

Елена Соболевская

**ФАНТАСТИКА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ
(ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА
А. ТАРКОВСКОГО СТАЛКЕР»)**

*«Истинно, истинно говорю вам:
наступает время, и настало уже...»*

Иоан. 5, 25.

Слова, принятые в качестве эпиграфа, можно применить ко всем произведениям А. Тарковского и, в общем, ко всему его творческому наследию, включая дневники, рабочие записи, интервью. Они могут послужить и в качестве сжатой характеристики всего его творческого пути в целом. Но для меня в первую очередь представляется сущностно необходимым помыслить в контексте данных слов один из его фильмов – «Сталкер», о котором уже немало написано, но мало сказано. Вернее, сказано не то, что, прежде всего, нужно было бы говорить; сказано без учета тех принципиальных положений, из которых следует исходить, говоря о каждом произведении этого мастера.

О «Сталкере», правда, не без имеющихся на то оснований, принято рассуждать как о фильме, созданном в жанре научной фантастики. Эта же тенденция, по еще более очевидным причинам, сохраняется и по отношению к «Солярису». Прямым или косвенным образом, с большими или меньшими допущениями, но события данных произведений в большинстве случаев истолковываются как нечто, что может случиться в каком-то неопределенном месте, в каком-то неопределенном будущем, и мы можем быть причастными к этому, а можем и не быть. Правда, в некоторых случаях событийный ряд «Сталкера» и «Соляриса» (или, скажем, «Жертвоприношения») проецируется на события, уже имевшие место в действительности. И тогда о фильмах Тарковского говорят как о произведениях пророческих. Вот, к примеру, несколько высказываний:

«Планета Солярис – зона насыщенной, концентрированной целостности бытия. В «Сталкере» эта зона уже расположена на Земле. Она так и называется – Зона. Она столь же труднодоступна. К тому же засекречена и огорожена. Ее посещение – нелегальное и рискованное предприятие. Оно требует от человека, вступающего на её территорию, внутреннего преобразования, воссоединения в себе инстинкта и рассудка» [1, с. 160].

««Солярис» – научно-фантастический фильм, действие его происходит в XXI веке». «То, что раньше было содержанием ретроспекций, теперь занимает все пространство картины. Это пространство – наше воображение. Фантастический фильм требует способности «запечатлеть время», которое еще не наступило, событие, которое не произошло. Конфликт не произошел в историческом плане, но

в моральном плане он психологически достоверен»¹. «Тема Хиросимы возникает в «Солярисе» прямо и косвенно» [7, с. 202, 203- 204, 209].

«Тогда, девять лет назад, когда вышел фильм, эта Зона была фантастическим допущением, нужным художнику «полигоном» для испытания фундаментальных нравственных идей, сегодня мы видим в ней пророчество огромной свершившейся беды, беды ещё не открытой нам до конца в своих грядущих последствиях» [8, с. 143]².

Вряд ли можно считать достаточной такую «футурологическую» интерпретацию фантастичности фильмов. Они могут и должны быть истолкованы в качестве некой «конструкции»³, выстраивающей нашу душевную жизнь особым, неповторимым образом. И, будучи выстроенной так или иначе при помощи того или иного произведения, наша душевная жизнь обогащается иным ритмом, иным мироощущением, позволяющим заново прочесть и ухватить саму действительность, от которой мы живем вдаль и от которой мы с каждым часом все безнадежней отдаляемся. В настоящей статье я намереваюсь рассмотреть фильм Тарковского «Сталкер» в свете приведенного евангельского изречения и показать, что представленная в нем художественная действительность имеет непосредственное отношение к тому единственному настоящему моменту, в котором каждый из нас без исключения в качестве человека в мире и в бытии здесь и теперь становится.

