском городе Хармонте. За несколько лет до описываемых в повести событий местность вблизи города посетили инопланетяне, и здесь появились непонятные и опасные для человека явления. «Зона», возникшая после внеземного визита, была объявлена местом, невозможным для жизни людей. Некоторые артефакты, оставленные инопланетянами, одни считают просто игрушками, другие — опасным оружием, или предпочитают использовать их для лечения болезней. Так называемые «сталкеры» тайно выносили из «зоны» запрещенные предметы и продавали их⁴.

Подобные фабульные мотивы повести Стругацких воспроизводились в первом сценарии, названном «Машина желаний». Но затем братья Стругацкие обсудили с режиссером разрыв между его замыслом и повестью:

— «Слушай, Андрюша, а зачем тебе в фильме фантастика? Может, выбросить ее к черту?

Он ухмыльнулся — ну чистый кот, словавший хозяйского попуя.

— Вот! Это ты сам предлагаешь! Не я! Я этого давно хочу, только боялся вам предложить, как бы не обиделись...»⁵.

Так режиссер получает согласие писателей на отказ от фантастических элементов в фильме. И сосредотачивает внимание на главном персонаже. Как пишет Тарковский (дневник, 21 июля 1977), новый Сталкер «...должен быть не разновидностью торговца наркотиками или браконьера, а рабом, верующим, язычником Зоны»⁶.

Этимологически слово «сталкер» означает «преследователь», но в контексте фильма это человек, одержимый сверхценной идеей. Так образ главного героя и весь замысел картины смещаются: в сторону идей Ф.М. Достоевского. Как отмечает И. Евлампиев: «...зафиксировать происхождение некоторых мотивов фильма из образов Достоевского особенно важно, поскольку это позволяет прояснить самые сложные идеи Тарковского»⁷. Тарковский

⁸ Тарковский А.А. Мартиролог. С. 13. URL.: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy_-_Martirolog__Dnevnik.html (дата обращения: 18.04.2018).

упоминал Достоевского как «смысл всего, что он хотел бы сделать в кино»⁸ (дневник, 30 апреля 1970). Он внимательно изучал творчество и особенности личности писателя, в его дневниках есть записи о характере Ф.М. Достоевского, анализ размышлений писателя о боге и дьяволе. И режиссер вводит в характер главного героя — *Сталкера* — некоторые черты, близкие героям Достоевского.

В фильме на пути в «Зону» ежесекундно меняется все, здесь легко потерять жизнь, поэтому надо полагаться на интуицию. Если сталкеры Стругацких своего рода браконьеры, продающие загадочные предметы из «Зоны», то *Сталкер* Тарковского играет роль священника, направляющего души заблудших интеллигентов в Святая святых к осознанию своих тайных мыслей и желаний; путешествие по «Зоне» и затем пребывание в «тайной комнате» — испытание души, исповедь, не только открывающая скрытое даже от самого человека, но позволяющая ему избавиться от отягощающих душу наваждений. Фильм превращается в религиозно-философскую медитацию. В конечном варианте сценария А. Тарковский превращает «Зону» в сакральное пространство. Как замечает один из исследователей его творчества, режиссер здесь проводит параллель с религиозными ритуалами⁹.

Режиссер нашел в повести подсказки, чтобы на психологическом и экзистенциальном уровне объединить ее с концепциями романов Достоевского. Проникновение трех героев в «Зону» он интерпретирует как поиск ими духовных основ, их внутреннего «Я». Метафоры, выражающие сложность этого пути, в фильме материализованы, и встречающиеся героям в «Зоне» все виды мусора, металлолома, всевозможные забытые и брошенные истлевать артефакты намекают на некие вероятные секретные пути к истине или, наоборот, ловушки, препятствия, также распространяющиеся на внутреннюю духовную и психологическую сторону героев¹⁰. Возможно, эти артефакты показывают следы тех, кто приходил в «Зону» раньше, чем герои фильма, и чья судьба оказалась незавидной вследствие их ошибок. Особенно это касается ржавых остатков оружия, показавшего свою неприменимость в «Зоне», медицинских шприцев, монет и прочее. Тут же присутствуют и следы духовных поисков — брошенные в ручье репродукции офорта Рембрандта и Гентского алтаря братьев Ван Эйк. И мы не знаем, помогло ли им обращение к этим ценностям культуры, или не смогло их спасти: по убеждению *Сталкера*, путь к спасению идет не через усвоение накоплений культуры, а через преобразование самого себя, своей сущности.

