

«Машина желаний»: к сценарной истории фильма «Сталкер»

Сергей Филиппов

Сталкер в поисках сценария

DOI: 10.53953/08696365_2024_189_5_203

Г. Рерберг. ...здесь, на мой взгляд, он взял не свой материал.
М. Чугунова. И долго и упорно превращал его в свой.
Г. Рерберг. В результате он все-таки превратил его в свой.
<...> Но какой ценой это достигнуто?..¹

1. История. Одна серия

То, что Андрей Тарковский приступил к съемкам «Сталкера» в силу стечения разных довольно случайных обстоятельств, теперь хорошо известно. 26 февраля 1976 года он отправил «письмо в президиум XXV съезда о <своей> безработице по вине Госкино»². И тогда эта машина желаний в исполнении ЦК КПСС³ повелела председателю Госкино немедленно дать режиссеру работу: «В Госкино Тарковскому сказали: “Мы вас сейчас же запускаем. Что у вас есть?” А у Андрея Арсеньевича в тот момент был сценарий “Светлый ветер”, о котором они категорически и слышать не хотели, и вот этот сценарий — “Машина желаний”. Больше у него ничего готового не было»⁴. Откуда же взялся «вот этот сценарий»?

Тремя годами раньше Тарковский, прочитав «Пикник на обочине» братьев Стругацких, записал в дневнике, что из этой повести «можно было бы сделать

-
- 1 *Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е.* Фокус на бесконечность. Разговор о «Сталкере» // Искусство кино. 2006. № 4. С. 119.
 - 2 *Тарковский А.* Мартиролог. Дневники. 1970—1986. [Б.м.]: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. С. 150.
 - 3 По меткому выражению авторов-составителей: *Косинова М., Фомин В.* «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...» История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. «Солярис», «Зеркало», «Сталкер». М.: Канон-плюс, 2017. С. 333.
 - 4 *Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е.* Указ. соч. С. 109.

лихой сценарий для кого-нибудь»⁵, и затем, в 1974—1975 годах, регулярно обсуждал со Стругацкими такой «лихой сценарий» по четвертой главе повести в расчете главным образом на Георгия Калатоцишвили (сына Михаила Калатозова). Однако по дневнику режиссера, равно как и по переписке Стругацких, видно, что он постепенно примеривал этот замысел и на себя, хотя и не считал его вполне своим, даже когда создавался первый вариант сценария, оконченный 25 января 1976 года⁶, за месяц до открытия съезда КПСС. В результате единственный приемлемый для Госкино из двух имевшихся у Тарковского готовых сценариев был ему все еще достаточно чужд.

Действительно, сценарий, называвшийся тогда «Машина желаний»⁷ (в дальнейшем будем иногда кратко называть его *МЖ*), производит шокирующее впечатление, поскольку этот материал едва ли возможно связать с другими фильмами Тарковского как тематически, так и драматургически⁸. Даже если забыть о тривиальном ходе с высыпавшимися из рюкзака золотыми монетами в финале, существенно, что сценарий не строится вокруг экзистенциальной проблематики, его драматургия — чисто приключенческая, конфликты не столько внутренние, сколько возникающие между персонажами. С этим связана и самая большая, как теперь понятно, проблема сценария, для решения которой потребовались полтора года и остановка производства уже на четыре пятых официально отснятого фильма: центральный персонаж, сталкер, — откровенно криминальный тип. Такого мы не найдем ни в одном фильме режиссера, в которых главные герои всегда — рефлектирующие интеллигенты, и даже второстепенные персонажи не совершают прямолинейных незаконных действий⁹.

В то же время уже в этой, самой первой законченной версии сценария выявились две особенности, значительно отличающиеся от первоисточника и остававшиеся неизменными до самого конца. Вместо двух человек, опытного сталкера и юноши, в Зону идут трое персонажей: проводник, зовущийся здесь Виктором, писатель, зовущийся Антоном, и собирающийся взорвать Зону профессор, иногда называемый Филиппом. И главное, оформилась структура: прощание с женой (пока еще совершенно мирное), путь в Зону, долгое блуждание по ней вплоть до места осуществления желаний, и резкий переход обратно, где героя встречает жена. Таким образом, здесь имеется классическое триединство, о котором Тарковский всерьез озаботился в конце декабря 1974 года

5 Тарковский А. Указ. соч. С. 81.

6 Стругацкий А., Стругацкий Б. Полное собрание сочинений: В 33 т. Т. 22. 1977. Иерусалим: Млечный Путь, 2019. С. 316. В дальнейшем на этот том мы будем ссылаться прямо в тексте как на ПСС-22, а другие обозначать в примечаниях как ПСС.

7 Впервые опубликован: Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений: В 10 т. + 4 доп. Т. 1, доп. М.: Текст, 1993. С. 109—149. Доступен в интернете.

8 Показательно, что похожее — хотя и с противоположным знаком — ощущение вызвала заявка на этот сценарий и в руководстве «Мосфильма», которое облегченно вздохнуло, что Тарковский «взялся за ум» (*Нехорошев Л. Тесные врата. Свидетельство о «Сталкере» // Андрей Тарковский: начало... и пути: Сб. / Сост. и ред. М. Ростоккая. М.: ВГИК, 1994. С. 70*), то есть из неуступчивого самостоятельного художника решил превратиться в правильную советскую кинематографическую обслугу.