Но прежде чем обратиться к «Сталкеру», попытаемся проникновенно отнестись к тем принципиальным установкам, из которых исходил сам Тарковский. «Для меня кино – занятие нравственное, а не профессиональное. Мне необходимо сохранить взгляд на искусство как на нечто чрезвычайно серьезное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как скажем, тема, жанр, форма и т. д. Искусство существует не только потому, что отражает действительность. Оно должно еще вооружать человека перед лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни...» [5, с. 318]. «Цель искусства заключается в том, чтобы подготовить человека к смерти, вспахать и взрыхлить его душу, сделать её способной обратиться к добру» [4, с. 141].

Ответственное отношение к искусству не только долг творца, но долг каждого, кто стремится к полноценному существованию в мире человеческой культуры. Искусство (его создание и восприятие) не является чем-то самодовлеющим. Оно, по слову самого же Тарковского, должно «вооружать» нас перед лицом жизни и готовить к смерти. Мы же в свою очередь, пройдя через опыт искусства, должны научиться каждый раз впервые переживать жизнь как единственное, неповторимое, таинственное событие; мы должны в свете полученного опыта вновь обратиться к миру и самим себе.

С данными положениями неразрывно связана, возможно, самая

существенная черта кинематографа Тарковского. Я имею в виду так называемые длинноты, или, проще говоря, намеренное замедление обычной длительности кадра, эпизода и фильма в целом. «Для меня, – рассуждает А. Михалков-Кончаловский, – картины Тарковского слишком длинные, в них нет чувства меры, их надо перемонтировать. Это как прекрасная музыка, которая играет слишком медленно. Попробуйте сыграть соль-минорную симфонию Моцарта, замедлив раза в три. Я никогда не мог понять, зачем Андрею такая медлительность. Но он-то всегда был уверен, что именно этот ритм и создает нужное зрительское восприятие. <...> Он говорил: «Смотри, если нормальную длительность кадра увеличить еще больше, то сначала начнешь скучать, а если её увеличить еще, возникнет интерес. А если увеличить ещё больше, возникает новое качество, особая интенсивность внимания». <...> Андрей, мне казалось, *насилует саму природу восприятия*» [2, с. 233–234] (курсив мой – Е. С.). Действительно, «зачем ходить по веревке, да еще и приседать через каждые четыре шага»⁴? Для того чтобы по достоинству оценить эту существенную черту творчества Тарковского, уместно вспомнить небольшую статью В. Шкловского «Искусство как прием». Основные положения его работы таковы: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве неважно»; «Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “виденья” его, а не “узнаванья”» [9, с. 15, 20].

То, что Шкловский именует «приемом», я бы применительно к Тарковскому назвала глубинной художественно-мировоззренческой позицией, в отношении к которой прием «остранения» лишь последовательное и естественное проявление. Тарковский замедляет ритм картины в целом, затягивает до крайней степени тот или иной эпизод, подолгу держит в поле зрения тот или иной кадр – он всматривается в вещи как будто впервые увиденные и прозревает сокровенную волю сущностей. И, благодаря его медлительности, мы именно переживаем и ощущаем «делание вещи», мы становимся не на словах только, а всем своим существом непосредственно причастными к этому здесь и теперь рождающемуся бытию. Да, он «насилует саму природу восприятия», но главное – он не насилует вещи, не насилует действительность. Насилие же, проявляющееся по отношению к нам, это та *необходимая эстетическая принудительность искусства*, которая противостоит нашему психологическому произволу и укрощает его. Он почти что в буквальном смысле слова снимает плену с наших зряче-слепых глаз,

приноровившихся смотреть на внешнюю оболочку действительности и ничего более, кроме эмпирики, в ней не различать. И если мы хотим действительность увидеть и одновременно осознать себя перед лицом увиденного, мы должны этой эстетической принудительности подчиниться.