⁹ Филимонов В. Андрей Тарковский: сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011. С. 315.

¹⁰ Шумаков С.Л. В поисках утраченного слова. О проблеме визуального и вербального в эстетике Тарковского на примере фильма «Сталкер» // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1989. № 3. С. 163–175.

Сталкер между Раскольниковым и князем Мышкиным

По социальному опыту и отношению к жизни *Сталкер* в фильме Тарковского сочетает в себе черты Ф.М. Достоевского во время его заключения в тюрьме в Омске и некоторых его героев — в первую очередь князя Мышкина из романа «Идиот» и прежде всего Раскольникова из «Преступления и наказания», чьи взгляды на бытие существенно меняются после совершенного им убийства и заключения. В сибирской тюрьме Раскольников переживает возрождение веры и освобождается от стереотипов, он начинает видеть истинный облик своих соседей по заключению, жизненную силу природы. Ф.М. Достоевский пишет в эпилоге «Преступления и наказания»: «Он (*Раскольников*) смотрел на каторжных товарищей своих и удивлялся: как тоже все они любили жизнь, как они дорожили ею! <...> Каких страшных мук и истязаний не перенесли иные из них, например, бродяги! Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца, дремучий лес, где-нибудь в неведомой глуши холодный ключ, отмеченный еще с третьего года, и о свидании с которым бродяга мечтает как о свидании с любовницей, видит его во сне, зеленую травку кругом его, поющую птичку в кусте?»¹¹.

¹¹ Достоевский М.Ф. Преступление и наказание. М.: Эксмо, 2006. С. 581–582.

Достоевский противопоставляет провоцирующую на преступления атмосферу Петербурга пейзажам, окружающим сибирские места заключения. Так и Тарковский в фильме «Сталкер» придает особую ауру «Зоне». Психологически *Сталкер* обретает свободу, входя в «Зону». Он целует землю, опускаясь на колени, припадает к траве, долго лежит на земле. По существу, *Сталкер* заряжается жизненной энергией «Зоны», чтобы выполнить свою миссию.

Отличие «Зоны» от обыденного пространства Тарковский показывает цветом. С первой сцены, представляющей семью *Сталкера*, до сцены в баре, где он встречает Профессора и Писателя, в кадре доминирует почти монохромный серо-коричневый цвет. Но когда трое героев прорываются сквозь вооруженную охрану и проникают в «Зону», фильм окрашивается в яркие цветовые тона.

Режиссер использует не только цвет, но и звук, чтобы разделить разные по характеру сцены фильма. Первые эпизоды сопровождаются слышимым издали стуком колес поездов, которым вторит звон стоящих на столе стаканов. Окружение дома *Сталкера* наполнено шумами индустриализации: звуками поездов, скрипучим звуком дверей, скрежетом стекла и звуком автомобильного мотора. «Зона» — первое место в фильме, где

¹² Критики оценивают этот фильм как экзистенциальный и экологический текст, где сталкиваются понятия цивилизации и природы. См.: А.В. Федоров, Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. История кино (11.02.2007). Архивировано из первоисточника 25.08. 2011 года. URL.: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/205/> (дата обращения: 05.11.2017).

¹³ Источник концепции кенозиса — «Послание апостола Павла к Филиппийцам» (Фил. 2:6-9): апостол разъясняет, что Христос добровольно отказался от своих привилегий как сына Божьего (бессмертие, всеведение и т. д.) и принял казнь ради спасения людей: «...уничтожил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человеку и по виду как человек, смирил себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной. Поэтому Бог превознес его и дал ему имя выше всякого имени». — Прим. авт.

¹⁴ Сталкер. URL.: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%F2%E0%EB%EA%E5%F0\(%F4%E8%EB%FC%EC\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%F2%E0%EB%EA%E5%F0(%F4%E8%EB%FC%EC)) (дата обращения: 08.10.2017).

¹⁵ Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М.: Библиско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. С. 117–118.

преобладают не только сочные цвета, но и тишина на лоне природы. Режиссер противопоставляет «Зону» механистическому миру городов, показывая, что здесь можно услышать звуки природы¹².