9 Даже самые мрачные и brutальные персонажи «Андрея Рублева» использовали насилие легальным по тем временам образом, а в остальных фильмах Тарковского людей, склонных к прямой агрессии и насилию, нет ни одного. Тем удивительнее, что в рассматриваемом случае у режиссера ушло так много времени на то, чтобы отказать от столь органически чуждого ему психотипа, да еще и в заглавной роли.

(и именно обдумывая «фильм по Стругацким»¹⁰, у которых триединство в последней главе соблюдается еще более неукоснительно) и которому по большей части соответствуют три его последние картины. По-видимому, именно это — наряду с исполнением *сокровенных желаний*, что в повести было лишь обозначено, но не развивалось, — и привлекло его в четвертой главе «Пикника на обочине».

Еще до съезда компартии, до того, как Тарковский неожиданно для себя столкнулся с необходимостью снимать этот интересный, но пока не вполне еще свой материал, он высказал Аркадию Стругацкому свои претензии к первой версии сценария, «выразил ФЕ»: «Ему не надо, чтобы был атомный взрыв. Главным образом потому, что а) это значит, что ученый вышел с заранее обдуманым намерением и оно претворил в жизнь...; вот если бы он вышел с этой идеей и в ходе перехода ее изменил, тогда другое дело (или если бы он вышел с другой идеей, а в конце пришел к выводу о взрыве, тогда тоже другое дело). б) Зону вообще не надо взрывать... ибо она, Зона, есть квинтэссенция нашей жизни. Тут, естественно, у меня глаза на лоб полезли»¹¹.

Не очень понятно, почему Стругацкого удивляет требование, чтобы персонаж обязательно проделал определенную моральную эволюцию (что в данном случае выражается в изменении его намерений от начала к концу фильма): в конце концов, и главный герой «Пикника...» шел в Зону с одной целью, а пришел в итоге с другой. Возможно, для писателя оказалось неожиданным, что это требование относится не только к главному герою. Так или иначе, это легко решаемая проблема, и уже во втором варианте сценария эволюцию проделывал и профессор, а начиная с третьего — и писатель (интересно, что в итоге в самом фильме заглавный герой изменяется меньше двух других). А вот второе замечание, от которого у Стругацкого полезли на лоб глаза, свидетельствует о существенных концептуальных расхождениях в понимании исходной ситуации повествования (Зона как внешнее по отношению к человечеству явление vs. как внутреннее; люди изучают Зону vs. Зона испытывает людей), то есть о том, что Тарковский и в самом деле взял не свой материал.

Таким образом, при наличии в первом варианте сценария сложившегося каркаса структуры и троицы главных героев перед его авторами остались такие проблемы: характеры персонажей и их эволюция; сущность места действия и его взаимоотношения с героями. Изменения каждого из этих компонентов неизбежно влекли за собой и изменения самой основы драматургии сценария, природы его драматического конфликта. В этом и состояли главные перипетии развития уже самого сценария фильма в последующих его вариантах.

Написанный 16—23 марта 1976 (ПСС-22: 323) — то есть уже через пару недель после окончания партийного съезда — текст под названием «Сталкер. Второй вариант литературного сценария “Машина желаний”»¹² (кратко — *С/МЖ.2*) отличается от первой версии приблизительно на четверть, причем почти все изменения приходятся на вторую его половину, тогда как в первой половине

10 Тарковский А. Указ. соч. С. 129.

11 ПСС. Т. 21, 1975—1976. 2019. С. 463.

12 Впервые опубликован: ПСС-22: 328—371. Архивные экземпляры: Архив «Мосфильма». Оп. 12. Д. 1328; Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2944. Оп. 6. Д. 4511. Доступен в интернете.

различия состоят практически лишь в притчевой анонимизации персонажей, которые теперь проводник, Писатель и Профессор (но иногда все еще Филипп). Однако и во второй половине изменения имеют пока что не принципиальный характер, и в основном связаны со смягчением прямолинейных ходов первого варианта. Прежде всего, история перестает быть кровавой: если в первом варианте из Зоны возвращался один лишь проводник, то здесь возвращаются все трое. Писатель с уже более сложным характером сначала остается было в Зоне, но потом появляется вновь; Профессор теперь и сам не погибает, и Зону не взрывает. Из-за этого два самых страшных места в Зоне становятся менее опасными: труба с огнем, едва не сгубившая Писателя, все еще грохочет и лязгает, но огня больше не изрыгает, а мясорубка, в которой погибал Профессор, «сдохла». Проводник же теперь не просто сталкивается с тем, что вместо здоровья дочери получает золото (уже в качестве не примитивной финальной морали, а логичного сюжетного хода), но и делает из этого некоторые жизненные выводы для себя, которые он и озвучивает Профессору.