Первый эпизод «Сталкера», на котором бы мне хотелось остановиться, – путь в Зону, а именно – сам проезд на дрезине. В фильме он занимает приблизительно четыре минуты. В данное время вроде бы ничего не происходит. Уже никто никого не преследует, и никто ни с кем не вступает в диалог. «Писатель дремлет. Профессор угрюм и спокоен, Сталкер напряженно всматривается в окрестности. Только теперь видно, как изуродована его голова, как странно его лицо...» [3⁵]. Все мы ждем, что вот-вот появится Зона, а колеса дрезины всё стучат и стучат. Спрашивается: зачем Тарковскому такое намеренное затягивание, казалось бы, незначительного в содержательном отношении эпизода?

Зона, как говорилось выше, на самом деле никакая не зона в смысле определенного местоположения во времени и пространстве. Это сама действительность, которая открывается и представляется нашему взору. Это мир, в котором мы должны себя впервые обнаружить, а значит – понять свои к нему долженствование и «ответную участность». И мы никуда и никогда не едем. Весь путь в Зону, включая дрезину, всего лишь художественная условность, знаменующая событие «делания» входа в мир.

Не мир внешним способом от нас отгорожен (колючей проволокой, охраной, дорожным полотном), а мы сами внутренним способом отгорожены от мира. Вход в него труден, и немногим дано его преодолеть. *Событие внешнего плана (вход героев в Зону) должно быть преобразовано в событие внутренней жизни каждого из нас, вот сейчас в мир вступающих.* Поначалу мы скучаем, потом ничего не понимаем, но душа наша под монотонный звук колес дрезины постепенно выстраивается и обретает некое другое состояние, отличное от прежней суеты, не позволяющей к миру обратиться. В итоге вход героев в Зону становится *нашим входом*. Это событие второго, духовного, рождения, которое в отличие от рождения физического, не трансгредиентно переживаемой мною изнутри жизни. Это событие, которое я могу непосредственно пережить и оценить. Оценить себя в мире до рождения и после него.

Оказавшись в Зоне, мы оказываемся в ситуации, когда у нас нет ни прошлого, ни будущего. Все сосредоточено в точке неделимого настоящего, располагающейся поперек линейно существующего мира. Позднее, пройдя так называемую мясорубку, Писатель скажет: «Раньше будущее было только продолжением настоящего, а все перемены маячили где-то там за горизонтом, а теперь будущее слилось с настоящим...». Это не обыденное земное жилище или местность, по привычке именуемые нами «домом». «Дома» мы на самом деле только в Зоне – только, когда

мы, освободившись от всего эмпирического, подлинно обращены к миру и мир обнаруживает себя мгновенно реагирующим на нашу с ним встречу в каждой точке, куда бы мы ни ступили. Зона есть мое индивидуальное состояние к миру как своему единственному дому. Отсюда, на первый взгляд, странные слова Сталкера: «Ну вот, мы и дома». Отсюда и изменение колорита изображения: пролог дан в серо-коричневых тонах, путь на дрезине – в черно-белых, Зона предстает нашему взору в ярких «земных» красках. Из этого дома нельзя вернуться таким же образом, каким я в него вхожу, нельзя вернуться таким, каким я себя знал прежде. Здесь не может быть пути назад. Вход сюда и дальнейший путь не предполагают возврата к пройденному. Поэтому Сталкер и отправляет обратно пустую дрезину и на вопрос Писателя: «А как же мы вернемся?» отвечает: «Отсюда не возвращаются...». «В каком смысле?» – уточняет Писатель, но ответа не следует. Его мы слышим позднее в ответ на желание Профессора остаться и подождать своих попугачиков, когда они будут возвращаться назад: «Здесь не возвращаются тем путем, каким приходят».

Перед нами три героя, которые вступают в Зону: Сталкер, Профессор и Писатель. Отсутствие личных имен в данном контексте глубоко символично. Оно свидетельствует об отсутствии у героев индивидуально-характерологических признаков. Но оно же есть свидетельство и большего порядка.

