

ПРЕКОСЯВАЙКИ С ХЕГЕЛ ЗОНИТЕ НА КЪСНОСЪВЕТСКАТА (АНТИ)УТОПИЯ

Проф. д.ф.н. Владимир Сабоурин

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Резюме. През късносъветската епоха научната фантастика е една от първите зони на идеологическия космос, регистрираща изчерпването на комунистическата утопия именно в рамките на литературния жанр, имащ за цел репрезентацията ѝ. Историята на „редактирането до смърт“ на повестта на братя Стругацки *Пикник край пътя* е разглеждана като представителна за антиутопичното „безпокойство в културата“ на късния реално съществувал социализъм. Едновременно с цензурното укротяване на безпокойството научнофантастичната дистопия на Стругацки е подложена на радикален прочит в екранизацията на Андрей Тарковски *Сталкер* като „добър музикален текст“ по Хегел. В сравнение с цензурната редакция, която е едва несмела емендация, в крайна сметка, скромно копнееща за добър живот през най-ситите и умерено репресивни години на съветската власт, естетически сингулярният прочит на Тарковски наистина е „Зона“ на редактиране до смърт.

Ключови думи: късносъветска епоха; научна фантастика; цензура; препрочит; братя Стругацки; Хегел; Андрей Тарковски

Научната фантастика спадаше към жанровете галеници на реално съществувалия социализъм. При на практика пълната липса през Стария режим на качествена литературна „културна индустрия“ научната фантастика беше същинска и реално функционираща развлекателна литература. Реално функционираща в случая ще рече харесвана и търсена от читателите отвъд идеологическата индоктринация, която, разбира се, целенасочено и форсирано използваше жанра преди всичко в „комсомолската“ работа с младежта. Макар и контролирана и надзиравана като цялата литературна сфера, спадаща към идеологическото твърдо ядро на тоталитарните режими, научната фантастика бе придобила през късния развит социализъм до голяма степен автономна рецептивна динамика.

Тя притежаваше сред едновременно широки и почитателски твърди читателски кръгове култов статус, трансцендиращ идеологическата ѝ направа, употреба и надзор. На такъв статус се радваше включително и съветската

фантастика, представлявайки едно от малкото изключения от неартикулираната, глуха съпротива в страните отсам Желязната завеса спрямо всичко съветско като голяма кошница от нискокачествени стоки, все повече предмет на приватна ирония и фолклорен анекдотизъм. Нарастващата вътрешноиндуцирана популярност на научната фантастика през 80-те години на миналия век бе стигнала дотам да се превърне в обект на елитистко презрение наравно със сръбската попфолк музика. Подобно на „сръбското“, късносоциалистическата протоформа на българската чалга, научнофантастичното обслужваше, макар и на по-високо ниво – но в не по-малка степен възприемателски автентично – реални, ще рече неконтролирани докрай от комунистическата идеология, потребности.

Научната фантастика беше сякаш единствената потребителска сфера, в която съветското реално конкурираше със западното, братя Стругацки – с Айзък Азимов. През финалните десетилетия на режима тя се превърна в образцово място на „мирното съвместно съществуване“ между двата блока и идеално-типична точка на тяхната „конвергенция“, в която западното плавно, опосредено от централноевропейското (Станислав Лем например), преминаваше в същинския източен начин на производство по Маркс. В тази курирана от Стария режим, но все по-неочаквана в последствията на естетическата си динамика среща на двете антагонистични обществени формации на Студената война върху жанровата плоскост на научната фантастика Стругацки играеха централна роля.

Като представители на високата разновидност на жанра със съответната заявка за облечена в научнофантастична форма недогматична рефлексия и неизбежно свързаното с нея ревизионистично „инакомислие“ и латентно дисидентство, АБС (както логотипно обичаше да се самоозначава писателският тандем) получиха възможност, уникална в рамките на идеологическия надзор и плановата икономика, да достигнат до широка читателска публика, от която по принудително подразбиране бе лишена нежанровата неконформистка литература. Жанрово и концептуално „висока“, научната фантастика на Стругацки продължи да бъде – вече в по-тесни и възприемателски консолидирани кръгове – популярно четиво и в условията на свободния литературен пазар след края на Стария режим, през който братята бяха заемали една амбивалентна – едновременно недогматична и рецептивно привилегирована – позиция в сферата на социално престижната и същевременно интелегентски фрондираща развлекателна литература.

Амбивалентността на късносоциалистическата научна фантастика, отговаряща, от една страна, на иманентния утопизъм на комунистическата идеология и отваряща, от друга, свободни полета за една (анти)утопична рефлексия с потенциал да влезе в противоречие с официалната догматика, намира парадигматичен израз в казуса с *Пикник край пътя* на Аркадий и Борис Стру-

гацки. Написана през 1971-ва, повестта придобива световна известност след екранизацията на Андрей Тарковски *Сталкер* (1979), спечелила специалната награда на журито в извънконкурсната програма – и наградата на екуменическото жури – на Международния кинофестивал в Кан през 1980 г. По предвидимите, но и неведоми пътища на съветската цензура, за които ще стане дума по-нататък, повестта вижда бял свят, по думите на Борис Стругацки, „редактирана до смърт“¹ в сборника *Неуговорени срещи* (1980)² едва след премиерата на филма.