Из этого варианта к ноябрю был раскадрован режиссерский сценарий¹³, с которым фильм был запущен в производство, и вот только тогда Тарковский взялся за сценарий всерьез: в середине декабря Стругацкие пишут третий его вариант¹⁴, называющийся уже просто «Сталкер», без подзаголовка¹⁵ (кратко — С.3), и обновленный более чем наполовину (что является самой большой долей нового текста из всех сохранившихся последовательных версий сценария). Изменения в нем касаются решительно всех его частей. Прежде всего, трансформируются функции жены — и в начале, где возникает скандал, и в финале, где она произносит монолог про счастье, горе и надежду¹⁶, и превращается, таким образом, из декоративного обрамления в полноценную роль. Выброшен длинный информационный видеоролик, занимавший четыре страницы текста; почти вдвое расширены реплики Писателя, и он больше не пытается остаться в Зоне; к месту исполнения желаний теперь не идет никто. Забегая вперед, отметим, что здесь уже оформилась не только драматургическая, но также и статистическая структура сценария, оставшаяся далее достаточно стабильной: общий объем; соотношение описаний и реплик; распределение последних между персонажами.

А главное, из сценария наполовину ушла фантастика. Среди явлений, отсутствовавших в четвертой части «Пикника...» и придуманных к первой вер-

13 Архив «Мосфильма». Оп. 12. Д. 1330 (дубликат: Д. 1331). РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 4513. Единственное отличие структуры этого режиссерского сценария от второй версии литературного заключается в том, что в нем информационный видеоролик передвинут в самое начало — что, очевидно, лучше соответствует классическому триединству.

14 Скорее всего — с 15 по 19 декабря 1976 года (ПСС-22: 382), но передан Тарковскому он был только 3 января 1977 года (ПСС-22: 551).

15 Этот вариант был опубликован первым, причем, наоборот, под названием «Машина желаний», даже без подзаголовка «Сталкер» (Сборник научной фантастики. Вып. 25. М.: Знание, 1981. С. 7—39). Доступен в интернете.

16 Ход со скандалом придумал Тарковский в первой половине сентября 1976 года (*Тарковский А.* Указ. соч. С. 163), о том, что это станет контрастом «нежности, верности и твердости» в финале, он сообщил в письме в начале октября (ПСС. Т. 21. С. 504), а непосредственно о монологе первые сведения содержатся в записи Аркадия Стругацкого после разговора с Тарковским 11 декабря: «Финальная сцена. Монолог женщины. История их отношений со Сталкером» (ПСС-22: 381).

сии сценария, исчезли вертикальный столб, волшебное кино, заморозившее Писателя, и даже петля времени — очевидно, замораживавшая самого Тарковского, — а остался только вечно работающий грузовик. Из явлений, перешедших из повести в первые варианты, больше нет гравиконцентрата («комариной плешки»), а работает ли волшебное место, теперь неизвестно. Осталось только «изумрудное зарево — нечеловеческая заря Зоны» (вероятно, послужившая потом причиной странного аквариумного эффекта в первых партиях съемочного материала), но была, правда, добавлена сцена, где Писатель намокает и затем лысеет. Если убрать эту сцену, лязгающую трубу, зарю и грузовик, фантастики в сценарии не останется никакой, и Зона действительно станет «квинтэссенцией нашей жизни» — опасной, но не слишком фантастичной. А если еще и должным образом изменить характер заглавного героя, получится текст, драматургически почти идентичный фильму «Сталкер». Но на эти, казалось бы, последние штрихи пришлось наибольшее напряжение драмы написания его сценария.

Есть хорошо известное высказывание Станислава Лема, что Тарковский превратил его «Солярис» в «Преступление и наказание». В случае «Сталкера» потребовалось куда более серьезное преобразование: сначала пришлось превратить «Пикник на обочине» в «Солярис»¹⁷, что в основном и произошло к третьему варианту сценария, а уж только потом получившийся «Солярис» нужно было долго и мучительно переделывать в «Преступление и наказание».

2. Текстология. Две серии

Видимо, перед началом павильонных съемок в феврале 1977 года (или вскоре после этого) на ротапринте был размножен текст под названием «Уточненные диалоги по объектам режиссерского сценария кинокартины “Сталкер”»¹⁸ (кратко — *С/УД*). Вопреки названию, он состоял отнюдь не из одних лишь диалогов, да и к режиссерскому сценарию (выполненному, как мы помним, по второму варианту литературного) он, невзирая на педантичные отсылки к его кадрам, имел мало отношения, поскольку представлял собой несколько видоизмененный *третий* вариант сценария. Очевидно, такой двойной подлог был вызван необходимостью доступа к множительной технике, который предоставлялся только для официальных целей. Изменения в сценарии, которые могли внести как братья Стругацкие вместе, так и один Аркадий, равно как и Андрей Тарковский, сводились к его сокращению менее чем на 2% и многочисленным небольшим правкам, составившим в общей сложности 5% объема текста — без каких бы то ни было изменений драматургии.

17 Здесь забавной иллюстрацией будет рассчитанные не позднее 5 августа 1976 года предварительные «Состав и зарплата штатных и нештатных актеров», где на главные роли «Сталкера» намечена троица из «Соляриса»: Банионис — Сталкер, Ярвет — Ученый, Солоницын — Писатель (для полноты картины здесь не хватает только Натальи Бондарчук в роли Жены, но на эту роль пока что предполагается Терехова, см.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 4780. Л. 24). Понятно, что это совершенно условные прикидки, и на такой кастинг никто на самом деле не рассчитывал, — и уж на Баниониса, о работе с которым у Тарковского остались не лучшие воспоминания, во всяком случае никто не рассчитывал, — тем не менее показательны.