«Первое и, значит, наиболее существенное самопроявление Я, – пишет П. Флоренский, – есть имя. В имени и именем Я ставит впервые себя объективно перед самим собою, а следовательно – этою своей тончайшей плотью делается доступным окружающим. До имени человек не есть еще человек, ни для себя, ни для других, не есть субъект личных отношений, следовательно не есть член общества, а лишь *возможность* человека, обещание его, зародыш» [6, с. 206]. Так и Зона, поскольку в ней усматривается сама действительность, всегда есть только возможность человека, только его обещание, но не раз и навсегда гарантированное самоопределение. Отсутствие имени означает, что здесь, в мире, нельзя однажды раз и навсегда человеком стать и застыть в этом положении.

В то же время находящиеся в Зоне герои сохраняют свой социальный (а именно – профессиональный) статус. Профессор (физик) представляет за Науку как таковую; Писатель – за Искусство. Со Сталкером дело обстоит сложнее. Он по своей профессиональной деятельности в социум, мягко говоря, не вписывается. Сталкеры есть, но соответствующей профессии нет. И даже если это не профессия, а призвание, согласующееся со способом бытия в мире, то все равно суть дела не меняется. И по сравнению с Писателем и Профессором, вполне определившимися в социальном отношении, Сталкер нарушает заданные рамки и является своего рода преступником. Но оставим на время легальность или нелегальность профессиональной деятельности героев в

отношении к социуму. Они в конечном итоге находятся не в социуме, а в Зоне, и определяются, таким образом, в отношении к самой действительности, и сама действительность определяется в зависимости от занимаемой ими позиции.

Каким же образом показывает себя действительность с точки зрения Сталкера и чем (или кем) по отношению к окружающей действительности является он сам? В этом плане показательны слова Сталкера, которые он произносит в ответ на неудавшуюся попытку Писателя пройти в «комнату желаний» обычным, коротким путем: «Зона – это... очень сложная система... ловушек, что ли, и все они смертельны. Не знаю, что здесь происходит в отсутствие человека, но стоит тут появиться людям, как все здесь приходит в движение. Бывшие ловушки исчезают, появляются новые. <...> Это – Зона. <...> В каждый момент она такова, какой мы её сами сделали... своим состоянием. <...> Все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас! <...> Мне-то кажется, что пропускает она тех, у кого... надежд больше никаких не осталось. Не плохих или хороших, а... несчастных? Но даже самый несчастный гибнет здесь в три счета, если не умеет себя вести!».

Как видим, действительность, с точки зрения Сталкера, не есть нечто застывшее, раз и навсегда данное в качестве факта. Она непрерывно пульсирует и меняется. Здесь всё значимо, всё – своего рода центр. Она моментально реагирует на все наши поступки и состояния и требует к себе ответственного и бережного отношения, иначе она наказывает. Если наш поступок сообразуется только с нашим собственным желанием, своеволием какого-либо «Я», если он не продуман и не выношен нами как учитывающий её законы, то он в первую очередь представляет угрозу для нас самих и как следствие влечет за собой катастрофу всеобщего масштаба. И это не метафорический и не гиперболический образ действительности. Это, по-видимому, самое меньшее, но, вместе с тем, очень емкое и точное, что может быть сказано об окружающем нас мире.

В соответствии с таким мировосприятием выстраиваются все действия Сталкера и определяется весь способ его бытия. Он, вроде бы, постоянный посетитель Зоны, и те, кого он сюда приводит, естественно, ждут от него знаний, основанных на прежнем опыте. Но у него нет знаний. Главный «орган», которым он руководствуется в Зоне, это «орган» веры. Не знания хочет он, а веры. Знает же он только то, что, оказавшись здесь, он ничего не знает, в том числе и себя самого; что весь его предшествующий опыт – каждый раз – *ничто*; что всё, совершающееся в Зоне, совершается *только сейчас*. И это «сейчас» – не черновик и не прогулка. Это необратимый поступок, требующий всего тебя целиком. Сталкер поступает здесь и теперь всю свою жизнь и ничего не просит взамен, ибо корыстная цель (только для себя) – шаг к гибели. И на протяжении всего «путешествия» мы практически не слышим из его уст привычного человеческого «Я». Его

