

С. С. Ильин

Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра

Статья посвящена феномену странничества в постапокалиптике и его роли в конструировании жанра. Автор анализирует литературные истоки постапокалиптики, сюжетный каркас, а также его ключевые мотивы и образы на материале кинофильма «Сталкер» А. Тарковского и романа «Темная Башня» С. Кинга, тем самым обращая внимание на взаимосвязь русской и американской художественной традиции.

Ключевые слова: странник, дорога, апокалипсис, сакральное.

S. S. Ilin

"Strannichestvo" in Post-Apocalyptic Fiction: Ideas and Structure

The article is devoted to the phenomenon of "strannichestvo" in post-apocalyptic literature and cinematography and its important role for the genre. The author pays attention to literary sources of postapocaliptics, storyline, the main motifs and images. Researching two important examples of post-apocalyptic fiction ("Stalker" by A. Tarkovsky and "Dark Tower" by S. King) the author demonstrates closeness of Russian and American art traditions.

Keywords: strannik, a road, apocalypse, sacral.

Странничество принадлежит к одной из характерных черт, «констант» русской культуры. Оно относится как реальной жизни, так и к художественному пространству, и в каждом из жанров искусства раскрываются те или иные особенности странничества. В постапокалиптике странничество серьезно переосмысливается как явление.

Генезис постапокалиптики относится к рубежу XIX–XX вв., когда были созданы такие произведения, как роман Р. Джеффериса «После Лондона» (1885), «Алая чума» Д. Лондона, «Земля без людей» Дж. Стюарта. Корнями постапокалиптики являются антиутопия (как описание любого общества с негативными тенденциями развития), научная фантастика и фэнтези второй половины XX в. Название жанра связано с состоянием мира после некоторого глобального катаклизма. Термин «постапокалиптика» вошел в обиход на рубеже 1990–2000-х гг., однако прочно укоренился в бытовой речи и проник в научный язык. При этом использование термина применительно к фильму А. Тарковского «Сталкер» (1979 г.) и роману-саге С. Кинга «Темная Башня» (1982–2004 гг.) не выглядит анахронизмом.

Влияние «Сталкера» на литературу, кинематограф и компьютерные игры в жанре постапокалиптики сегодня прослеживается на всех уровнях. Слово «сталкер», использованное А. и Б.

Стругацкими в романе «Пикник на обочине», получило современные коннотации благодаря фильму Тарковского, который визуально продемонстрировал героя-сталкера и серьезно изменил характер персонажа, приблизив его к православным странникам-юродивым.

Вопрос о взаимодействии кино и прозы обнажает их кажущуюся близость – об этом можно судить по тому факту, что кино, как правило, жанр повествовательный и это близко роднит его с прозой. По мысли Ч. Айтматова, сближение кинематографа и прозы неизбежно и необходимо: «Вся дальнейшая история кино представляется ... встречным ... движением. В частности, кино и прозы. Современная проза... есть средоточие художественной мысли века. ... ничто не может так стереофонически, многомерно, конкретно, как проза, воплотить в себе живой образ времени» [12]. Другая точка зрения на взаимодействие кино и прозы предполагает их дистанцирование и общую трудность взаимодействия: «... говорить о родстве прозы и кино может только тот автор, который сам для кино никогда не писал... для прозы конструкция сюжета – лишь вешалка, скелет... суть ее – в самой плоти текста, в стиле и ритме речи, свободно текущей внутри главы» [7]. Тарковский, «замедлив» динамику сюжета, создал философское произведение, практически не зависящее от романа-первоисточника, и отвел

важную роль странничеству, практически отсутствующему в «Пикнике на обочине», вписав фильм в общую концепцию своего творчества (мотив странничества – основополагающий в фильмах «Андрей Рублев», «Солярис», «Ностальгия»). Кинг, используя этот же мотив, сделал странничество абсолютным способом понимания и разрешения проблемы существования бытия. Важно, что оба автора, независимо друг от друга, использовали сакральные образы, аллюзии, позволяющие понять странничество как духовный подвиг.

