

*Пад небам вольнай Беларусі  
Ісці ў далі сцежкай вохкай...[1]*

Гэтымі словамі аўтар, па сутнасці, прызнаў сваю творчую паразу, неактуальнасць асабістых мастацкіх поглядаў. Аднак згаданыя радкі, як і ўвесь верш “Ці варта сёння быць паэтам?”, маюць глыбокі падтэкст. Так, у вобразнай сістэме Кляшторнага “ледзяныя гітары” выступаюць як ўвасабленне лірыкі, што гаруе па згубленых, скаваных бездухоўнасцю ідэалах, перадусім ідэалах любові. Апелючы да самога тэксту верша, варта дадаць, што лірычны герой пакідае “ледзяныя гітары” Бацькаўшчыне, увасабленай тут у сімвалічным для беларусаў вобразе бусла.

У прыведзеным вершы закранута і дадатковая тэма стасункаў паэта з агульнасветавай мастацкай спадчынай, “старой культурай”. Лірычны герой не спрабуе, як таго вымагалі стваральнікі сучаснага мастацтва, зменшыць вагу духоўных набыткаў папярэдніх эпох, ён толькі падкрэслівае неабходнасць сінтэзаваць усё, што назапашана чалавецтвам, з новым мастацтвам, каб прадэманстраваць прагрэсіўны стыль часу:

<...> сягоняшні паэта  
Павінен даць і стыль эпохі.  
Тады ён песню дасць такую,  
Каб лес і горы захадзілі. [1]

Такім чынам, верш “Ці варта сёння быць паэтам?” з’яўляецца аўтарскім роздумам, творчай аўтарэфлексіяй над пытаннем пра сутнасць сучаснага мастацтва, калі “душа за песню галасуе”, а трэба “не пакідаць грамадскай варты, не пакідаць свае трыбуны” [1]. Частковая хаатычнасць высноў Кляшторнага і пэўныя хістанні яго аўтарскай пазіцыі дэтэрмінаваны немагчымасцю лёгка парушыць дагматызм тагачасных грамадскіх устаноўак ці па-філасофску абстрагавацца ад іх.

#### Літаратура

1. Родныя вобразы / Літаратура / Тодар Кляшторны [электронны рэсурс] / Родныя вобразы. – Мінск, 2009. – Рэжым доступу: <http://rv-blr.com/verse/show/41403>. – Дата доступу: 10.01.2020.

**V.F. Podstavlenko**

Vitebsk State University named after P.M. Masherov  
e-mail: [klit@vsu.by](mailto:klit@vsu.by)

### **The problem of the dramatic relationship between the artist and time in the poetic system of T. Klyashtorny**

*Key words: lyrical hero, art, ideological and thematic focus of the work, critical pathos, subtext.*

*The article explores the origins of disharmonious relations between the artist and time in Todor Klyashtorny's artistic system. It is stated that Klyashtorny's poetic work included Belarusian artistic concepts, fragmentary manifestations of world classics, and techniques of avant-garde poetics (elements of imagist art). However, it is obvious that this diverse creative synthesis was negatively influenced by social and ideological vectors in art. The determinism of art and life, the purpose of the creative person-these General aesthetic aspects have always been the focus of Todor Klyashtorny's attention.*

**М.О. Польников**

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова  
e-mail: [markpolnikov8@gmail.com](mailto:markpolnikov8@gmail.com)

УДК 821.161.1-311.9+[791.42:82.091]

### **ПОВЕСТЬ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ» И ФИЛЬМ А.А. ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР»: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА**

*Ключевые слова: интермедиальность, интермедиальный анализ, типы интермедиальности, литература, кинематограф.*

*В статье осуществляется краткий обзор явления интермедиальности и её типов, проводится интермедиальный анализ повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» и художественного фильма А.А. Тарковского «Сталкер» с помощью классификации типов интермедиальности, предложенной Н. Исагуловым.*

Интермедиальный анализ – перспективное, актуальное и развивающееся направление в современной семиотике и литературоведении. Активное исследование феномена интермедиальности осуществляли такие учёные как А. Ханзен-Лёве, С.П. Шера, И. Раевски, Н.А. Егорова, Н. Исагулов, Е.П. Шиньёв, Н.В. Тишунина, А. Тимашков, В.О. Чуканцова. Однако интерес к связям между произведениями различных видов искусства обнаруживается ещё в античную эпоху в «Поэтике» Ари-

стотеля, а возникновение самого понятия «интермедиальность» связывают с именами английского поэта-романтика С.Т. Кольриджа и американского композитора Д. Хиггинса. Развитие данного направления во многом базируется на культурологических и интертекстуальных концепциях М.М.Бахтина, Ю.М. Лотмана, Ю. Кристевой и Ж. Дерриды.