18 Архив «Мосфильма». Оп. 12. Д. 1333. Л. 46—103.

Как называть такую модификацию сценария? Традиционно существенная переработка текста называется «редакцией», тогда как незначительная — «вариантом редакции» или просто «вариантом». Но в сценарном случае вместо редакции как раз и используется слово *вариант*, что мы уже видели на титульном листе второй версии и увидим на некоторых других. Поэтому для небольших изменений нам нужен какой-то особый термин — пусть это будет *вариация*. В универсальном же значении будем использовать слово *версия*.

Дальнейшие съемки фильма, особенно после выезда в экспедицию в мае 1977-го, сопровождались куда более крупными переработками сценария, от которых сохранилась лишь пара десятков страниц чернового текста¹⁹. Судя по этим материалам, где-то в процессе их создания произошел переход от свободной прозаической формы литературного сценария, в которой написаны первые три варианта, к больше похожей на пьесу форме киносценария, в которой написаны последние версии. Сколько при этом было промежуточных вариантов, неизвестно, хотя мы ниже постараемся оценить их количество. Третьего августа съемки были остановлены из-за аварии камервагона, упавшего со всей съемочной аппаратурой в кювет²⁰. Одновременно набирал силу скандал из-за технического брака части материала²¹ и продолжала развиваться сложная интрига по переводу фильма из односерийного в двухсерийный формат, которую Тарковский затеял еще в июле²².

И вот в такой обстановке простоя и полной неясности было принято решение, окончательно сформировавшее облик произведения. Аркадий Стругацкий пять лет спустя вспоминал это так: Тарковский говорит: «...поезжай в Ленинград, вот тебе десять дней, и напиши двухсерийный сценарий, в котором сталкер был бы совсем другим, не тем, что он есть». — «А каким?» — «А я, говорит, не знаю уж. Мне нужен другой...» Ну, я поехал. Получил от Бориса большой втык за неопределенность. И Борису пришла в голову идея: дать в фильме нечто вроде нового мессии. <...> Тарковский говорит: «О, это то, что нужно»²³. Конечно, мемуары — крайне ненадежный источник²⁴, но запись в дневнике

19 Опубликованы в: ПСС-22: 429—448.

20 *Цымбал Е.* Рождение «Сталкера»: попытка реконструкции. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 438. Уточненная датировка по: ПСС. Т. 25. 1981—1982. Кн. 2. 2020. С. 721.

21 Эту историю, приведшую в том числе к изгнанию оператора Георгия Рерберга с картины, мы детально разобрали в другой работе (*Филиппов С.* Брак. Что случилось на «Сталкере». Часть I. Что это было? // Киноведческие записки. 2022. № 116/117. С. 291—309), так что здесь нет смысла в нее углубляться — тем более что она не имеет прямого отношения к обсуждаемой сценарной эпопее.

22 Это следует, например, из письма Аркадия Стругацкого от 30 июля, где он со слов Тарковского пишет, что председатель Госкино Филипп «Ермаш без звука подписал приказ о переводе “Сталкера” в двухсерийную картину» (ПСС-22: 527). Это было отнюдь не так (в действительности соответствующий приказ был подписан только полгода спустя), и зачем Тарковскому потребовалось дезинформировать своего сценариста, совершенно непонятно. Публикаторы письма дают этому несколько конспирологическую интерпретацию (ПСС-22: 427—428), хотя на деле никакого резона обманывать Стругацких у Тарковского не было: новые варианты сценария они написали бы и так, а увеличения объема текста в связи с двухсерийностью, как мы увидим, не произошло.

23 ПСС. Т. 25. Кн. 1. 2020. С. 497.

24 Это верно и вообще, и, в частности, в данном случае Стругацкие оставили несколько разных воспоминаний о событиях августа 1977 года, не всегда стыкующихся друг

режиссера от 26 августа подтверждает их в главном: «...сейчас Аркадий и Борис пытаются написать все заново из-за нового Сталкера, который должен быть не разновидностью торговца наркотиками или браконьера, а рабом, верующим, язычником Зоны»²⁵.

Так Андрей Тарковский в конце концов превратил материал в свой, а Сталкер (что персонаж, что фильм) нашел себе сценарий. Но все-таки не вполне понятно, почему на это ушло столько времени и сил — тем более что еще летом 1976 года (то есть между вторым и третьим вариантами сценария) Тарковский хотел «выразить, что сталкер на этот раз не профессионал, не преступник, а идет в Зону с мольбой»²⁶. Возможно, производственная гонка помешала тогда сделать столь очевидные постфактум выводы из этого прозорливого замечания.

Где же этот правильный сценарий? Очевидный и пока единственный кандидат — это опубликованная в 1990 году версия под названием «Сталкер (Пикник на обочине)»²⁷, где Сталкер уже явно «язычник Зоны». И хотя Стругацкие охарактеризовали этот текст как «последний из сохранившихся вариантов»²⁸, однако «это на самом деле сделанная в 1984 году позднейшая авторская реконструкция, подготовленная уже не для кино, а для публикации на основе фрагментов из нескольких черновых и беловых рукописей примерно одного периода» (ПСС-22: 299). «Видимо, к этому моменту в пределах досягаемости Авторов не осталось ни единой целостной рукописи хоть какого-то позднего варианта, так что пришлось идти на решительные меры, собирая искомый текст по всем доступным источникам» (ПСС-22: 453–454).