Около съвместната работа на Тарковски и братя Стругацки в ролята на сценаристи се сплита кълбо от парадокси, свързани със и рефлектиращи, не на последно място, идеологическия и естетическия статус на научната фантастика през късния „развит социализъм“. Преди всичко друго, парадоксално е самото пускане на сценария на *Сталкер* от страна на цензурата, успоредно бавила публикацията на *Пикник край пътя* в продължение на осем години, при положение че филмът – за разлика от повестта – е дълбинно, метафизически контрапросвещенски, за да не кажем антикомунистически. (А все пак, съгласно Ленин, „от всички изкуства за нас най-важно е киното“.) В контекста на дългогодишното ходене по цензорите на емблематичната повест на Стругацки не по-малко парадоксално изглежда фактът, че редакцията, на която Тарковски подлага *Пикник край пътя* – изразила се буквално в безкрайното пренаписване на сценария – е далеч по-радикална от тази на съветската цензура.

При екранизацията на Тарковски става дума наистина за едно „редактиране до смърт“, свело до тематично-сюжетен екзистенц-минимум тъкмо научнофантастичния пласт на литературния първоизточник. *Сталкер* минималистично редуцира и притчово преобразява „Златното кълбо“ на *Пикник край пътя*, тази „Машина на желанията“ на съветската научна фантастика, която братя Стругацки скептично и виртуозно ползват за идеологически неизрядни и концептуално нетривиални, но далеч не интенционално дисидентски цели. Крайната точка на предприетата в *Сталкер* редукция и преобразяване, в които се причастява всеки негов фен, е мистично празната Стая, от която иде и се излива, милосърдно свеждайки се, погледът. Трансцендентната ѝ топология и екзистенциален ранг са съизмерими с анагогическия опит, уловен във *Вътрешния замък* на Тереса от Авила, естетическо-идеологическата ѝ матрица обаче е зададена от опциите, налични в късносъветската (анти)утопия.

След смъртта на Тарковски във възпоменателния текст *Какъвто го познавах* (1987) Аркадий Стругацки ще опише ситуацията така: „още преди началото на работата [върху сценария] за нас с брат ми ни беше ясно: ако Андрей Тарковски и да греши, то и грешките му са гениални и струват колкото дузина правилни решения на обикновените режисьори“ (Strugatskie bez data, p. 42).

Макар и през меката жанрова бленда на *In memoriam*, първичната сцена на редактирането при работата над сценария на *Сталкер* е фиксирана не по-малко отчетливо, отколкото в мемоарния разказ на Борис Стругацки за цензурните апории при публикацията на *Пикник край пътя*. Както в случая на съветската цензура, чрез която ЦК на Комсомола предписваше на научната фантастика нормите на късносоциалистическия неоромантизъм, обяснен и адаптиран за подрастващи, така и при синхронната редакция на гения в *Сталкер*, чрез който Природата дава правилото на изкуството при залеза на Стария режим, става дума, в крайна сметка, за институционализирани форми на дискурс, в чиято зона на валидност попада и под чиято норма бива субсумиран текстът на *Пикник край пътя*.

I

В мемоарите си *Коментари към изминалото* (2003), написани в края на 90-те, Борис Стругацки определя историята на публикацията на *Пикник край пътя* като „в известен смисъл даже загадъчна“ (Strugatskie bez data, p. 34). Макар че най-късно след *Процесът* и *Замъкът* представата за йератическо-митологическото измерение на административно-бюрокраичните йерархии вече е неразделна част от модерното светоусещане, особеностите на късносъветския национален риболов в случая с *Пикник край пътя* продължават да предизвикват ретроспективно (вече след смъртта на по-големия брат) недоумението на мемоариста. Това недоумение е важно, доколкото представлява сертификат за автентичност на спомена, който не търси да си припише със задна дата дисидентски заслуги. „Тя [повестта] безусловно не съдържаеше в себе си НИКАКВИ нападки срещу съществуващия строй, а тъкмо обратното, сякаш лежеше в руслото на господстващата антибуржоазна идеология... Защо тогава наистина, поради какви загадъчни – мистични? инфернални? – причини тя се оказа обречена да преброжда издателството в течение на ОСЕМ години и отгоре?“ (Strugatskie, bez data: p. 34, главни букви в оригинала). В писмо до издателството от края на юли 1977 г. авторите се принуждават да обясняват на редакторите основите на марксизма-ленинизма, приложени към соцреалистичните канони за изобразяването на действителността, приложени към научната фантастика: „другите изисквания на редакцията (свързани с насилието и пр.) представляват идеологическа грешка, доколкото водят до лакиране на капиталистическата действителност (*лакировке кандействительности*)“ (срв. Strugatskie bez data, p. 36).