Феномен интермедиальности возникает вследствие усложнения принципов организации художественного текста, который заимствует и ассимилирует свойства текстов других видов искусства [1, с.243]. Интермедиальность определяется, во-первых, как особый способ организации художественного текста, во-вторых, как специфическая методология анализа и отдельного художественного произведения, и языка художественной культуры в целом [4, с. 153].

Интерес к исследованию интермедиальных связей актуализируется в переходные эпохи, когда происходят изменения в художественном сознании. Это рубеж XIX и XX веков, период формирования модернизма в мировой культуре и освоения нового вида искусства – кинематографа, и последняя четверть XX века, связанная с упрочением постмодернизма и усилением семиотического аспекта [1, с. 243]. Осуществляя интермедиальный анализ, исследователи могут обнаруживать и сопоставлять связи между различными видами искусства, но наиболее популярным в настоящее время является сравнение произведений литературы и кинематографа.

На данном этапе нет общепринятой классификации типов интермедиальности, но свои варианты в разное время предлагали А. Ханзен-Лёве, И. Раевски, А.Ю. Тимашков и Е.П. Шиньев. Проанализировав и объединив их концепции, Н. Исагулов выделил три типа интермедиальности: конвенциональную, нормативную и референциальную [2, с. 115–116]. Остановим своё внимание на первом типе.

Конвенциональная интермедиальность, процессуально схожая с перекодированием (М.М. Бахтин) и медиа-обменом (И. Раевски), предполагает медиальное многообразие форм художественного произведения. Часто это случаи нетрадиционных форм, которые не соответствуют идее единого интегрального медиума, традиционному представлению о нём, или же особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств [2, с. 115–116]. Если нормативная интермедиальность основана на создании целостного полихудожественного пространства в системе культуры и переосмыслении искусства прошлых эпох, а референциальная – на цитировании текста иного медиума, экфрасисе (попытке одного медиума в искусстве описать форму и содержание другого медиума), то конвенциональная интермедиальность предоставляет возможность для более глобальных и сложных связей между произведениями искусства.

Реализацию конвенциональной интермедиальности возможно установить в художественном фильме А.А. Тарковского «Сталкер».

В качестве литературной основы для сценария «Сталкера» выступила фантастическая повесть Бориса и Аркадия Стругацких «Пикник на обочине», впервые опубликованная в 1972-ом году в СССР и в 1977-ом году – в США, на английском языке. А.А. Тарковский, в 1974-м году заинтересовавшийся повестью, предложил Стругацким осуществить совместную адаптацию текста произведения для киносценария, который был написан в 1976-ом году [3, с. 491].

Сценарий, снятый и смонтированный материал «Сталкера» значительно отличаются от исходного варианта «Пикника на обочине» как формально, так и концептуально. Однако некоторые мотивы и идеи остались схожими. Отличаются способы организации сюжета, пространства и времени. Повесть и художественный фильм схожи линейным повествованием с вкраплением ретроспекций, проявляющихся в воспоминаниях о событиях прошлого, о героях, которые остаются вне основного действия. Однако события «Пикника на обочине» охватывают период в несколько лет, а события «Сталкера» – одни сутки. Стругацкие делают акцент на глобальности и продолжительном развитии определённой ими проблемы утраты духовных ценностей в пользу экономического дохода и развития технологий, которая постепенно прогрессирует по мере освоения зоны и присвоения её богатств, включают в историю большое количество персонажей. Тарковский же выводит повествование на глобальный уровень, сжимая время и концентрируясь на одной истории, которая связывает только трёх героев. Это решение режиссёра во многом влияет на художественную концепцию произведения.

В повести Стругацких большое количество персонажей определяет её масштабность. У всех персонажей есть имя, у некоторых есть прозвище, в основном, у сталкеров и представителей мира контрабандистов. А в художественном фильме действующих лиц всего пять (не считая актёров массовки: солдат и бармена), трое из которых являются главными героями. Они безымянны. У них есть только позывные, о которых они договариваются в самом начале фильма: Сталкер, Профессор и Писатель. Отказ от имён приводит к созданию абстрактных, притчеобразных образов, которые олицетворяют человеческие начала: разум (Профессор), душу (Писатель) и совесть (Сталкер).

Это более глобальное осмысление проблематики ценностей в жизни конкретных людей и человечества в целом.

