

ВРЕМЯ ЧЕЛОВЕКА
(Размышления о природе человеческого в человеке)

Прозрение озаряет человека...
Мужество придает уверенность
тем, кто стремится понять друг
друга, придает им уверенность
в себе, и только благодаря
этому они могут открываться
друг другу...

Мартин Хайдеггер



Среди творческого наследия Андрея Тарковского особое место занимает фильм «Сталкер», жанр которого можно определить как «монологи», беру на себя смелость таким образом выявить суть

происходящего на экране в течение почти трех часов, т. к. картина своим жанровым содержанием не повторяет ни один из известных советскому и мировому кинематографу динамический и эстетический способ выражения материала.

Массовой аудитории Советского Союза и России тогда и на сегодняшний день этот фильм практически был и остается неизвестен и непонятен, сдвинулись исторические эпохи, повседневность вытесняет рефлексию и сложную интеллектуальную работу.

В тот период этот фильм не был воспринят массовым зрителем т. к. явно выбивался из контекста советского реалистического кинематографа, многие зрители просто покидали зал, не понимая происходящего на экране, другие искали подсказку в аналогиях с произведениями литературы, не получая при этом удовлетворительного ответа.

Дело еще в том, что при отсутствии навыка считывать неформальные тексты — архитектуру, живопись, пластические виды искусства и т. п., т. к. собственно все это можно в достаточной мере можно было обнаружить только в исторических культурных центрах России — Москве и Санкт-Петербурге, советский, а теперь и российский зритель вставал перед сложной дилеммой декодирования и расшифровки образов, созданных режиссером в этом фильме.

Сейчас ситуация иная, сейчас россияне имеют доступ к мировым культурным ценностям как в собственной стране, так и за рубежом, однако отсутствие систематической духовной работы по-прежнему предопределяет позицию аутсайдера этого фильма у нашего зрителя, т. к. отсутствует навык к созданию собственной мифологии, самостоятельной культурной среды, общеевропейского дискурса, напротив, присутствует некая оппозиция к культурным западноевропейским ценностям, новая архитектура отражает идеи комфорта, обусловленного социальной дифференциацией, и не создает общегородского генетического контекста.

Точнее, аутсайдерскую позицию занимает зритель, лишенный в

силу указанных причин способности к прочтению таких образцов культуры, в научно-публицистическом обороте сложилось устойчивое словоупотребление для обозначения таких явлений - «текст».

Российскому зрителю сложнее воспринимать такие тексты, т. к. в силу сформировавшейся традиции отечественной культуре в основном чужд символизм, например, картина «Купание красного коня» художника Петрова-Водкина остается чужеродным элементом в отечественной культуре, хотя картина в значительной степени основана на реализме, но элементы символизма делают ее, по меньшей мере, нейтральной для массового зрителя.

Давайте вместе попытаемся разобраться в сложной образной структуре фильма и выявить те идеи, которые проявляются в ходе сюжетного взаимодействия героев фильма.

Я не буду возвращаться к исходной матрице фильма роману братьев Стругацких «Пикник на обочине», об этом написано достаточно и какой-либо рефлексии это способствовать не будет, сюжет фильма также пересказывать не имеет смысла, я буду останавливаться именно на трактовке образов, хотя заинтересованному зрителю следует все же предварительно посмотреть этот фильм.

Наша задача вскрыть смыслы того, что мы видим на экране.

Автор фильма создает конструкцию и ментальность некоей катастрофичности, выбирая в попутчики Сталкеру двух интеллектуалов, разочарованных в жизни и ее ценностях, потерпевших крушение личных планов и надежд, и которые надеются найти ответ на возникшие у них вопросы или достичь целей трансцендентальными средствами, испытывая при этом определенный скепсис.

Женщину, у которой такой цели нет и которая, очевидно, жаждет просто острых ощущений, Сталкер, зная это, умело отпугивает ее сказанной на ухо непристойностью, мы ее не слышим, но это следует из контекста, понимая, как женщина рефлексивно также реагирует на это. Как

знать, может быть, он тем самым спасает ей жизнь, ведь зона не терпит праздного любопытства?

Уже здесь мы видим, что группа формируется по иным, не туристическим принципам, главное здесь — мотив провиденциализма, поиска ответа на неразрешимые вопросы бытия. При этом между участниками группы существует первоначально скрытый, а затем и открытый антагонизм и конкуренция отчуждения и негативизма.

Невероятный угнетающий цвет(монохром), который избран Тарковским, оттеняет катастрофичность действительности до входа в зону, это некий фон внутреннего бытия героев, отражающий состояние их внутреннего мира. Этот фон подвижен и меняется в течение фильма, что вселяет надежду на успешный исход поисков героев.

Зона предстает как реальный географический объект и как некий продукт веры, реагирующий на ментальные движения героев, как бы она обладает собственным этическим потенциалом, с помощью которого она оценивает поведение героев, она как лакмусовая бумага, выявляющая степень ответственности героев.