Подобно тому, как Раскольников в сибирской тюрьме освободился от логики сверхчеловека, которая отгораживала его от остального мира, спутники (клиенты) *Сталкера* встречаются в «Зоне» со своим настоящим «Я». Профессор отказывается от намерения взорвать «Зону» (сначала он хотел так уберечь человечество от возможного использования мистических сил «Зоны» во вред людям), а Писатель, хотя и остается на вид столь же циничным, как вначале, начинает задумываться о возможности высших идей, преодолевающих его скептицизм. В итоге фильма становится ясно, что когда человек освобождается от «душевной смуты», его сковывающей, от ложных интересов, продиктованных меркантильным обществом, тогда он может созерцать истинную сущность мира. В этом и состоит один из аспектов общности философии Ф.М. Достоевского и А.А. Тарковского, подобное мировосприятие связывает двух авторов воедино.

Тарковский наделяет образ *Сталкера* чертами не только Раскольникова, обратившегося к вере, но и князя Мышкина, которого Ф.М. Достоевский называет устами Рогожина «юродивым». «Самоуничтожение», основа мышления и поведения юродивых, в христианском богословии обозначено термином «кенозис» (*kenosis*)¹³.

Кенозис является одним из парадоксальных актов веры, достижением самосовершенствования через «самоуничтожение». Традиционно в русском православии образ Христа воспринимается с точки зрения «самоуничтожения», а страдания юродивого отождествляются метафорически с крестным путем Иисуса Христа. Тарковский спроецировал черты юродивого на образ *Сталкера*. Борис Стругацкий вспоминал, что в октябре 1977 года, несмотря на то, что сценарий переделывался несколько раз, он все еще не удовлетворял режиссера, и братья Стругацкие, придя почти в отчаяние, вдруг находят образ — «Сталкер — юродивый», что и пришлось по душе А. Тарковскому¹⁴. В одном из интервью А. Тарковский говорит: «Сталкер встает на тот же путь, что и Дон Кихот, князь Мышкин. <...> То, что важно и что ведет Сталкера, — это сила, которая позволяет ему не быть как все, позволяет оставаться смешным, идиотом, которая обнаруживает в нем единственность и духовность. Эта сила — его вера»¹⁵.

В отличие от повести, где герой может просить исполнения своих желаний у «Золотого Шара», в фильме *Сталкер* может лишь направлять людей в «тайную комнату», но сам войти туда не может. Кроме того, режиссер неоднократно использует в картине образ рыбы — традиционный символ Христа.

Благодаря всем преобразованиям, фильм А. Тарковского — не научная фантастика, это мистерия, по мнению В. Шитовой, — «страсти»¹⁶. Страсти — терпеливый жертвенный путь, когда человек проходит через страх, искушение, одиночество и страдания к возвышению души. Режиссер показывает, что на этом пути необходима уверенность в истинности цели.

В фильме «Сталкер» знаковую роль играет «тайная комната», в ней материализуется человеческое бессознательное, исполняются глубочайшие желания, недоступные пониманию человека. Именно поэтому режиссеру приходится перед входом в комнату закончить путешествие героев и вернуть их в обыденную действительность, в бар, где они встретились в начале фильма¹⁷.

И в романах Достоевского кабак занимает важное место. В кабаках его герои — Мармеладов, отец Сони из «Преступления и наказания», Версиков из «Подростка», Иван Карамазов из «Братьев Карамазовых» — набираются смелости, чтобы раскрыть мучающие их проблемы. В «Сталкере» бар-кабак показан в начале и конце фильма. И хотя его интерьер не меняется, и создается ощущение, что время там застыло, зритель видит, насколько изменился внутренний мир героев. Герои вернулись из «Зоны» в отчаянии, с неисполненными желаниями. Самым несчастным казался *Сталкер*. Но режиссер намекает на то, что у него есть надежда: в последней сцене в кабаке Профессор и Писатель показаны в темноте, а *Сталкер* освещен. Данная интерпретация становится возможной благодаря приходу в кабак жены *Сталкера* (в повести братьев Стругацких данный персонаж отсутствовал). Эта женщина страдает из-за того, как беден ее муж, как неуютен их дом, переживает из-за ребенка-инвалида. Но несмотря на это, она говорит: «...он же блаженный, над ним вся округа смеялась». Эта мизансцена — свидетельство того, как она любит *Сталкера* и не сожалеет о том, что последовала за ним.

В монологе жены *Сталкера*, казалось бы, обычная любовная история превращается в благородное повествование, которое можно встретить в Житиях святых. Подобно тому, как Соня в «Преступлении и наказании» дарит радость Раскольникову, другим каторжникам, верит им и любит их, жена *Сталкера*

¹⁶ Шитова В. Путешествие к центру души. Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино / составитель Я.А. Ярополов. М.: Эксмо: Алгоритм, 2012. С. 199.