В архиве Стругацких целостного экземпляра нет, но он или они могут быть в других архивах. Например, там есть 67-страничный машинописный текст «СТАЛКЕР. | литературный сценарий двухсерийного фильма»²⁹ (кратко — С-67), на титульном листе которого указано: «ТАЛЛИН 1977 г.». Двухсерийность здесь может означать одно из двух: либо это первый вариант с «другим» Сталкером, который, как мы помним, Тарковский отправил Стругацкого писать к брату в Ленинград; либо же это последний вариант со Сталкером-«браконьером», написанный Аркадием Стругацким единолично, во время его пребывания в эстонской экспедиции в конце июля — начале августа. Город Таллин на титуле явно свидетельствует в пользу второго предположения, да и если заглянуть в монолог Жены на предпоследней странице сценария, никакого «другого» Сталкера там еще нет: «...он же был совершенный бандит.

с другим и плохо согласующихся как с их же синхронными свидетельствами, так и с установленными данными. Прочитированное интервью выбрано среди них как одно из ближайших по времени к событиям мемуарное свидетельство и как наименее противоречащее проверяемым фактам.

В этом плане уместно подчеркнуть, что более нигде в данной статье, кроме самого ее начала (примечания 4 и 8), никакой опоры на воспоминания как на источник информации нет.

25 Тарковский А. Указ. соч. С. 176–177.

26 Письмо Аркадия Стругацкому брату от 23 июля 1976 года (ПСС. Т. 21. С. 494).

27 Стругацкий А., Стругацкий Б. Пять ложек эликсира. Избранные сценарии. М.: Наука, 1990. С. 57–93. Доступен в интернете.

28 Там же. С. 59.

29 Архив «Мосфильма». Оп. 12. Д. 1329; РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 4512. Знак « | » здесь и далее обозначает новую строку.

Вся округа его боялась. Он был красивый, легкий такой» вместо «...он же блаженный... Вся округа над ним смеялась. Он был растяпа, жалкий такой» впоследствии.

Однако это *единственные* во всем тексте две строчки, где Сталкер предстает бандитом, а не блаженным, видимо, оставшиеся в сценарии по чистому недосмотру, поскольку остальные реплики самого Сталкера, да и вообще почти весь материал здесь текстуально совпадает с напечатанной в 1990 году версией. При этом немногие страницы, значительно отличающиеся от опубликованного текста, в основном соответствуют описанию вклеенных в последний страниц, происхождение которых «непонятно»: «две ближе к началу, две в самом конце и одна добавка в сцену с телефоном» (ПСС-22: 451). Это — ближе к началу — страницы 7–8 (и частично 9) в эпизоде «В кафе», страницы 63–65 — в самом конце в эпизоде «Снова в кафе» — и страница 50 (и верхняя часть 51), добавленная в эпизод «Комната с телефоном». Правда, кроме того, страницы 22–25 вставлены в эпизод «Зона», а самая последняя страница представляет собой эпилог, в опубликованном варианте отсутствующий.

Итак, перед нами оригинал первого двухсерийного варианта, написанный в Ленинграде 23–27 августа 1977 года³⁰, в котором впервые появляется новый, другой, блаженный Сталкер. Однако если это Ленинград, то что же означает слово «Таллин» на титульном листе? Ответ здесь, хотя и непроверяемый, но достаточно очевидный: дело в том, что Аркадий Стругацкий был прикомандирован к съемочной группе, получал в ней зарплату и, соответственно, формально должен был там и находиться. Поэтому сценаристы не могли в официальных текстах прямо демонстрировать начальству, что они пребывают где-либо еще (а именно в Ленинграде, где они обычно и работали, когда собирались вместе) — вот и пришлось им пойти на этот хотя и безобидный, но сбивающий с толку подлог.

Что касается содержания, то изменился не только Сталкер, но и Зона, из которой окончательно ушла вся явная фантастика (кроме зеленой зари), так что сюжет стал чисто психологическим — как в плане развития самой истории, так и в сути якобы фантастических элементов: и про машину желаний, называемую здесь терраской, и про мясорубку мы знаем лишь из слов и поведения героев, но никакого видимого действия они не производят. А если опасность Зоны больше в головах, чем наяву, не удивительно, что теперь на терраску ходят многие люди (в ранних версиях это прежде удавалось только Дикобразу), но, правда, самим сталкерам посещать ее теперь нельзя. Наконец, эпизоды до Зоны расширены в полтора раза, там появляется тепловоз, и добавлен эпилог, в котором Мартышка рассказывает о своих желаниях. Этот сценарий, в принципе, можно опубликовать, но поскольку он почти весь совпадает с уже напечатанным, а дополнения по большей части совпадают с соответствующими эпизодами варианта, публикуемого здесь, то в этом нет особого смысла.