«Я» есть постольку, поскольку оно сдерживает своеволие и упраздняет чей-то произвол. Вся его активность – неустанное аскетическое трезвение перед лицом действительности, обрушивающейся на него со всей своей непредсказуемостью. Он – Сталкер (Stalker), и этим всё сказано: он выслеживает само бытие и следует его зову. Он – движущийся наблюдатель жизни, поскольку и сама жизнь не есть застывшая неподвижность. Он не абсолютизирует свое «я» в качестве единственной точки отсчета и видит бытие умным взором, «многими» очами.

Теперь относительно Профессора. Это угрюмый и замкнутый человек, который не расположен к тому, чтобы объективировать свои воззрения. На вопрос назойливого Писателя: «Зачем вам Зона?» он отвечает уклончиво: «Ну, я в каком-то смысле ученый...». Из данного ответа можно почерпнуть, что Зона для него, прежде всего, объект познания. Но далее никакой познавательной деятельности с его стороны не осуществляется. Он ведет себя крайне осторожно и с большой тщательностью выполняет все странные указания Сталкера вплоть до привязывания бинтов к гайкам. Подлинное лицо Профессора открывается только тогда, когда практически весь путь пройден, и впереди наконец – таинственная комната, в которой, как мы знаем, исполняются самые заветные, самые выстраданные желания. Молчаливого на вид Профессора будто подменили. «А вы представляете, – вопрошает он, – что будет, когда в эту самую Комнату поверят все? И когда они все кинутся сюда? <...> Все эти несостоявшиеся императоры, великие инквизиторы, фюреры всех мастей. Этакie благодетели рода человеческого! И не за деньгами, не за вдохновением, а мир переделывать! <...> Да никто из вас, сталкеров, и не знает, с чем сюда приходят и с чем уходят те, которых вы ведете! А количество немотивированных преступлений растет! Не ваша ли это работа? А военные перевороты, а мафия в правительствах – не ваши ли это клиенты? <...> ». В довершение Профессор извлекает из рюкзака бомбу мощностью в двадцать килотонн. Она предназначена для уничтожения комнаты и, следовательно, Зоны в целом.

Никакого удивления, никакого смирения ума перед неведомым у Профессора как у представителя научного разума нет. То, что для Сталкера является предметом веры, то, с точки зрения ученого, представляет опасность. Не от человека исходит угроза миру, не от других «я» и уж, конечно, не от него самого, теперь здесь находящегося, а от того, что не поддается рациональному познанию. В словах Профессора вроде бы и есть доля истины: он опасается за будущее лучшей части рода человеческого. Но нет полноты истины: ведь он сам с бомбой в руках как раз и есть тот, кто пришел сюда не за деньгами и не за вдохновением, а именно мир переделывать. Пройдя все испытания Зоны, он так и не понял, где он на самом деле находится и насколько все здесь серьезно. Вся мощь его научного разума обернулась полным бессилием. Смысл Зоны так и

остался за пределами его умственных возможностей: «Тогда я вообще ничего не понимаю. Какой же смысл сюда ходить?».

Писатель, в отличие от Профессора, не угрюм и не замкнут. О его отношении к действительности мы узнаем буквально с первого его появления в кадре, ещё до вхождения в Зону. И ему есть что сообщить миру, а заодно и своим спутникам: «Мир непроходимо скучен, и поэтому ни телепатии, ни летающих тарелок... ничего этого быть не может. Мир управляется чугунными законами, и это невыносимо скучно. И законы эти – увьи! – не нарушаются. Они не умеют нарушаться. <...> Нет никакого Бермудского треугольника. Есть треугольник а бэ цэ, который равен треугольнику а-прим б-прим цэ-прим. <...> Вот в средние века было интересно. В каждом доме жил домовый, в каждой церкви – Бог...». Зона, с его точки зрения, ничего выдающегося собой не представляет: «Тоже какие-нибудь законы, треугольники, и никаких тебе домовых, и уж, конечно, никакого Бога».