Главный герой художественного фильма, безымянный Сталкер, во многом похож на свой прототип из повести, Рэдрика Шухарта. Оба понесли наказание за нелегальное проникновение в зону и прошли тюремное заключение. У обоих есть семьи, жена и дочь-инвалид (в обоих произведениях названная Мартышкой). Несмотря на сходства, эти герои обладают разными характерами и ценностными ориентациями. Если Шухарт – это безнравственный наёмник, который видит в зоне лишь источник личного обогащения, то Сталкер из художественного фильма считает себя миссионером, долг которого заключается в служении зоне, в помощи потерянным душам в поиске света и исполнения самых сокровенных и искренних желаний. Образ, созданный А.А. Тарковском, во многом можно считать библейским. Частичным аналогом Профессора является персонаж повести профессор Пильман, который внёс значительный вклад в исследование феномена зоны и рационально, цинично оценивает её значение в судьбе человечества. Прямого аналога Писателя в повести обнаружить нельзя, думается, что этот герой был специально создан во время работы над сценарной адаптацией произведения Стругацких.

В «Сталкере» А.А. Тарковский учёл общий контекст повести. Была сохранена предыстория возникновения аномальной зоны рядом с вымышленным городом Хармонт, возникшей в результате инопланетного посещения. Сохранилась атмосфера зоны, охраняемой военными, привлекательной для авантюристов, наёмников, контрабандистов и туристов, её мифология: легенды о различных опытных сталкерах, сведения об аномалиях и способах их обхода, главная загадка зоны – исполнитель желаний (в повести названный «Золотым шаром»). Однако, несмотря на перечисленные критерии, пространственно и концептуально зона в повести Стругацких и зона в фильме А.А.Тарковского отличаются.

В обоих случаях зона становится символическим местом, где человек проходит проверку на целостность характера, личности, где определяется его ценностная ориентация. Но если в повести Стругацких зона выступает скорее как клондайк артефактов, источник материала для научных исследований, направленных на технологический прогресс, то в художественном фильме А.А. Тарковского она является местом паломничества к исполнителю желаний, пространство для поиска себя.

Зона Стругацких – это агрессивное место, которое активно сопротивляется вторжению человека посредством многочисленных смертоносных аномалий и катаклизмов, а зона Тарковского более мирная. Она настроена на контакт, оберегает человека, который пришёл с уважением в надежде найти ответы и осуществить свои желания, и сопротивляется только в том случае, если странник намерен причинить ей вред. Примечательно, что в «Сталкере», как и в «Пикнике на обочине», неоднократно упоминается присутствие аномалий и ловушек, их влияние на человека. Но если в повести их действие постоянно описывается, то в художественном фильме они так и не проявляют себя, хотя герои, в частности сам Сталкер, очень осторожно передвигаются по зоне, проверяя все тропы и выбирая более безопасный, хоть и длинный, путь.

Путь к исполнителю желаний становится главным испытанием как в «Пикнике на обочине», так и в «Сталкере». В повести это событие описывается только в последней главе, а в художественном фильме оно становится основой сюжета и укладывается во весь хронометраж. Идея исполнения главного и самого искреннего желания выражается в обоих произведениях, и в ней же обнаруживаются схожие мотивы. Рэдрик Шухарт, стоя перед Золотым шаром, анализирует прожитую жизнь и понимает, что потерял всё человеческое, он разочаровался в жизни, и его загаданным желанием становится не то, чего хочет он сам, а предсмертное восклицание его напарника Артура: «СЧАСТЬЕ ДЛЯ ВСЕХ, ДАРОМ, И ПУСТЬ НИКТО НЕ УЙДЁТ ОБИЖЕННЫЙ!». Это можно оценивать как жертву, как альтруистическую волю героя и призыв самих авторов. Но из контекста повести создаётся впечатление, что счастье – это концепт не материалистический, как думают многие наёмники, а идеалистический, достижимый только путём сохранения духовного и человеческого в себе, а не через накопление материальных и технологических ценностей новой эпохи. Герои «Сталкера» постепенно разочаровываются в себе на протяжении всего пути, осознают свою ничтожность и мелочность своих помыслов и желаний. Стоя на пороге комнаты, в которой находится исполнитель желаний, они анализируют и пройденный путь, и свою жизнь, и понимают, как и Шухарт, что в суете жизни, идя неправильными путями, они потеряли себя настоящих. Герои отказываются войти и загадать желания, потому что глубоко и эмоционально осознают свои духовные и нравственные утраты, которые не позволяют им понять, чего они на самом деле желают получить от жизни и что есть счастье, совесть не позволяет им осквернить это священное место низменными желаниями.