21 сентября на заседании бюро мосфильмовского худсовета, посвященном обсуждению первого двухсерийного варианта сценария фильма, Андрей Тарковский огорошивает присутствующих сообщением, что прочитанный ими текст устарел, поскольку уже есть новый, который он и кладет «на стол перед

30 ПСС-22: 450. Очевидно, именно этот вариант был официально направлен в Госкино 2 сентября (Архив «Мосфильма»). Оп. 12. Д. 3777. Л. 107).

товарищем Орловым»³¹. При этом он называет весьма существенные для нас параметры обоих вариантов: «Здесь уже не 67 страниц, которые вы взяли на себя труд прочесть, а 57 страниц»³². Таким образом, мы, во-первых, получаем еще одно подтверждение правильности атрибуции только что рассмотренного варианта, в котором, как мы знаем, ровно 67 страниц. А главное, во-вторых, здесь указано дальнейшее направление поисков: 57-страничный сценарий на две серии.

И действительно, вариант именно такого объема удалось обнаружить в мосфильмовском архиве³³. На его титульном листе написано: «“СТАЛКЕР” | Сценарий двухсерийного фильма. | (IX вариант) || ТАЛЛИН | сентябрь 1977 года» (С-57). Чему и в какой мере здесь можно верить? То, что таллинская локация — это очковтирательство для начальства, мы уже понимаем. Насколько этот вариант может быть девятым, мы, как уже говорили, обсудим позже — пока в этом плане важнее то, что на сохранившемся в архиве Стругацких титульном листе 67-страничного варианта «к подзаголовку... почерком АНС добавлено: “Вариант 8”» (ПСС-22: 450). Так что какими бы эти варианты ни были в действительности, они, надо полагать, являются двумя последовательными. Наконец, что касается датировки, то ее можно подтвердить по двум имеющимся синхронным записям.

3 сентября Аркадий Стругацкий пишет из Таллина брату о реакции режиссера на первую двухсерийную версию: «Новый вариант Тарковскому очень понравился. Разумеется, тут же взыграла в нем творческая жилка, принялся он дополнять и уточнять, дал мне десяток инструкций и укатил в Москву утверждать новый вариант. <...> Мы сейчас будем дододельвать его» (ПСС-22: 530). А двенадцатого числа он пишет в своем дневнике после месячного перерыва в записях: «9.45. Прилетел в Москву» (ПСС-22: 576) — понятно, что от брата из Ленинграда, а не из Таллина, где ему в тот момент было уже нечего делать (Тарковский, как следует из той же записи, в эти дни находился в Москве³⁴). Таким образом, второй двухсерийный вариант на 57 страницах был, очевидно, написан в Ленинграде в интервале 4—11 сентября 1977 года.

Этот вариант, по сравнению с предыдущим, был переработан одновременно и очень сильно, и очень слабо. С одной стороны, он был сокращен — хотя и не настолько, как может показаться по десятистраничному уменьшению его толщины: из-за более плотного форматирования реальное уменьшение объема текста составило не пятнадцать, а только шесть процентов, и при этом под сокращение не попало ничего существенного. Однако и добавления тоже

31 Цит. по: *Цымбал Е.* Указ. соч. С. 745. Неделю спустя Даль Орлов, главред Госкино, официально отправит этот вариант, публично, но неофициально полученный им «от режиссера А. Тарковского», обратно на студию для рассмотрения (*Нехорошев Л.* Указ. соч. С. 73).

32 Цит. по: *Цымбал Е.* Указ. соч. С. 745.

33 Изначально не описанный, он теперь значит как: Оп. 12. Д. 1329а.

34 К сожалению, у нас нет возможности более надежно установить хронологию событий и перемещений Стругацкого и Тарковского по синхронным источникам: совместный рабочий дневник братьев за 1977 год обрывается 12 июля, личных дневниковых записей Аркадия нет с 9 августа по 11 сентября включительно, а в их переписки в этом промежутке лишь уже процитированное письмо от 3 сентября. Более того, даже в опубликованном дневнике Тарковского нет записей после 26 августа и до конца декабря.

в основном не принципиальны. Машина желаний здесь впервые называется Комнатой³⁵, и здесь впервые напрямую формулируется сомнение в ее эффективности: «Откуда вы взяли, что это чудо есть на самом деле?» Добавлен сюжетный ход, когда Профессор отцепился от процессии в Сухом тоннеле и вернулся за рюкзаком, и здесь появляются стихи, якобы написанные братом Дикобраза. Только это еще не «Вот и лето прошло...», а «На пространство и время ладони...» того же автора. Два этих стихотворения, первоначально опубликованных в сборнике «Вестник» восемью годами раньше³⁶ и, таким образом, известных советской интеллигенции, внешне объединяет только анапест и то, что оба явно написаны рукой зрелого поэта, так что их едва ли мог сочинить талантливый юноша. Тематического единства в них нет ни друг с другом, ни с фильмом («На пространство...», где прославляется «звезда нищеты», к последнему, пожалуй, даже ближе), и в этих обстоятельствах их общее авторство наводит на сильное подозрение, что главная цель их присутствия в сценарии и картине — сделать приятное отцу режиссера³⁷.