¹⁷ В «Сталкере», как в «Солярисе» и «Зеркале», первые и последние сцены имеют большое значение. В конце герои возвращаются туда, откуда начали свой путь. См.: Сальвестрони С. Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура: пер. с ит. М.: Библейско-богословский институт Св. апостола Андрея, 2009. С. 108.

долготерпеливо, скрепя сердце, переносит тяготы жизни без мужа, который снова и снова уходит в «Зону», попадает в тюрьму и снова возвращается.

Чистый свет веры

Тарковский показывает многочисленные книги в доме *Сталкера*, который порой выглядит невежественным, но на самом деле он такой же интеллеktуал, как Писатель и Профессор¹⁸, и при этом у него есть нечто большее, что делает его человеком веры. Сила веры, которой обладают *Сталкер* и его жена, передалась в приумноженной степени их дочери. Все дети сталкеров были обречены, дочь главного героя тоже калека и не может ходить. Девочка, физически неполноценная в фильме Тарковского, изображается если не святой в подлинном смысле, то устремленной к высшей духовности, которую она ощущает через смутное понимание своей избранности. И в таком состоянии она живет постоянно, не говоря ни слова. Режиссер передает это состояние через ее странный внимательный и в то же время отрешенный взгляд.

В последнем эпизоде фильма режиссер раскрывает внутреннюю энергию дочери *Сталкера*, когда она взглядом перемещает по столу стаканы и банку с окурками. В этой сцене перемещаемые сосуды можно сравнить с сущностью Писателя, Профессора и самого *Сталкера*. Не будем настаивать на субъективном ощущении автора статьи, но представляется, что стакан с недопитым чаем в некотором роде символизирует Писателя, подавленного бессмысленностью бытия, банка-пепельница указывает на Профессора, который хотя и мечтал изменить мир, но оставил после себя лишь ненужный хлам. И последний пустой стакан символизирует *Сталкера*, который живет, не руководствуясь здравым смыслом, а по зову сердца, уничтожая себя, то есть жизнь «кенозиса». Конечно, у некоторых зрителей могут возникнуть иные ощущения, но фильм ценен тем, помимо всего прочего, что продуцирует образное и личностное, а не логическое восприятие сюжета.

Режиссер представляет быт семьи *Сталкера* в мрачных тонах, но дочь *Сталкера* он показывает в цвете. Эта девочка также является «светом» для потерявшего веру мира. Тарковский доказывает, что человек, обладающий скрытой в себе чистой верой, способен творить чудеса. В фильме нет указаний или намеков на то, что *Сталкер* воцерковлен в православии или следует католицизму или протестантизму, но при этом совершенно очевидно, что он полон веры в некие высшие духовные

¹⁸ В одном из ранних вариантов сценария *Сталкер* был в прошлом сотрудником лаборатории Профессора. — Прим. авт.

сущности и ценности. Возможно, этот связанный с личным «подвигом веры» тип верования ближе к православному учению, — что, наряду с другими приметам, сдвигает локализацию сюжета из американского Хармонта (где, вероятно, был бы более уместен протестантизм) к России. Вместе с тем, есть мнение, что тут мы имеем дело с одним из вариантов фидеизма — приоритета веры над рациональным познанием¹⁹, подтвержденным убежденностью *Сталкера* в том, что для общения с «Зоной» важно состояние веры, а не то, во что конкретно человек верит. «Комната, где исполняются желания — объект веры, а не знания. Без веры человек не может жить, но объект этой веры не обязательно является реальным, вера значима сама по себе»²⁰. Но даже несмотря на то, что мы не можем определить конкретику этого верования, оно сильно и убедительно выражено в фильме — многочисленные свидетельства показывают, как силен «вероучительный» эффект фильма.

Вера, с точки зрения *Сталкера*, не подлежит рациональному анализу, но с тем же мы встречаемся у Достоевского, который «в своем религиозном сознании никогда не достигал окончательной цельности, никогда до конца не преодолевал противоречий, он — дитя неверия и сомнения — был всегда в пути, до крышки гробовой, — пишет исследователь творчества Достоевского Л. Сараскина. — Религия Достоевского противоположна авторитарно-трансцендентному типу религиозности — когда веруют, полагаясь не столько на опыт своей души, сколько на буквы учения»²¹.