Маловероятно, что Тарковский был знаком с творчеством Кинга: произведения последнего стали массово издаваться на русском языке лишь с середины 1990-х, и до этого периода в отечественной культуре с творчеством автора практически никто не был знаком. Более вероятно, что Кинг мог знать фильм Тарковского, однако прямых сведений об этом нет.

Что касается «Сталкера», то фильм читался сквозь призму интертекста разными исследователями. Например, Ф. Ермошин анализировал влияние, оказанное на поэтику фильмов «Солярис» и «Сталкер» романом Томаса Манна «Волшебная гора» [10]; Вл. Можегов называет «Сталкера» «Божественной комедией» XX в., но предваряющей не Ренессанс, а новые Темные века [3]. Кинг предлагает читателю обнаружить интертекстуальное сходство с позднеромантической поэмой Роберта Браунинга «Чайлд Роланд к Темной Башне пришел», каркас и мотивы которой сильно повлияли на первые три тома романа.

Принимая во внимание визуальность, некоторую кинематографичность романа «Темная Башня» и прочную связь с литературой фильма «Сталкер», сравнительный анализ произведений одного жанра и культурной эпохи представляется достаточно корректным. При его проведении оказывается любопытным и значимым проследить, как из сходных элементов вырастают произведения, сюжетно независимые друг от друга, но принадлежащие одному художественному жанру.

Тарковский изначально сделал установку на постапокалиптический антураж; это подтверждает тот факт, что режиссер искал место съемки, напоминающее «землю после атомного взрыва» [11, с. 305]. В «Темной Башне» Кинг преследовал схожую задачу и сформировал характерную образность еще до того, как жанр стал массовым на рубеже XX–XXI вв. С точки зрения иллюстративности произведения объединяет тот факт, что

авторы показывают читателю/зрителю места «локальных катастроф». В «Сталкере» это более очевидно, поскольку семантика Зоны предполагает некое небольшое и ограниченное пространство, связанное с остальным миром. Но таким пространством оказывается и мир стрелка Роланда. Отсылка к поэме Браунинга неслучайна; вообще мир, разрушенный до основания – это доведенная до предела романтическая идея испорченности цивилизации, материальный и духовный крах которой показан в постапокалиптической литературе и кинематографе. Причем духовный крах начинается едва ли не раньше технического.

Произведения содержат в себе скрытые отсылки к «Гамлету» Шекспира. У Кинга также присутствует отчетливый гамлетовский мотив, а именно – распад семьи и, соответственно, распад сферы дома. Сюжетный каркас четвертого тома «Темной Башни» отчасти выстроен на заимствовании ключевых сюжетных моментов шекспировской трагедии. Стрелок еще в юном возрасте обнаруживает распад собственной семьи, от которой осталась лишь видимость: отец знает о наличии у матери любовника, но по веским причинам хранит молчание. Дорожная тема впервые зарождается, когда отец отправляет Роланда с надуманным «заданием» в дальнюю область королевства с целью спасти его от мести любовника матери, захватившего реальную власть. Здесь Кинг «переворачивает» «Гамлета» в том моменте, когда король (убийца его отца) отправляет его с целью устранения. Отец Роланда гибнет подобно отцу Гамлета. Отсылки на шекспировскую пьесу имеют двойное значение. Во-первых, уже отмеченный распад сферы дома, семьи в частности особенно выразителен и известен в классическом «Гамлете», поэтому каркас этого распада Кинг скрыто заимствовал. Во-вторых, это позволило автору показать странничество еще и как личную драму – если бы семья не распалась, судьба Роланда не была бы столь трагична.

«Сталкер» не содержит прямых аллюзий на «Гамлета»; они есть в литературном предшественнике фильма – повести «Пикник на обочине». В. Филимонов отмечает, что покойный отец сталкера, «оживленный» Зоной, появляется в жилище его семьи, сидит с ними за домашним столом – некая переключка с призраком отца в «Гамлете». Но Тарковский не развивает эту тему в фильме. Она важна как для понимания генезиса характера персонажа, так и для осмысления роли сакрального в постапокалиптике.