Проведённое сопоставление позволяет установить, что художественный фильм А.А. Тарковского «Сталкер» во многом перекликается с повестью Стругацких «Пикник на обочине», но не является непосредственной экранизацией. «Сталкер» затрагивает схожие проблемы посредством других

методов, приёмов, образов и символов, расширяя таким образом идею, проблематику и конфликт и реализуя конвенциональный тип интермедальности.

#### Литература

1. Егорова, Н.А. Интермедальность как способ организации различных видов текста / Н.А. Егорова // Иностранное языки: инновации, перспективы исследования и преподавания [Электронный ресурс]: материалы междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22-23 марта 2018 г. / БГУ, Фак-т социокультурных коммуникаций; редкол.: Е.А. Пригодич (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2018. – С. 243 – 246.
2. Исагулов, Н. Интермедальность в литературе: к определению понятия / Н. Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22-23 березня 2011 року) / Ред. колегія В.Д. Каліущенко (відп. ред.), М.Г. Сенів, В.Є. Приседська, А.О. Іванов. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – Т. 1. – С. 115-117.
3. Скаландис, А. Братья Стругацкие/А. Скаландис. – М : АСТ, 2008. – 704 С.
4. Тишунина, Н.В. Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : материалы междунар. науч. конференции, Санкт-Петербург, 18 мая, 2001 г./ С.-Петерб. гос. ун-т ; под ред. И.П. Бойко [и др.]. – СПб., 2001. – С. 149 – 153.

**М.О. Polnikov**

Vitebsk State University named after P.M. Masherova

e-mail: markpolnikov8@gmail.com

### **The novel “Roadside Picnic” by A. and B. Strugatsky and the film “Stalker” by A. Tarkovsky: an experience of intermedial analysis.**

*Key words: intermediality, intermedial analysis, types of intermediality, literature, cinematograph.*

*The article provides a brief overview of the phenomenon of intermediality and its types, conducts an intermedial analysis of the novel “Roadside Picnic” by A. and B. Strugatsky and the film “Stalker” by A. Tarkovsk with a help of classification of types of intermediality proposed by N. Isagulov.*

**Е.И. Пуштаева**

Московский педагогический государственный университет

e-mail: pushtaeva.elena@yandex.ru

**И.Г. Минералова**

Московский педагогический государственный университет

e-mail: mig\_mama@mail.ru

УДК 82-32

### **ОБРАЗ СВЯТОГО В ПОЛОТНАХ М.В. НЕСТЕРОВА И «СЕРДЦЕ АВРААМИЯ» Б.К. ЗАЙЦЕВА**

*Ключевые слова: образ, полотно, житие, рассказ, стиль.*

*В статье рассматривается образ Святого в произведении Б. К. Зайцева «Сердце Авраамия» и полотнах М.В. Нестерова, их взаимообусловленность и различие. Отмечаются способы создания образа Святого, их функции в рассказе и полотнах.*

Рассказ Бориса Константиновича Зайцева «Сердце Авраамия» (1926) стал завершающим в цикле его агиографических произведений. В него, помимо упомянутого рассказа, вошли также «Преподобный Сергей Радонежский» (1924), «Алексей Божий Человек» (1925). «Сердце Авраамия» представляет собой художественное переложение жития святого Авраамия Галичского (Чухломского), ученика Преподобного Сергия Радонежского. Отступив от канона жития, Б. К. Зайцев особыми приемами создает художественный образ святого Авраамия, вынося в заглавие слово «сердце». Семантика названия подробно рассмотрена А.В. Налобиним: «В название рассказа в отличие от традиционно наличествующих в названии жития или агиобиографии имени святого, автор выносит смыслообразующую деталь, метонимически выстраивающую *путь* героя. Эта деталь определяется словом *сердце*. На смыслах, формирующихся вокруг данного слова, строится внутренняя суть истории об обретении Авраамием Бога в душе» [5; курсив сохранен]. Семантика заглавия свидетельствует о неканоничности создаваемого образа Святого: «При этом коннотация слова «сердце» не случайна, так как обнаруживает в главном герое простого человека, а не святого, помыслы которого далеки от устройства земной жизни и направлены только к свету Истины» [5].

Можно предположить, что, как и в случае с «Преподобным Сергием Радонежским», Б.К. Зайцев обращается в литературном произведении к опыту молодого живописца М.В. Нестерова [7]. Художественный поиск изображения Руси как христианской, молитвенной, святой страны выразился в полотне М.В. Нестерова «Пустынник» 1889 года. Эта картина относится к числу ранних произведений М.В. Нестерова и отражает важный для молодого художника духовный поиск ориентира, которым он будет руководствоваться всю жизнь: «Все пережитое мною тогда было моим духовным