Эта позиция четко прослеживается в таком менее всего теоретизирующем персонаже, как Жена *Сталкера* (в исполнении Алисы Фрейндлих). Она своей жизнью воплощает максимум: «Бог есть любовь», не рассуждая о вере и религии. Но если бы высказалась, то, вероятно, из ее уст прозвучало бы нечто близкое к словам Достоевского: «Если бы кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»²².

Тема «Тарковский и Достоевский» необозримо широка. В статье рассмотрен лишь один из ее аспектов, чтобы убедиться, как многообразно, порой неожиданно проявляется влияние Достоевского. Сюжет «*Сталкера*» фантастичен по внешним приметам, но по глубине постижения человеческой души реалистичен в лучших традициях русской литературной классики. ■

¹⁹ См.: Салынский Д.А. Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадра, 2010. С. 20.

²⁰ Евлампиев И. Художественная философия Тарковского. Уфа, 2012. С. 329.

²¹ Сараскина Л.И. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006.

²² Ф.М. Достоевский. Письмо Н.Д. ФОН-ВИЗИНОЙ. Конец января — 20-е числа февраля 1854. Омск. Ф.М. Достоевский. Собр. соч.: в 15 т. Л.: СПб.: Наука, 1988–1996. Т. 15. С. 96.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гордон А.* Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. 384 с.
2. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 15 т. СПб.: Наука, 1988–1996. Т. 15. Письма 1834–1881.
3. *Евламиев И.* Художественная философия Тарковского. Уфа, 2012. 472 с.
4. *Салынский Д.А.* Киногерменевтика Андрея Тарковского. М.: Квадрига, 2010. 576 с.
5. *Сальвестрони С.* Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. 237 с.
6. *Сараскина Л.И.* Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006. 605 с.
7. Сталкер. URL.: <http://ru.wikipedia.org/> (дата обращения: 08.10.2017).
8. *Стругацкие А. и Б.* Пикник на обочине. М.: АСТ, 2012. 152 с.
9. *Стругацкий А.* Каким я его знал // Журнал «Огонек», 1987. № 29 (первопубликация). Печат. с сокр. / URL.: <http://www.rusf.ru/abs/books/publ28.htm> (дата обращения: 20.03.2018)
10. *Суркова О.Е.* Хроники Тарковского. «Сталкер» Дневниковые записи с комментариями. Часть № 2. URL.: <http://www.tarkovsky.su/library/syrkova-stalker-journal-2/> (дата обращения: 05.04.2018).
11. *Тарковский А.А.* Мартиролог: Дневники 1970–1986. С. 13. Интернет-ресурс: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy_-_Martirolog__Dnevnik.html (дата обращения: 20.03.2018).
12. *Шитова В.* Путешествие к центру души // сборник: Неизвестный Тарковский: Сталкер мирового кино / составитель Я.А. Ярополов. М.: Эксмо: Алгоритм, 2012. 304 с.
13. *Шумаков С.Л.* В поисках утраченного слова. О проблеме визуального и вербального в эстетике Тарковского на примере фильма «Сталкер» // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1989. № 3.
14. *Филимонов В.* Андрей Тарковский: сны и явь о доме. М.: Молодая гвардия, 2011. 453 с.

REFERENCES

1. *Gordon A.* (2007) Ne utolivshiy zhazhdy: ob Andree Tarkovskom [Not quenching thirst: about Andrei Tarkovsky]. Moscow: Vagrius, 2007. 384 p. (In Russ.).
2. *Dostoyevsky F.M.* Sbranie sochineniy v 15 tomakh. St. Petersburg: Nauka, 1988–1996. Tom 15. Pisma 1834–1881. (In Russ.).
3. *Evlampiev I.* (2012) Hudozhestvennaja filosofia Tarkovskogo [Artistic philosophy of Tarkovsky]. Ufa: ARC, 2012. 472 p. (In Russ.).
4. *Salynsky D.A.* (2010) Kinogermenevtika Tarkovskogo [Cinmahermeneutics of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Kvadriga, 2010. 576 p. (In Russ.).