В целом формально текст обновлен довольно значительно: почти наполовину по сравнению с предыдущим вариантом — в основном за счет переписывания диалогов, иногда с частичным их восстановлением из более ранних версий. Но с точки зрения используемой в данной статье дальнейшей оптики, оптики крупных драматургических решений, существенных изменений сюжета и характеров персонажей, этот вариант не отличается от предыдущего ничем сколько-нибудь заметным. Очевидно, что съемки фильма, ненадолго возобновившиеся после полуторамесячного простоя в конце сентября, велись именно по нему, да и сама картина «Сталкер», полностью переснятая в следующем году, в основном соответствует именно этой версии — во всяком случае, соответствует ей больше, чем любому другому из сохранившихся вариантов сценария Стругацких.

Означает ли это, что 57-страничный вариант был окончательным? По многочисленным синхронным источникам можно восстановить следующую хронологию. Седьмого октября, вскоре после полного прекращения киносъемок 1977 года, руководство «Мосфильма» дает заключение на 57-страничный вариант с несколькими поправками к нему³⁸. 26 числа Аркадий Стругацкий записывает в дневнике: «Вчера был Тарковский. Обсудили с ним предложения “Мосфильма” по 2-серийному “Сталкеру”. Вчера же предложения выполнил на 5 стр<аницах>. Сегодня утром приехала М. Чугунова, забрала. Будет печат-

35 В первых двух вариантах сценария Золотой шар из повести был Золотым Кругом, в третьем — просто местом или Тем Самым Местом. В первом двухсерийном варианте это, как мы видели, была терраска, и только здесь было найдено окончательное слово Комната.

36 Тарковский А. Вестник. М.: Советский писатель, 1969. С. 276, 283.

37 Некоторая семейственность кинопроизводства «Сталкера» обратила на себя внимание и в Госкино: в деле фильма на распечатке его титров выцветшими лиловыми чернилами подчеркнуты все вхождения фамилии Тарковский(-ая) — постановка, главный художник, режиссер, стихи (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 4780. Л. 94). Хорошо еще, что Андрей Тарковский не стал, как это было тогда принято в советской кинематографии, вписывать себя в соавторы сценария...

38 РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 4780. Л. 58—60 (опубликовано в: Цымбал Е. Указ. соч. С. 475—476; Косинова М., Фомин В. Указ. соч. С. 386—388).

тать»³⁹. Позже он пишет брату, что 31 числа «Тарковский был у Ермаша и передал ему экзы варианта “Сталкера”, в который внесены исправления согласно пожеланиям редколлегии “Мосфильма”» (ПСС-22: 535—536). И с тех пор никаких свидетельств дальнейшей работы кого-либо из братьев Стругацких над сценарием нет. Аркадий Стругацкий регулярно созванивается (и иногда встречается) с Тарковским, обсуждает с ним перипетии прохождения сценария и возможности будущих (пере)съемок фильма (ПСС-22: 537, 544, 587, 588, 593, 603) — но не уточнения самого текста. В конце ноября он съездил с женой в Ленинград, там они общались с семьей Бориса, гуляли по городу, обсуждали планы на будущую работу, однако, судя по всему, не писали не только сценарий «Сталкера», но и вообще ничего (ПСС-22: 590—592). Так что 25 октября 1977 года можно считать днем окончания сценарной эпопеи братьев Стругацких.

Эпопеи Стругацких, но не самого их сценария: он продолжает жить своей жизнью, и 23 ноября «Мосфильм» официально представляет его в Госкино⁴⁰, откуда 28 числа приходит умеренно скептический отзыв⁴¹, после чего 11 января 1978 года киностудия посылает «на рассмотрение новый вариант сценария двухсерийного фильма “Сталкер”, в котором учтены основные замечания Госкино СССР»⁴², и который в конечном счете и был принят к производству. Кто именно учел замечания Госкино, понятно: в личном архиве тогдашнего главного редактора студии Леонида Нехорошева «сохранился экземпляр сценария двухсерийного фильма “Сталкер”, довольно нахально — вплоть до вписывания кусков диалога — исчерканный моим карандашом. Поверх них — исправления Тарковского, сделанные шариковой ручкой. С очень немногими моими сокращениями и изменениями Андрей согласился, большинство исправленных реплик он восстановил или переиначил их по-своему»⁴³. Так что выходит, что окончательную доводку сценария — и уже не столько по художественным требованиям, сколько для компромисса с начальством, — вел Андрей Тарковский.

Таким образом, после написания последнего решавшего творческие задачи варианта (57-страничного) было сделано несколько его вариаций, ориентированных на административные цели. Сколько их было? Максимум три: отданная 31 октября лично в руки Ермашу и официально направленные в Госкино 23 ноября 1977-го и 11 января 1978 года. Но возможно, что две, и тогда октябрьская и ноябрьская вариации — один и тот же текст, просто сначала переданный неофициально, а потом уже, три недели спустя, и по формальным каналам. В пользу этого говорит то, что никаких следов октябрьской передачи в документообороте не сохранилось (что весьма нехарактерно для отлаженного бюрократического механизма Госкино), и мы даже не можем быть уверены, что она имела место на самом деле⁴⁴. А если и имела, возникает вопрос:

39 ПСС-22: 579. Марианна Чугунова — бессменный ассистент Тарковского, готовившая в том числе многие его документы для руководства. Поэтому то, что она «забрала» и «будет печатать» дополнения к сценарию, явно свидетельствует о подготовке полноценной его версии.