Редакторските претенции към ръкописа на *Пикник край пътя* са групирани в следните раздели: „Забележки, свързани с аморалното поведение на героите“; „Забележки, свързани с физическото насилие“; „Забележки по вулгаризмите и жаргонните изрази“ (Strugatskie bez data, p. 34). Обвинението в аморално поведение предизвиква забележки към 93 пасажа, от които ще

се спра на два. Ето първия: „И в същия тоя момент ти, господин Тендър, си длъжен да навириш дебелия си дирник нагоре и да изпълняваш каквото ти се казва“ (Strugatskie 1980, p. 78). Трудно е да се прецени в какво точно редакторът е забелязал в горния пасаж „аморално поведение на героите“: Редрик Шухарт, сталкерът протагонист на *Пикник край пътя*, дава указания на спътниците си преди навлизането в Зоната как да се държат там. Прави го на цветистия език на първоличностното повествование на първата част на повестта – на първоличностния език на трафикант и „гопник“ – но чак пък аморално поведение? Освен ако не се допусне вменияването на някаква хомоеротична импликация в указанието на сталкера, емфатично натъртващо обаче единствено „моменталното и безпрекословно“ изпълнение на заповедите му по време на престоя в Зоната. Тази евентуална свръхинтерпретация на редактора от къснобрежневската епоха същевременно добре се вписва в настоящата цензурираща истерия на къснопутинската. Или „аморалното поведение на героите“ ще рече просто нещо, считано за неприлично? Както, когато казваме на дете: „Това е неприлично“?

По-голямата част от редакторските забележки в раздела за аморалното поведение на героите визират обаче не толкова „нещо неприлично“ или дори евентуалната „пропаганда на нетрадиционни ценности“, колкото нещо социално напълно прилично, един напълно традиционен, стожерен и местен узус или ценност: безспорния и обилно засвидетелстван в повестта алкохолизъм на сталкера. Ето един безобиден пример (втория пасаж от списъка със забележки за „аморално поведение“, който ще цитирам), привлякъл бдителното внимание на редактор в издателството „Молодая гвардия“: „Заклучих се в кабинката, отвъртах капачето на манерката, надигнах я и се впих в нея като дървеница. Седя на скамейката, в коленете ми пусто, в главата ми пусто, в душата ми пусто – само гълтам ли гълтам спирт като вода“ (Strugatskie 1980, p. 88). Класическа традиционна консумация в банята. Редакцията на „Молодая гвардия“ обаче, изглежда, усилено се включва в поредната антиалкохолна кампания от 1972 г., в която активно участие ще вземе и положителният герой на съветската анимационна класика *Ну, погоди*. В борбата за оцеляване с алкохолизирания Вълк положителният Засек ще е неумолимо инфантилно-садистичен. Следващата кампания ще е вече през Перестройката и неусетно ще премине в разпада на Съветския съюз. *Пикник край пътя* е благодатно поле за кампанийна демонстрация на въздържателски ригоризъм – там се пие много, отявлено и настойчиво.

В раздела за насилието, значително отстъпващ по брой забележки на предходния за аморалното поведение, редакторите включват пасаж, които доста прецизно събират пъзела на една кохерентна естетика на насилието, деавтоматизираща иконографията на моралния облик на научнофантастичния строител на светлото бъдеще. От гледна точка и на съветския, и на

неолибералния Комсомол героят на повестта е типичен насилник, при когото тийнейджърското начало на кариерата му на сталкер съвпада с началото на досието му на насилник. На финала на пътя, отвеждащ към Златното кълбо, в съзнанието му изплува детски инициационен спомен: донасянето за продаан в бара (с който започва *Сталкер*) на първия обект, контрабандно изнесен от Зоната. „Направо от Зоната, мокър, гладен, зашеметен, с чувала през рамо, се бе изсипал в тая кръчма, бухна чувала на плота пред Ърнест, като злобно се зъбеше и озърташе на всички страни, изтърпя гръмовния залп от издевателства, дочака, докато Ърнест [...] отброи колкото там му се полагаха зеленички... [...], скри парите в джоба и неочаквано за самия себе си сграби от плота една тежка бирена халба и с размах цапардоса с нея най-близката разчекната от хохот паст...“ (Strugatskie 1980, p. 192).