5. *Salyvestroni S.* (2007) *Filmy i russkaya duhovnaya kulytura* [Films of Andrei Tarkovsky and Russian spiritual culture]. Moscow: Bibleysko-bogoslovskiy institute Sv. apostola Andrey, 2007. 237 p. (In Russ.).
6. *Saraskina L.I.* *Dostoevskij v sozvuchiah i pritzazhenijah (ot Pushkina do Solzhenizina)* [Dostoevsky in harmony and attraction (from Pushkin to Solzhenitsyn)]. Moscow: Russkiy put', 2006. 605 p. (In Russ.).
7. *Stalker*. Internet-resurs: URL.: <http://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 08.10.2017). (In Russ.).
8. *Strugatskie A. i B.* (2012) *Picnik na obochine* [Roadside Picnic]. Moscow: AST, 2012. 152 p. (In Russ.).
9. *Strugatskiy A.* (1987) *Kakim ya ego znal* [How did i know him]. *Zhurnal "Ogonjok"*, 1987. № 29 (pervopublikatsiya). Pachataetsya s sokrastsheniyami. URL.: <http://www.rusf.ru/abs/books/publ28.htm> (data obrastcheniya: 20.03.2018). (In Russ.).
10. *Syrkova O.E.* *Hroniki Tarkovskogo. "Stalker" Dnevnikovye zapisy s kommentariyami. Chazty № 2.* [Chronicles of Tarkovsky. "Stalker" Diary entries with comments]. URL.: <http://www.tarkovsky.su/library/syrkova-stalker-journal-2/> (data obrastcheniya: 05.04.2018). (In Russ.).
11. *Tarkovskiy A.A.* *Martirolog: Dnevniky 1970–1986.* [Martyrology: Diaries 1970–1986]. P. 13. URL.: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1036891/Tarkovskiy__Martirolog_Dnevniky.html (data obrastcheniya: 20.03.2018). (In Russ.).
12. *Shitova V.* (2012) *Puteshestvie k tsentru dushy* [Journey to the center of the soul]. *Sb. Neizvestniy Tarkovskiy: Stalker mirovogo kino / Sostavitely YAropolov YA.A.* Moscow: YEksmo: Algoritm, 2012. 304 p. (In Russ.).
13. *Shumakov S.L.* (1989) *V poiskah utrachennogo slova. O probleme visualnogo i verbalnogo b estetike Tarkovskogona primere filma Stalker* [In search of the lost word. On the problem of visual and verbal in the aesthetics of Tarkovsky on the example of the film "Stalker"]. *Kinovodcheskie zapiski: Istotiko-teoreticheskiy zhurnal.* 1989. № 3. (In Russ.).
14. *Filimonov V.* (2011) *Andrey Tarkovskiy: sny i javi o dome* [Andrey Tarkovsky: dreams and reality about the house]. Moscow: Molodaja gvardia, 2011. 453 p. (In Russ.).

The Film “Stalker” by A.A. Tarkovsky as a Manifestation of F.M. Dostoevsky’s World Outlook

Park Young Eun

Hanyang University, Prof. Ph.D Asia-Pacific Research Center (APRC)

UDC 778.5 с/р «Сталкер» +8Р1 «Достоевский»

ABSTRACT: This article analyzes the process of transformation of “A Picnic on Roadside”, a science fiction novel written by the Strugatsky brothers, into Andrey Tarkovsky’s movie “Stalker”. Despite the fact that Tarkovsky himself said the sci-fi section of the film was no more than a strategic trigger that helped to reveal the key ethical conflicts, up to now, there has been no attempt to compare the film “Stalker” with the original novel in order to understand the director’s intention. This article aims to look into what made him choose the novel and how he turned it into a movie.

Tarkovsky found the shelter for souls and hope in “A Picnic on Roadside”. In other words, he found the psychological and existential clues that could be combined with material from Dostoyevsky’s works.

The stalker described by the Strugatsky brothers was a kind of predator selling mysterious things in the forbidden zone, whereas the stalker described by Tarkovsky functioned as a priest who guides the lost or miserable souls to the sanctuary to realize their desire and hope.

Furthermore, the stalker’s attitude toward life in the movie incorporates Dostoyevsky himself who experienced Siberia and is reminiscent of both Raskolnikov from the novel “Crime and Punishment” and Myshkin, the main character of the novel “The Idiot”. Just like Sonia of “Crime and Punishment” and Myshkin of “The Idiot” discovered God through the image of the “holy fool”, so the stalker, his wife and daughter discover the fullness of God through their flaws.

This “kenosis” attribute is the basis of the fullness of Dostoyevsky’s work, which inherits the spirit of the Russian Orthodoxy. In the final script, Tarkovsky transforms the “forbidden zone” into a sacred space. The path of the characters heading toward the “zone” is “the exploration of their human mind”. The “Stalker” is a philosophical meditation.

KEY WORDS: Andrey Tarkovsky, Strugatsky brothers, F. M. Dostoyevsky, the film “Stalker”, the image of the holy fool, faith, self-abasement, kenosis