Сакральное во всем своем многообразии также становится формообразующим элементом в обоих произведениях. Осмысление сакрального как духовного появляется на контрасте с разрушенным материальным миром. В результате свершившегося апокалипсиса из крупногабаритной техники в рабочем состоянии остается лишь дрезина на железной дороге – и в «Сталкере», и в первой части «Темной Башни». Железнодорожные пути – единственное достижение техники, работающее в обоих мирах и до, и после апокалипсиса. Сталкер и его семья постоянно слышат стук колес по железной дороге, и, гипотетически, он напоминает о перемещении в Зону. Но главное, что железная дорога – это путь героев-странников к цели, буквализированная метафора.

Странническое мировосприятие подчеркивается также элементами одежды. Сталкер постоянно облачен в кожаную куртку; стрелок Роланд – также в дорожную одежду. Постоянные странствия – образ жизни. Кроме того, антитеза «дом-дорога» выражена еще в одном интересном аспекте. Сталкер не берет в Зону жену и дочь, а также грубо отказывает даме, которую намеревается взять с собой Писатель [9]. Женское присутствие исключается, так как дом – в большей степени женское пространство; особенно это касается традиционной культуры, где забота о домашнем пространстве в большей степени ложилась на женщину [13]. Что касается произведения Кинга, то мотив ухода из семьи присутствует в четвертом томе романа, где Роланд объясняет, почему он выбрал не возлюбленную с ребенком, а путь к Башне [6, с. 350]. Мир, через который лежит путь, воспринимается главными героями как «дом». «Мир, сдвинувшийся с места», то есть погибающий, неустойчивый, все же является родным для стрелка. Сталкер воспринимает Зону как свой «дом»: «Все мое здесь, в Зоне, счастье мое, достоинство, все здесь». По приезде в Зону он сообщает: «Ну, вот мы и дома».

Сакральный центр – это Комната в «Сталкере» и Темная башня в цикле Кинга. Сакральными для героев их делают несколько факторов: 1) возможность управления и трансформации окружающей действительности или ее части – Комната исполняет желания, Башня представлена как центр мироздания вообще; 2) связь сакрального и сокровенного; Комната исполняет лишь те желания, исполнения которых человек хочет в глубине души, даже если он не в силах себе в этом признаться (это стало причиной нежелания войти в Комнату); в Темной башне так-

же есть комната, предназначенная только главному герою; что конкретно хочет достичь Роланд, остается загадкой, поскольку об этом говорится лишь намеками; 3) труднодоступность цели, граничащая с недостижимостью; и сам жанр произведений позволяет автору показать эту недостижимость в двух измерениях – физическом и духовном; сложность пути в «Сталкере» обусловлена постоянными изменениями пространства; в «Темной Башне», помимо физических врагов, есть так называемый рост расстояния – необъяснимая аномалия мира Роланда (чтобы пройти короткий отрезок пути, требуется 10 лет). Сопричастны сакральному главные герои-странники – стрелок и Сталкер. Для странника, казалось бы, достижение цели является жанровой необходимостью. Однако принципиально важна недостижимость – иначе сакральное перестает быть таковым.

Принципиальная инаковость сакрального подчеркивается через момент перехода. Как пишет А. Широпаев, «Система не пускает в Зону, в область Истины», переходу препятствует «дыхание автоматного ствола» [1]. Для главных героев обоих произведений, представляющих собой проводников, переход не представляется пугающим, он опасен, но естественен. Для тех, кого ведут – смертелен. Кинг подчеркивает описание перехода метафорой рождения в новом мире.

Итак, странник и его цель – каркас, на который нанизано определенное содержание, отражающее эстетический и философский смысл произведений.