Другият акт на насилие, подчертан от редакторите – и единственият, запазен в смекчена форма в *Сталкер* – е замерянето с железен предмет в гръб. При Тарковски е парче метална тръба, запокитено по Писателя, без интенция да го удари; в повестта – култовата гайка (без опашката от бинт, гениалното визуално изобретение в *Сталкер*), която попада в целта. „Тогава Редрик порови в джоба си, избра една двайсетина грамова гайка и като се прицели, я запрати в главата му. Гайката улучи Артър право в тила. Младежът охна, обхвана с две ръце главата си и рухна сгърчен върху сухата трева. Редрик спря над него“ (Strugatskie 1980, p. 194). Повечето от забележките, свързани с физическото насилие, са взети от четвъртата, финална част на повестта, където по пътя към Машината на желанията насилието ескалира почти с Владимир-Сорокинова градация. Сценарият на *Сталкер* ще използва фабулата и ключовите мотиви на заключителната част на *Пикник край пътя*, систематично цензурирайки актовете на насилие на протагониста. С думите на Тарковски, предадени във възпоменанието на Аркадий Стругацки: „да не съм видял в сценария и следа от бандита ви“ (Strugatskie bez data, p. 41). Сценаристите съвестно изпълняват това указание, познато им от кореспонденцията с редакцията на „Молодая гвардия“, без да коментират дежавютото.

Така стигаме до последния раздел забележки, който до голяма степен представлява лексикографски компендиум на останалите и в крайна сметка на всичко, предизвиквало раздражението на редакторите в *Пикник край пътя* като език, в качеството си на език. За връстниците на поредната свобода в това логократско раздражение отеква безкрай дежавютото на една комсомолска политическа коректност *avant la lettre*. В съпроводителното писмо, приложено към списъка със забележки, в който разделът, посветен на вулгаризмите и жаргонните изрази, съдържа двойно повече пасажи от сбора на забележките в другите два раздела, редакторите на „Молодая гвардия“ са пределно ясни. „Тези забележки са продиктувани преди всичко от факта, че Вашата книга е предназначена за младежи и подрастващи, за комсомолци, които виждат

в съветската литература учебник по нравственост, пътеводител в живота“ (Strugatskie bez data, p. 35). Пасажите, включени в раздела с вулгаризмите и жаргона, изглеждат – и са – безобидни в сравнение с естетиката на насилието, тъкмо те обаче в очевидната си безобидност най-отчетливо оголват идеологоестетическите основания на раздразнителността спрямо нарушаването на езиковата доктрина на съветската научна фантастика.

Докато най-драстичните пасажи от раздела с физическото насилие остават, в крайна сметка, некоригирани в „редактираното до смърт“ издание на повестта в *Неуговорени срещи*, имаме същевременно редакционна намеса в може би най-идиличния пасаж от *Пикник край пътя*, който използва вулгаризъм за постигането на търсен стилистичен срив. „После надникна в спалнята. Маймунката си спеше (*дрыхла*), отметнатото одеялце се бе провесило до пода, нощничката се бе събрала нагоре и тя цялата беше като на длан – малко, сумтящо зверче.“³ Лексикално неналичното в български просторечно-пейоративно съответствие на „спя“ – *дрыхнуть* – запokitва идиличната картина на баща, съзерцаващ спящата си 5-годишна дъщеря, в зооморфните дълбини на буколическия първоизточник на описанието, в който една рафинирана градска цивилизация е конфронтирана с природното като такова.

Стилистичният ефект е прекрасно-ужасен, трансцендиращ в чистата си езикова мощ научнофантастичната мотивираност (детето на сталкера е мутант), пазейки същевременно конотациите на омиозния ужас, свързан със Зоната. А ето версията за комсомолци на „Молодая гвардия“, образцов пример за редактиране до смърт: „После надникна в спалнята. Маймунката *безметежно спеше*, отметнатото одеялце се бе провесило до пода“. В тривиално неоромантичната матрица, породила социалистическия реализъм и неговата представа за научна фантастика, прекрасно-омиозното в буколическия сън на дъщерята на сталкера по прякор Маймунката е привидяно като безметежно.

Научната фантастика като авангард на социалистическия реализъм като авангард на един тривиализиран неоромантизъм като авангард на къснобрежневския застой – „те НАИСТИНА ТАКА МИСЛЕХА“ (Strugatskie bez data, p. 36, главни букви в оригинала), резигнативно констатира Борис Стругацки: „че езикът трябва да е по възможност безцветен, гладък, лакиран и при всяко положение в никакъв случай да не е груб; че фантастиката трябва да бъде задължително фантастична и при всяко положение не бива да има досег с грубата, зрима и жестока реалност; че читателят изобщо трябва да бъде пазен от реалността“ (Strugatskie bez data, p. 36). Ако една от съществените задачи на идеологията е да държи неколабориращата реалност⁴ на разстояние, научната фантастика трябваше по особено перфиден начин – доколкото касаше самата сърцевина на комунистическата утопия – да върши това за реално съществувалия социализъм.