В фильме присутствует один из главных элементов духовной культуры, - идея и представление пути, и неоднократно звучат слова Сталкера о том, что идти следует только вперед, что прямого пути назад нет и выход в исходную точку путешествия возможен только после преодоления пути. В этом заключена идея человеческого пути, который он должен совершить.

В картине периодически присутствуют природные явления как некие символы состояний, событий, фактов, как некие аллегории действительности, туман в фильме предстает как символ неизвестности.

Вода постоянно присутствует в различных ракурсах фильма, вода символ жизни, символ вечности, носитель истории, памяти, зеркало мироздания - в фильме она выступает в различных ипостасях и ситуациях как некий визуальный парафраз вербально - идеальных образов фильма —

здесь и характеристика идейного и нравственного тупика, и символ очищения, символ нечистых намерений и мыслей, душевной и духовной экологической катастрофы, утекающего человеческого времени, она присутствует и элементом катарсиса, и смыслом начала новой жизни, и стихией бытия и небытия, в одной из сцен это происходит на фоне сна героев, то есть выпадения из времени ...

Сам Сталкер даже внешне представляет собой интерес, - у него странный осветленный участок волос, как некая отметина, подчеркивающая его необычность, этот участок выглядит как некий канал связи с чем-то потусторонним, во всяком случае об этом начинаешь задумываться, узнавая факты его биографии, личной жизни, семейной драмы — как бы фоном звучат намеки на то, что его ребенок чем-то физически обделен взамен его увлеченности зоной.

Неоднократно в ходе фильма звучат из уст героев цитаты из священных книг, цитаты классиков, мудрецов, оттеняющие и характеризующие деформацию и деградацию человеческих отношений, например - — «[Игра в бисер](#)»: «То, что ты называешь страстью, — это не сила души, а трение между душой и внешним миром . [Герман Гессе](#)».

Начальные сцены фильма показывают определенную культурную скудость домашней обстановки, тогда как в финальных сценах уже присутствует обширная библиотека, т. е. Сталкер и сам ищет некую истину, он это делает, отправляясь в зону со страждущими истины и самостоятельно.

Из диалогов героев видно, что он выступает как катализатор проявления их субъективности, однако субъективность эта в своем выражении зачастую патологического свойства, т. е. она утратила свою естественность и приобрела аффективные деструктивные черты, их диалоги выражают катастрофичность их сознания, но постепенно это способствует ее частичной реабилитации.

В ходе развертывания субъективности героев неоднократно

звучат стихи, они как эхо бытия и небытия(вербальный эквивалент образа воды), как итоги борьбы добра и зла :

*Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало.*

*Всё, что сбыться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло.
Только этого мало.*

*Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Всё горело светло.
Только этого мало.*

*Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала.
Мне и вправду везло.
Только этого мало.*

*Листьев не обожгло,
Веток не обломало...
День промыт, как стекло.
Только этого мало.*

Биографические коннотации (автор строк отец Андрея Тарковского — Арсений Тарковский) связывают сценарный дискурс с личным дискурсом

автора, которые прошел через сложные жизненные семейные обстоятельства(отец ушёл из семьи), возникает догадка о сходстве Сталкера с самим режиссером...

Сталкер альтруистичен, он стремится осчастливить людей, сожалеет, что мало людей стремится посетить зону... При этом сам Сталкер не хочет посетить заветную комнату, он не ощущает тяги земных страстей, возникает впечатление, что он знает цель своей жизни, знает причину своих желаний и не испытывает какой-либо фрустрации от несовпадения желаний с действительностью, хотя он остается непонят окружающими...

При этом герои находятся в состоянии постоянного выбора, они решают, идти вперед или оставаться на месте, возвращаться обратно или идти в обход, выполнять требования и просьбы Сталкера или поступать по своему. Сам Сталкер видит смысл в каждом действии и в каждом слове, они могут послужить причиной каких-либо событий.

В диалогах звучит упоминание о пирах Валтасара, здесь явно просматривается критика автором фильма замкнутого, закольцованного сознания, не замечающего надвигающейся опасности, так журналист и учёный в потоке повседневности, уносящей идеалы и ценности, не замечают опасности, грозящей человеческой цивилизации, грозящей самому человеку утратой его сущности.

Постоянно выявляется столкновение не только мировоззрения героев, но и их мироощущения. Например, сознание его жены глубоко религиозно, она по христиански предана ему, за кадром слышится чтение ею библейского текста как некоего оберега на фоне различных артефактов в воде, хаотично движущихся в воде, как символ призрачности и непознанности бытия, в котором существует некая путеводная нить в виде библейских истин. Они чувствуют друг друга, в начальной сцене у не происходит истерика, срабатывает охранительный инстинкт.

Некоторый натурализм Тарковского не вызывает отторжения, это результат режиссерского замысла и операторской техники, позволяющих

без отвращения наблюдать человеческие отправления(сцена утреннего умывания), что уже указывает на необычность предстоящих событий.

Проблема еще заключается в том, что человек отвык, не хочет и не умеет проявлять свои лучшие качества, и Сталкер прибегает к обману в эпизоде со жребием перед проходом через так называемую «Трубу», обман здесь способ выявить внутреннюю честность человека, скрываемую под внешним цинизмом, это способ помочь пройти человеку — писателю в данном случае — очистительное испытание, чтобы преодолеть свой агрессивный пессимизм.