Спутники главных героев относятся к сакральной для их проводников цели совсем иначе. Ни Писатель, ни Профессор (в «Сталкере») вначале не осознают ее полной значимости, относясь к возможности попасть в Комнату как к приключению. Отношение спутников Стрелка к Башне более сложное, меняющееся в процессе развития сюжета, также начинается с некоего скепсиса. Что касается чувств, испытываемых ведомыми к своим ведущим, то наиболее сильное и выраженное – ненависть. «Иногда я тебя ненавижу», – произносит Сюзанна [5, с. 227]. В монологе Писателя у Комнаты также чувствуется неприязнь, минутная ненависть к Сталкеру, заставившему его пройти опасный тоннель. Через это чувство инаковость главных героев, их принципиальная отличность проступает ярче.

Одержимость – пожалуй, ключевая характеристика персонажей. С этого начинается «Сталкер» (в монологе жены: «ты же обещал больше

туда не ходить»), с этого начинается смысловое начало «Темной Башни» – словами «я выбрал Башню» [6, с. 227]. Еще один общий мотив – принесение в жертву. Стрелок Кинга делает это не единожды. Сталкер косвенно виновен в гибели нескольких людей, и обвинение его со стороны Писателя имеет некий рациональный смысл, он виновен так же, как и Христос в гибели младенцев.

Избранность – свойство, которое открывается мгновенно центральным героям и постепенно их спутникам. В этом случае человек маркируется автором как объект воздействия неких непостижимых, иррациональных сил, «правила» которых пытаются постичь странники. Сталкер говорит о Зоне, что «пропускает она тех, у кого... надежд больше никаких не осталось. Не плохих или хороших, а... несчастных?..»

Принципиальная вневременность – эта характерная черта обоих произведений, позволяющая сделать акцент на мыслях, а не поступках персонажей. Ее формируют пейзажи мира Зоны и мира Темной башни – бесплодные и пустынные земли, разрушенные здания и почти прекратившая работать техника. Непонятно, как возникла идея, что Башня – первопричина, и неясно, как родилось понимание Комнаты как центра исполнения сокровенных, заповедных желаний. И иррациональность самой идеи достижения сверхцели, возникшей у странников, и иррациональность передвижения диктуется этой пост-историчностью и отсутствием вневременных рамок.

Христианской образности в «Сталкере» посвящено достаточное количество работ, таких как «Образ Иисуса Христа в фильмах Андрея Тарковского» И. Евлампиева, «Страна, которая везде и нигде» Н. Болдырева, поэтому мы не стали принципиально заострять внимание на аллюзиях, которые есть в фильме. Заметим, что важность подобного рода отсылок еще и в том, на какого читателя или зрителя рассчитано произведение; а рассчитано оно на европейскую и русскую культуру, и в них сакральное главным образом связано с христианством. Соответственно, читательский страх также формируется за счет этих отсылок, и один из них – утрата веры, которая не десакрализует конечную цель, но делает ее достижение невозможным – поэтому монолог Сталкера: «Боже мой, они же не верят ни во что, никто не верит. Кого же мне водить туда? Самое страшное, что никому она не нужна, эта комната...» [2].

Фильм предстает как завершенное произведение с открытой концовкой, хоть и с намеком на цикличность. Что касается «Темной башни», нужно учесть, что в начале 1990-х гг. было издано лишь три первых тома романа. Однако каноны жанра и авторский стиль, проявившийся в других произведениях, неопределенность концовки упоминавшейся поэмы Браунинга позволяли предположить, спрогнозировать финал. Возвращение к исходной точке в «Темной башне» Кинга; возвращение «домой» Сталкера и «окончание» его посещений Зоны. Движение по кругу – мифологические путешествия проклятых персонажей, в которых выражена бесконечность и бесцельность вечного скитания, как вариант в реальной жизни и реальном пространстве – бродяжничество. Независимо от траектории скитания, окружность в данном случае символизирует лишнее цели путешествие, превратившееся в наказание [8]. Кинговский стрелок, «выброшенный» из Комнаты в пустыню, оказывается на исходной точке повествования, как и Сталкер, легший на кровать, с которой поднялся в начале фильма. Его слова «здесь никогда не возвращаются тем же путем» содержат несколько смыслов: 1) самый поверхностный – из-за системы ловушек Зоны приходится искать новые пути; 2) потому что в итоге движение оказывается циклическим, замкнутым (как минимум для Сталкера); 3) вернуться можно только *иным*, нравственно изменившись.