На изработената за тези нужди „специфична естетика, напълно самодостатъчна представа за литературата изобщо и фантастиката в частност“ *Пикник край пътя* може да противопостави в рамките на идеологическата игра на стъклени перли единствено алибито на „реалистичното изобразяване на капиталистическата действителност“ – *Ленд Ровърът* на сталкера и *Фиатът* кабриолет на фенката на Писателя вършат в *Сталкер* аналогична работа. „Повестта е идеологически напълно издържана и безусловно неопасна в този смисъл. А че в нея е изобразен един груб, жесток и безперспективен свят – той и трябва да е такъв: светът на „загниващия капитализъм и на тържеството на буржоазната идеология“.“ (Strugatskie bez data, p. 36) Както през Стария режим от сборниците с „критика на буржоазната философия“ можеше индиректно да се почерпи иначе труднодостъпна информация за съвременната философия (включително и за неомарксистката), така и „реалистичното изобразяване на капиталистическата действителност“ в научнофантастичната повест на Стругацки е давала на тогавашния читател възможност за досег с някаква действителност като такава, някакво съпротивляващо се на идеологически политкоректните форми на наглед реално нещо в себе си, от което иначе биваше държан – поне в литературата – на безопасно разстояние.

В края на първата книжна публикация на *Пикник край пътя* в *Неуговорени срещи* са посочени датите на написването на повестта – „февруари – ноември 1971 година“ – идеещи хронологически да документират и измерят отстоянието между нищо неподозиращото читателско щастие на АБС фена от началото на 80-те и авторовото нежелание да посегне към, само по себе си, изрядното първо книжно тяло в живота на сталкера. Синхронно с преминаването през зоната на тривиално комсомолското, чиято семпла карта скицирахме дотук, *Пикник край пътя* прекосява още едно интерпретативно поле на „редактиране до смърт“, несравнимо по-оминозно в своята естетическа и екзистенциална сингулярност, за чиито гравитационни клопки и машини на желанието политкоректните комсомолци от „Молодая гвардия“ на своя идеологически фронт могат само да мечтаят. Или по-скоро да се ужасяват от собствената си редакторска немощ и неефективност. В сравнение с комсомолската редакция, която е едва несмела емендация, в крайна сметка, скромно копнееща за добър живот през най-ситите и умерено терористични години на съветската власт, – това наистина е Зона на редактиране до смърт: *Сталкер*.

II

Първото гледане на *Сталкер* е обгърнато за мен в булото, в което обикновено са потопени ранните детски спомени. Събитията, легнали в основата им, винаги вече са били, а времето и мястото се реконструират по косвени

данни. Случването им спада към сферата на митологичното и носи върху себе си печата на безспорното, което обаче може да бъде доказано, че изобщо се е случило, едва чрез поместване във времето, което пък е противоречие в понятието, доколкото самото случване има митологична, а не хронологична валидност. По отношение на спомена ми за *Сталкер* тази феноменология е още една степен по-парадоксална, доколкото със сигурност съм го гледал вече в детска възраст, най-вероятно след смъртта на Тарковски през 1986-а, на някаква ретроспектива на творчеството му, отбелязваща кончината му, тогава съм бил на 19 – 20 години.

Спирам се на това в качеството му на дисклеймър, преди да пристъпя към коментирането на редакцията на *Пикник край пътя* в *Сталкер*. В автобиографичен план филмът за мен е не просто култов, а неразделна част от персоналната ми митология, в която вече близо четиресет години пребивава капсулиран. Пряко следствие от тази капсулация беше упоритото ми нежелание да прочета литературната творба, на която се базира филмът. Десетилетия по-късно, пишейки за оперите на Моцарт, намерих подходящата рационализация на тази дълбоко вкоренена съпротива в разсъжденията на Хегел в *Лекции по естетика* върху „музикалния текст“. *Пикник край пътя* беше „музикален текст“ по Хегел: *Сталкер* беше музиката⁵, *Пикник край пътя* – текстът. Това окончателно – „рационално“ от последна инстанция – затвърди непреодолимостта на първичната ми, в основата си романтическа съпротива.

Антиромантическата аргументация на Хегел беше моето алиби, че собствената ми позиция не е дълбоко романтическа. За разлика от романтиците, които са склонни да виждат гротескното несъответствие между „абсолютността“ на музиката и незначителността на либретото – всъщност на всеки словесен текст в сравнение с божествената несловесност на музиката⁶ – Хегел отделя в *Лекции по естетика* специално внимание на проблематиката на „добрия музикален текст“ (Hegel 1976, p. 270). Става дума за едно буквално обръщане на романтическото пренебрежение към текста в сферата на музиката с твърдението, че „добрият музикален текст“ е всъщност именно посредственият от чисто литературна гледна точка текст, който оставя свободни пространства за разгръщането на музиката. „Поетическото разработване на дълбоки мисли в също толкова малка степен допринася за добрия музикален текст, колкото описанието на външни природни обекти или описателната поезия изобщо.“ Твърдението на Хегел, че в доброто либрето няма „дълбоки мисли“ и впечатляващи сами по себе си литературни „описания“ идеално обслужваше предразсъдъците ми спрямо *Пикник край пътя*.