На вопрос Профессора, зачем ему Зона, он отвечает прямо: «Утеряно вдохновение. Иду выпрашивать». Но, скорее всего, не за вдохновением он сюда пожаловал, а просто провести время, развеять тоску. Зона для него всего лишь прогулка по незнакомой местности. Отсюда и спиртное, и невесть откуда появившаяся дама, которую он желает непременно захватить с собой, даже не зная её имени. Он ведет себя, как все нормальные люди. Длительный и опасный путь в Зону никакого воздействия на Писателя не оказывает. Ему непонятны все эти ухищрения Сталкера и терпеливое, безропотное послушание Профессора. Он пока не отдает себе отчета в том, где он находится, и потому, несмотря на все предостережения, проявляет чрезмерное нетерпение и вершит явный произвол по отношению к окружающей действительности. Но это и неудивительно. Действительность для Писателя сплошь мертва и однородна, бескачественна и бесцветна потому, что все его внимание повернуто прочь от неё и сосредоточено на собственном «Я». Именно оно и занимает его более всего на свете. Не мир, с точки зрения Писателя, полон тайн и неожиданностей, не человек как таковой, а непосредственно – «Я». «... Плевал я на вдохновение, – признается он. – А потом, откуда мне знать, как назвать то... чего я хочу? И откуда мне знать, что на самом деле я не хочу того, чего я хочу? Или, скажем, что я действительно не хочу того, чего я не хочу? <...> А чего же хочу я?». Ни «предупреждение» Зоны, ни ловушка «сухого» тоннеля не могут сдвинуть его с этого единственного абсолютизированного им центра. И во время привала в ходе очередной перепалки с Профессором он остается верен своим принципам: «Плевал я на человечество. Во всем вашем человечестве <...> меня интересует только один человек. Я то есть. Стою я чего-нибудь, или я такое же дерьмо, как некоторые прочие».

Но позиция склонного к самоанализу Писателя все же представляет

меньшую угрозу миру, чем позиция Профессора, не способного на данное мыслительное движение. Первый, по крайней мере, действует исходя из побуждений собственного «Я» и открыто об этом заявляет. Второй отмалчивается и, по сути, прячет свое «Я» за спину Науки. У первого фантазии хватает лишь на то, чтобы пронести с собой пистолет, который, скорее всего, предназначен для самозащиты от возможных опасностей Зоны. У второго фантазии на самозащиту от Зоны не хватает. Он руководствуется жесткой установкой на её уничтожение, но опять же прикрывается якобы благими намерениями. Возможно, поэтому Зона, реагирующая, прежде всего, на внутреннее состояние человека, и «предупреждает», и пропускает Писателя через свои ловушки. Возможно, поэтому Сталкер, ощущающий каждый нерв Зоны, и «толкает» Писателя первым в самое её пекло – «мясорубку». Её-то она как раз и не должна погубить, а пошел бы со своей внутренней ношей Профессор... Понятно, чем бы все это закончилось.

В итоге именно Писателю удается разгадать и тайну самоубийства учителя Сталкера, и в общем – постичь истинный смысл Зоны: «Да здесь то сбудется, что натуре твоей соответствует, сути! О которой ты понятия не имеешь, а она в тебе сидит и всю жизнь тобой управляет! Ничего ты, Кожаный Чулок, не понял. Дикобраза не алчность одолела. Да он по этой луже на коленях ползал, брата вымаливал. А получил кучу денег, и ничего иного получить не мог. Потому что Дикобразу – дикобразово! А совесть, душевные муки – это все придумано, от головы. Понял он все это и повесился. Не пойду я в твою Комнату! Не хочу дрянь, которая у меня накопилась, никому на голову выливать».