Конечный посыл произведений оказывается многомерным. Стрелок, «спасая» Башню от падения, оказывается в исходной точке, ничего не помня, и вся жертвенность его похода оказывается для читателя под вопросом, как и путешествие Сталкера и его спутников в Зону.

«Сталкер» и «Темная башня» создавались независимо друг от друга, тем не менее, созданы в одну эпоху и обладают рядом общих характеристик, позволяющих говорить о некоей общности авторских задач и культурных потребностей времени. Как следствие – внешне различные произведения построены по схожей модели.

В начале 1980-х гг. уже появляется чувство конца, упадка, характерное для конца века [5]. Это настроение оказывается межкультурным: так, в Европе и США развивается идея гибели мира от атомной войны, природного и техногенного катаклизмов; в СССР происходит реальная авария на Чернобыльской АЭС в 1986 г. Массовые апокалиптические настроения создаются позже, в 1990-х гг. И в этом смысле «Сталкер»

называют предсказанием, которое сбылось, то есть сакрализуется еще и само произведение. Но главное – появляются кризисные настроения, что не замедлило отразиться в художественной культуре, которая отреагировала мощным всплеском фильмов, книг на постапокалиптическую тематику. Доведение места действия и главного-героя странника до физического и духовного предела оказывается способом автора создать особую эстетику, «сконструировать» новый жанр и показать через странничество в разрушенном мире ключевую идею поиска духовного как единственного способа спасения.

Примечания

1. Алексей Широпаев. Город [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusrepublic.ru/nnpgr1/stat/shir/gorod.htm> Дата обращения: 17.03.2012
2. А. и Б. Стругацкие. Сталкер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/STRUGACKIE/stalker.txt> Владимир Можегов. Сталкер: литургия Апокалипсиса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/liturgAp.html> Дата обращения: 17.03.2012
3. Злотникова, Т. С. Человек – хронотоп – культура. Введение в культурологию [Текст] : курс лекций / Т. С. Злотникова. – Ярославль: Изд-во ЯПГУ, 2003.
4. Кинг, С. Бесплодные земли [Текст] / С. Кинг. – М.: АСТ, 1997. – 560 с.
5. В. Н. Степанов, Е. М. Болдырева Кинг, С. Колдун и кристалл [Текст] : роман в 2-х кн. Кн. 2 / С. Кинг. – М.: АСТ, 1998. – 480 с.
6. Николай Климонтович. Консервированная проза [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gazeta.ru/comments/2007/02/01_a_1320165.shtml Дата обращения: 17.03.2012
7. Лавренова О. А. Центрально-Азиатская экспедиция Н. К. Рериха: философия и семантика путешествия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.icr.su/node/1785> Дата обращения: 17.03.2012
8. Тифоанализ Сталкера (Тарковский, Стругацкие) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wap.tiphon2006.borda.ru/?1-1-0-00000022-000-0-0> Дата обращения: 17.03.2012
9. Федор Ермошин. Андрей Тарковский и Томас Манн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/Ermochin/oglavlenie.html> Дата обращения: 17.03.2012
10. Филимонов, В. П. Андрей Тарковский: Сны и явь о доме [Текст] / В. П. Филимонов. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 452 с.
11. Чингиз Айтматов: «Встречное движение» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoavtobus.ru/index.php?type=500&idNews=10784> Дата обращения: 17.03.2012
12. Подробнее см.: Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции. – СПб.: Изд-во «Индрик», 2003. – 528 с.