И писатель соглашается на это, хотя видит обман, но он начинает пока еще неосознанно, интуитивно начинать понимать свою драму и соглашается пройти испытание, ему помогает его пройти отсутствие внутренней лжи перед самим собой.

Сталкер делает все, чтобы донести мысль о неприемлемости утилитарного подхода к зоне, когда писатель хочет взять с собой пистолет, он мыслит категориями внешними, чуждыми искренности зоны, это в принципе характеризует неадекватность некоторых аспектов человеческой цивилизации.

Главная идея Сталкера в этой ситуации заключается в том, что провиденциальные поступки должен совершать человек с творческим мышлением, а рационалист должен следовать за ним, потому что рационалисты без творческой идеи представляют опасность, ведущим в социо-культурном и научном процессе должен быть творец, который рефлексирует и предлагает пути развития общества и прогресса, искусство должно указывать путь.

И именно писателя зона, оценив степень его искренности и устремленности к истине, предупреждает об опасности. Писатель до прихода в зону находился в кризисной ситуации, он не видел смысла в существовании личном и существовании социальном, в социуме, переполненном взаимной ненавистью, он видит в этом существовании

только потребительский смысл, он пытается понять конечный замысел и чувствует свое бессилие перед ним, осознание своей конечности порождает в нем процессы внутренней деструкции. Об этом свидетельствует появление писателя в терновом венце, как символ крайне степени нигилизма и негативизма к основным идеям цивилизации.

А стихи Тарковского здесь звучат как призыв к вечному поиску неизвестности... Профессор хочет достичь вполне утилитарной цели — найти супермощную бомбу, чтобы отомстить своим обидчикам, вот в конечном счете к чему свелся бездуховный научный поиск.

В диалогах встает вопрос об ответственности за использование уникальной комнаты, и звучит мнение, что немотивированные преступления, т. е. там, где мотив остался скрытым и необъясненным — это нереализованные желания, это их объективация (но ведь то же самое можно сказать и о мотивированных преступлениях?).

В критические моменты и после их прохождения звучат мысли о том, что путь человеческой жизни — это путь поиска истины, всей своей жизнью он доказывает ее открытие, что человек не имеет права принимать решения, имеющие необратимые последствия, это должно стать принципом человеческого существования, Сталкер риторически призывает отказаться от греховных страстей, здесь как бы происходит переключки с библейскими чтениями его жены, при этом он призывает человека всегда сохранять надежду, натуру свою он изменить не может, главная проблема человека-неверие в промысел божий, писатель рассуждает в социально-нравственных категориях, указывая, что в обществе невозможно сохранять свободу и достоинство, происходит конфликт, писатель называет Сталкера гнидой, подозревая его в тщеславных намерениях, и Сталкер соглашается с ним, но по другой причине — из-за ничтожности своих возможностей повлиять на людей.

Так не совпадают шаблоны поведения, о котором писал российско-американский социолог и криминолог Питирим Сорокин — что приемлемо

для одного, неприемлемо для другого.

Далее мы видим сцену на фоне стоячей воды, которая символизирует интеллектуальный тупик, участникам экспедиции нужен новый импульс, и вдруг в помещении начинается просветляющий дождь, после которого вода долго не успокаивается, затем вновь появляются масляные пятна на воде, живое существо рыба окрашивается ими, все возвращается на круги своя, звучит Балеро Равеля как символ неумолимого технического прогресса, а метаморфозы с водой отражают смену душевных состояний в душах героев и в мире, они внезапно оказываются в пивной в исходной точке своего путешествия и только черный пес, привязавшийся к экспедиции в зоне, следует за Сталкером, как символ верности и символ действительности, которую Сталкер так пытается изменить.

Все действительное разумно, а все разумное действительно, так говорил Гегель? И возникает вопрос о том, что разумности чего-то не хватает, чтобы стать безопасным и подлинным...

Происходит сцена, когда Сталкер поднимает на плечи своего ребенка-инвалида, это как бы символ поддержки дальневидения, взгляда в будущее.

Его жена — живое диалектическое единство горя счастья, он причиняет ей страдания своей устремленностью к реализации так понятого им смысла своей жизни, но жить она может только с ним, ибо видит в нем провиденциальное предназначение, и в этом декларируется назначение самой женщины — не серая скучная жизнь, а жизнь, полная ожиданий, преодолений, открытий, любви, самопожертвования.

Символически здесь звучат стихи Тютчева, сопровождая ее монолог. И в финальной сцене его ребенок уже с новыми способностями, которые как бы компенсация за физический недостаток, умеет передвигать взглядом предметы, одновременно слышен звук поезда, ощущаются одновременно напряжение, усталость, бессмысленность и...вера и надежда.

Как все это удалось режиссеру?

Звучит торжественный Моцарт как апофеоз бытия, обмана, веры.
надежды...

**Жан — Поль Шарль Эмар Сартр - «Человек ответственен за
свои страсти».**