Главное в словах Писателя не разгадка самоубийства Дикобраза, а то, что он сумел применить его поступок по отношению к себе, к своему собственному «Я», здесь и теперь перед комнатой находящемуся. Он опознал свое «Я» как нечто неведомое в своих истоках и, скорее, настроенное на разрушение, чем на созидание. И эта разрушающая сила его «Я» не ограничится частным моментом, а непременно скажется на окружающей действительности. И если он и не обрел «орган» веры, то, по крайней мере, он обрел «орган» трезвения перед лицом испытывающей его действительности и нашел в себе силы совершить поступок воздержания. У него произошел «сдвиг» в сторону ответственности за судьбу мира. Он ощутил возможность и необходимость иного видения вещей и иного способа бытия.

Во время работы над фильмом Тарковский говорил: «... Я выбрасываю из сценария все, что можно выбросить, и до минимума свожу внешние эффекты. Мне не хочется развлекать или удивлять зрителя неожиданными сменами места действия, географией происходящего, сюжетной интригой. Фильм должен быть простым, очень скромным по своей конструкции» [5, с. 320]. Аскетизм «Сталкера» – это намеренный уход от традиционного кинематографического зрелища. И мы не должны его в качестве зрелища

воспринимать. Притупляя внешний эстетизм, художник апеллирует к нашей внутренней жизни, к нашей способности применить происходящее на экране по отношению к себе лично. В качестве очевидного вывода можно сказать, что перед нами, по сути дела, не три героя, находящиеся где-то в определенной точке пространства в отдаленном прошлом или будущем, а три точки зрения на мир, три особых способа мировосприятия и миропонимания самой действительности, к которой каждый из нас непосредственно причастен. Зона – это не «где-то» и не «когда-то», а то, что осуществляется «здесь и теперь» в каждое мгновение со мной лично, и ни у кого из нас «нет алиби в бытии».

Живя в мире, мы не приходим к живому с ним соприкосновению. Действительность для нас мертва и однородна. Мы лишены чувства реальности и сознания ответственности за то, что здесь сейчас происходит. Для нас жизнь – зрелище, прогулка, но не поступок и – тем более – не подвиг. Мы стремимся в «комнату желаний» и откладываем жизнь на завтра, единственную и неповторимую нашу жизнь. А надо бы обратиться к себе и наконец понять, что *«наступает время, и настало уже...»*.

Примечания

¹ Здесь речь идет о «Сталкере».

² Понятно, что имеется в виду авария на атомной станции в Чернобыле.

³ Я использую данный термин в том смысле, в котором он представлен в лекциях М. Мамардашвили, в частности – в лекциях, посвященных роману М. Пруста «В поисках утраченного времени».

⁴ Так в свое время вопрошал по поводу поэзии Салтыков-Щедрин.

⁵ Здесь и далее сценарий цитируется по указанному сайту.

1. Богомолов Ю. «Я свеча, я сгорел на пиру...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма.– М.: Искусство, 1991.– С. 156–174.
2. Михалков-Кончаловский А. Мне снится Андрей // О Тарковском /Сост., автор предисл. М. А. Тарковская.– М.: Прогресс, 1989.– С. 224–237.
3. Стругацкий А., Стругацкий Б. Сталкер: Литературная запись кинофильма // <http://www.lib.ru /STRUGACKIE>.
4. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания.– М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2002.– С. 97–348.
5. Тарковский А. О киноискусстве: Интервью // Мир и фильмы Андрея Тарковского...– С. 315–326.
6. Флоренский П. Сочинения: В 4т.– Т.3, кн.2.– М.: Мысль, 2000.– 624 с.
7. Фрейлих С. Матрица времени // Мир и фильмы Андрея Тарковского...– С. 198–211.
8. Шитова В. Путешествие к центру души // Мир и фильмы Андрея Тарковского...– С. 142–156.
9. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы.– М.: Сов. писатель, 1983.– С. 9–26.