И по-нататък аргументацията на Хегел, която тъкмо с антиромантическия си патос идеше да оправдае и затвърди романтическите ми съпротиви: „Затова песни, оперни арии, текстове на оратории и т.п. могат да са – що се касае специфично поетическата разработка – постни и белязани от една известна

посредственост; поетът не бива да иска да блесне като поет, ако музикантът трябва да запази *свободно* пространство за действие“ (Hegel 1976, pp. 270–271, курсив в оригинала). Чрез едно внимателно калибриране на модалностите Хегел едновременно не отрича тезата на романтиците за нищожността на музикалните текстове – и я обръща срещу романтическата идеология на музиката: музикалният текст *може* (können) да бъде посредствен, ако композиторът *трябва* (soll) да запази свободно пространство за действие.

В настоящия случай: литературният текст може да бъде посредствен, ако режисьорът трябва да запази свободно пространство за действие. И по-нататък опростено за нуждите на по-нататъшното игнориране на *Пикник край пътя*: литературният текст трябва да бъде посредствен, за да запази режисьорът свободно пространство за действие. В този ред на мисли, армиращи под формата на рационализация митологично-романтическият статут на *Сталкер*, прочетох *Пикник край пътя* – в търсене на основанията на руската идеология – чак през лятото на 2024-а, две години и половина след началото на войната и трийсет и осем години след първото гледане на филма, превърнало го – и капсулирало – в детски спомен.

Първото впечатление от безкрайно отлагания прочит беше отрезвяващо-разочароващо, в смисъл на разомагьосващо, на границата на профаниращото. Нещо подобно бях изживял за първи път, без да му отдам значение на променящ възприятието опит, през зимата на 2001-ва в Саарбрюкен по време на прожекция на *Сталкер* в секуларизирана протестантска църква, използвана за провеждането на културни мероприятия. Тогава отказах да допусна в текста на кинотворбата разомагьосващия ефект, открил се в контекста на студения (беше студен декемврийски ден) секуларизиран неоготически храм. Трябваше ми още четвърт век и една чудовищна война, за да открия аналогичното разомагьосване, отхвърлено тогава като външен и оказионален депресивен детайл от всекидневието, в литературната първооснова на филма.

Отрезвяващият шок касаеше преди всичко фигурата на главния герой. Неслучайно повестта не го извежда в заглавието: за разлика от филма, където той е изобразен последователно апофатически чрез това, което не е – сталкерът е това, което светът не е – в *Пикник край пътя* той е плътно потопен в един свят на катафатически „критически реализъм“, тъй неприятно (и идеологически непоследователно) засегнал редакторите от „Молодая гвардия“. Още в първото изречение на повестта, произнесено от сталкера в първо лице единствено число, той говори за пиене. „Оня ден ние с него бяхме в хранилището – беше вече вечер, остава само да хвърлим работните дрешки и можем да отцепим към „Борж“, да си налеем в организмите по глътка-две твърдо гориво“ (Strugatskie 2023, p. 10). В *Сталкер* първата реакция на героя спрямо пийващия си от ранна доба Писател определено би харесала на комсомолците от „Молодая гвардия“:

„В бара нахълтва Писателят.

ПИСАТЕЛЯТ. Какво правим? По чашка за из път, а? Какво ще кажете? (Поставя на масичката на Професора бутилката си, взима чаши от барплота.)

СТАЛКЕРЪТ. Приберете това...

ПИСАТЕЛЯТ. А-а, ясно. Сух закон. Алкохолизмът – бич на народите. Е, тогава по бирка. (Отива към бармана, онзи му налива бира.)“ (Strugatskie bez data, p. 8)

По свидетелство на кинокритика Олга Суркова, която от 1973-та анкетира Тарковски и присъства на снимките на *Сталкер*, пиенето е болна тема на снимачната площадка. След претърпения на 46-ия рожден ден инфаркт (Zymbal 2022, pp. 506 – 508) Тарковски не бива да пие, на снимачната площадка алкохолът „по новите закони“ е официално забранен, но се консумира, разбира се, обилно, не на последно място, по инициатива на съпругата му, която „ненавиждаше и зад гърба на мъжа си с погнуса презираше“ (Strugatskie bez data, p. 55) въздържателството му. „Болно ми беше за унижителното положение на Андрей, защото така беше всеки ден, зад гърба му се пииянстваше и на всички всичко им беше известно, а спектакълът се разиграваше само заради него, на когото в съгласие с отредената му роля се полагаше нищо да не знае и да не забелязва“ (Strugatskie bez data, p. 56). Аскезата на главния герой в *Сталкер*, една от чиито прояви е тематизирането на (не)пиенето във филма, непосредствено се съполага с природната мистика на Зоната в момента, в който Писателят решава да тръгне „напряко“:

„ПИСАТЕЛЯТ. Омръзнаха ми всички тия гайки с бинтчета. Да ходят по дяволите! Вие както искате, а аз тръгвам!

ПРОФЕССОРЪТ. Та той просто е невменяем!

ПИСАТЕЛЯТ. Вие самият, знаете ли... (Суетливо вади бутилката.)

СТАЛКЕРЪТ (много учтиво). Може ли аз?...

Писателят му дава бутилката. Сталкерът отстъпва встрани.

СТАЛКЕРЪТ. Надига се вятър... усещате ли? Трева...

Излива алкохола от бутилката и я поставя на бетонната плоча.“ (Strugatskie bez data, p. 14)

Апофатиката на образа на сталкера във филма, изразяваща се включително и в превръщането му от алкохолик, какъвто на практика е в *Пикник край пътя*, в аскетичен въздържател (чиято единствена дрога е Зоната)⁷, съвпада в горната сцена с апофатиката на Зоната. С думите на Борис Стругацки, коментиращи последователното редуциране на научнофантастичното в *Сталкер*: „непрекъснато очакване на нещо свръхестествено, максимално напрежение, предизвиквано от това очакване, и – нищо. Зеленина, вятър, вода...“ (Strugatskie, bez data: p. 39). Или с думите на Тарковски, редактирал *Пикник край пътя* до това нулево ниво и почти повтарящ Хегел: „Трябва да се екранизира несъстояла се литература“.

БЕЛЕЖКИ

- 1 Strugatskie bez data, p. 37 <<https://www.litres.ru/book/arkadiy-i-boris-strugackie/stalker-literaturnaya-zapis-kinofilma-154625/>>. Свалена на 19.06.2024. Книгата представлява сборник, включващ сценария на *Сталкер* и подборка от текстове на АБС и други автори, свързани с *Пикник край пътя* и *Сталкер*.
2. Съгласно техническото каре на *Неуговорени срещи*, книгата е дадена за набор на 19.11.1979, а е „подписана за печат“ почти година по-късно на 5.9.1980, срв. Strugatskie 1980. Руската премиера на *Сталкер* е през юли 1979-а.
3. Strugatskie, A. i B. 2023, pp. 74 – 75. Сверявам с българския превод по Стругацки, А. и Б. 1999.
4. Вж. за „съзнанието за действителност, което се конституира въз основа на съпротивата“, класическата студия на Ханс Blumenberg – Blumenberg 1991, p. 22. Blumenberg негласно подхваща концепция на романиста Хуго Фридрих, вж. Friedrich 1980.
5. Музиката като алегория на Божественото (и на репрезентиращия го филм) експлицитно е тематизирана както в *Сталкер*, така и в изказвания на Тарковски. Знаменитият монолог за музиката е разположен в твърдото теологическо ядро на филма непосредствено след цитати от Откровение (6:12 – 17) и Лука (24:13 – 18): „Ето, например, музиката... Та тя и с действителността е най-малко свързана, по-скоро, ако и да е свързана, то безидейно, механически, чрез празния звук... Без... Без асоциации... И въпреки това музиката като чрез някакво чудо прониква в самата душа! Какво резонира вътре в нас в отговор на приведения в хармония шум? И го превръща за нас в източник на високо наслаждение... [...] ...И потреса? Защо е необходимо всичко това? И най-вече, кому? Вие ще отговорите: никому. И... И за нищо, ей тъй. „Безкористно“. Е не... едва ли... Та нали всичко, в крайна сметка, има свой смисъл... И смисъл, и причина... “ (Strugatskie bez data, p. 19). Монологът за музиката в *Сталкер* е генерална критика в орехова черупка на *Критика на способността за съждение*, противопоставяща на Кантовата естетика „предкритическата“ представа за естетическото като форма на проява и присъствие на Твореца в творението. Пред кинокритика Олга Суркова Тарковски директно ще заяви: „Ето монолога за музиката, който звучи във филма, няма заключение, но всеки „имащ уши“ ще разбере, че в него става дума за съществуването на Бог...“ (Strugatskie bez data, p. 55). Музиката – и *Сталкер* – като естетическо доказателство за съществуването на Бог...
6. Този *романтически* фермент на спекулациите върху музиката може да бъде открит в *теологически* преосмислен вид и във философията на музиката на Адорно. Теологически преосмисленият романтически фермент във визуализацията и концептуализацията на Природата в *Сталкер*, от своя страна, не подлежи на съмнение.
7. Апофатическото преосмисляне на фигурата на сталкера се вписва в руската традиция на юродивия. Превръщането на „бандита“ (квалификация на Тарковски) от *Пикник край пътя* в „юродивия“ (квалификация

на АБС) в *Сталкер* драматично е описано в мемоарите на Борис Стругацки: „АН [Аркадий Натанович Стругацки] беше с него [Тарковски] на снимките в Естония. И ето той изведнъж, без всякакво предупреждение, долита в Ленинград и обявява: „Тарковски настоява за друг Сталкер“. – „Какъв?“ – „Не знам. И той не знае. Друг. Не такъв като този“ [...]. Това беше час на отчаяние. Ден на отчаяние. Два дена на отчаяние. На третия ден измислихме Сталкера-юродив. Тарковски остана доволен, филмът беше заснет повторно.“ (Strugatskie bez data: pp. 38 – 39). Най-известният юродив в историята на руската култура е Василий Блажени (известен още като Василий Голия), „когого почита и от когото се бои Иван Грозни“. В негова чест е наречен Храмът на Василий Блажени, срв. „Василий Блаженный“, Википедия <https://ru.wikipedia.org/wiki/Василий_Блаженный> и „Храм Василия Блаженного“, Википедия <https://ru.wikipedia.org/wiki/Храм_Василия_Блаженного>. Посетено на 24.06.2024. Думата „юродив“ (*юродивый*) се появява еднократно в сценария в реплика, адресирана от Писателя към Сталкера на прага на Стаята на желанията: „ще ме извиняваш, само че... Ти си просто юродив!“ (Strugatskie bez data, p. 26).

ЛИТЕРАТУРА

- СТРУГАЦКИЕ, А. и Б., Без дата. *Сталкер. Литературная запись кинофильма*. „Наследник Стругацких“. Електронна книга <<https://www.litres.ru/book/arkadiy-i-boris-strugackie/stalker-literaturnaya-zapis-kinofilma-154625/>>.
- СТРУГАЦКИЕ, А. и Б., 1980. *Не назначенные встречи*. Москва: Молодая гвардия.
- СТРУГАЦКИ, А. и Б., 1999. *Пикник край пътя*. Прев. от руски Сергей Райков. София: Коала.
- СТРУГАЦКИЕ, А. и Б., 2023. *Пикник на обочине*. Москва: АСТ.
- ТАРКОВСКИЙ, А., 2008. *Мартиролог: Дневники 1970 – 1986*. Москва: Междунар. ин-т им. Андрея Тарковского.
- ЦЫМБАЛ, Е., 2022. *Рождение „Сталкера“. Попытка реконструкции*. Москва: Новое литературное обозрение.

REFERENCES

- BLUMENBERG, H., 1991. „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“. – In: Jauss, H. R. (Hg.) *Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik, Bd. I)*, 2., durchges. Aufl., München: Fink.
- FRIEDRICH, H., 1980. *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*. 8. Aufl., Frankfurt am Main: Klostermann.
- HEGEL, G. W. FR., 1976. *Ästhetik*. Bd. II, 3. Aufl., Berlin & Weimar: Aufbau.

- STRUGATSKIE, A. i B., Bez data. *Stalker. Literaturnaya zapis' kino-fil'ma*. "Naslednik Strugatskih". Elektronna kniga <<https://www.litres.ru/book/arkadiy-i-boris-strugackie/stalker-literaturnaya-zapis-kino-fil-ma-154625/>>.
- STRUGATSKIE, A. i B., 1980. *Nenaznachenye vsrechi*. Moskva: Molodaya Gvardia.
- STRUGATSKI, A. i B., 1999. *Piknik kray put'a*. Prev. ot ruski Sergey Raykov. Sofia: Koala [In Bulgarian].
- STRUGATSKIE, A. i B., 2023. *Piknik na obochine*. Moskva: AST.
- TARKOVSKIY, A., 2008. *Martirolog: Dnevnik 1970 – 1986*. Moskva: Mezhdunar. in-t im. Andrey Tarkovskogo.
- TSYMBAL, E., 2022. *Rozhdenie "Stalkera". Popytka rekonstruktsii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

CROSSING WITH HEGEL THE ZONES OF THE LATE SOVIET (ANTI)UTOPIA

Abstract. During the late Soviet era, science fiction was one of the first zones of its ideological cosmos, registering the exhaustion of the communist utopia precisely within the literary genre aimed at its representation. In this article I consider the history of the "editing to death" of the Strugatsky brothers' short novel *Roadside Picnic* as a representative case of the anti-utopian "uneasiness in civilization" of late actually existing socialism. Simultaneously with the censorship taming of the uneasiness, the Strugatsky's science fiction dystopia underwent a radical interpretation in Andrei Tarkovsky's film adaptation *Stalker* as a Hegelian "good music with text". In comparison to the censored edition, which is barely a timid emendation, ultimately yearning modestly for a good life during the most consumeristic and moderately repressive years of Soviet power, Tarkovsky's aesthetically singular re-reading is truly a "Zone" of editing to death.

Keywords: late Soviet era; science fiction; censorship; re-reading; Strugatsky brothers'; Hegel; Andrei Tarkovsky

✉ **Prof. Vladimir Sabourin, DSc.**

ORCID iD: 0009-0000-8473-9889

Department of Romance Studies

University of Veliko Tarnovo

Veliko Tarnovo, Bulgaria

E-mail: v.sabourin@ts.uni-vt.bg