40 РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 4780. Л. 68 (опубликовано в: *Цымбал Е. Указ. соч. С. 482*).

41 Там же. Л. 71—72 (опубликован в: *Косинова М., Фомин В. Указ. соч. С. 389—390*).

42 Там же. Л. 75.

43 *Нехорошев Л. Указ. соч. С. 74*.

44 Мы уже видели, что Тарковский в разговорах со своим сценаристом иногда выдавал желаемое за действительное (см. примечание 22), а про передачу сценария Ермашу известно только со слов Тарковского Аркадию Стругацкому.

для чего председателю Госкино мог понадобиться сценарий фильма, который уже год как в производстве?

Основная задача, над которой Андрей Тарковский тогда работал четвертый месяц, — это перевести картину в двухсерийный формат, что действительно (в отличие от утверждения очередного варианта сценария) решалось на уровне министра. И прийти на прием к нему с папочкой с надписью «Сценарий двухсерийного фильма» в руках, конечно, куда убедительнее, чем прийти с пустыми руками. А вот передавать ее министру совершенно не обязательно: читать он все равно не станет, поскольку у него есть специально предназначенная именно для этого сценарно-редакционная коллегия. И уж та, в соответствии с установленными процедурами, либо отправит на «Мосфильм» свой отзыв, либо вернет туда сам сценарий для рассмотрения, что в свое время и произошло с 57-страничным вариантом, положенным «на стол перед товарищем Орловым», главой этой коллегии. Но ничего подобного, как мы уже отметили, до конца ноября не обнаруживается. Поэтому «административных» вариаций почти наверняка было только две: пять страниц, написанные Стругацким 25 октября по пожеланиям «Мосфильма», и дальнейшая доработка, выполненная Тарковским в декабре по замечаниям Госкино.

Естественно предполагать, что исправления в «нахально исчерканном» экземпляре внесены поверх последней на тот момент версии — то есть вернувшейся 28 ноября из Госкино вариации «+5 страниц». Если так, то она должна была остаться в архиве Леонида Нехорошева, и хотя ее нет в доступной для исследования его части⁴⁵, по крайней мере, версию от 25 октября рано считать утраченной. Результат же исправлений Тарковского на 54 страницах все эти десятилетия лежал никем не замеченный или, по крайней мере, никем не атрибутированный и не опубликованный, в архиве Госкино⁴⁶. На его титульной странице от руки вписана входящая дата «17.01.78 г.», а сам титул выглядит так: ««СТАЛКЕР» | Сценарий двухсерийного фильма. || МОСКВА | январь 1978 г.» (С-54). Здесь не вызывает сомнений место написания — что А. Стругацкий, что А. Тарковский тогда работали в Москве, — но теперь не столь надежна датировка, так как кажется более правдоподобным, что изменения вносились в декабре 1977-го. Но и в начале января 1978-го, конечно, тоже могли добавиться какие-то штрихи.

Хотя этот текст на три страницы короче, чем С-57, по объему он не меньше его, а даже на пару тысяч знаков больше — опять же, за счет монотонно возрастающей в двухсерийных версиях плотности машинописи⁴⁷. По сравнению с тем, он обновлен довольно мало, всего на десять процентов, однако сам характер обновлений доказывает, что этот вариант отличается от версии «+5 страниц» Стругацкого. Во-первых, даже если бы эти пять страниц были бы обновлены целиком, это дало бы несколько меньший процент, а во-вторых, здесь очень много стилистической правки — мелкой, зато почти на каждой

45 Центральный государственный архив Москвы. Ф. Л-269. Оп. 1. Этот фонд состоит из документов, которые Нехорошев сам передал за семь лет до смерти, из чего не следует, что он передал весь свой архив.

46 РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 6. Д. 4510. Судя по вклейке за последней страницей текста, в архиве он находится с 8 апреля 1980 года, то есть был доступен для исследователей сорок лет и четыре года.

47 В первом двухсерийном, 67-страничном, варианте это в среднем 1060 знаков на страницу, во втором, 57-страничном, — 1160, а здесь уже 1260.

странице, — и действительно, как и сказано Нехорошевым, в диалоге кое-где дописаны отдельные фразы и небольшие реплики. Больших вставок нового текста четыре — две на одну, одна на две и одна на половину страницы, — которые, очевидно, в сумме и представляют собой *пять последних страниц работы Аркадия Стругацкого*. Их общий объем составляет почти семь из десяти процентов нового текста в 54-страничной версии, так что на последующую правку Тарковского остается около трех процентов. Поэтому даже если бы между версиями «+5 страниц» и С-54 и была бы какая-то промежуточная, объем правок в ней не превышал бы одного-двух процентов, что делает сам вопрос о ее существовании чисто схоластическим.

В первой из вставок Профессор подробно рассказывает Писателю, «откуда эта зона взялась» и «что она такое», — сразу отметим, что это единственная из вставок, оставшаяся в фильме: остальные, несомненно, переносить на экран никто и не собирался, и мы прямо сейчас увидим почему. Вторая, самая длинная вставка — это «комариная плешь», гравиконцентрат, фантастический-префантастический элемент, от которого отказались еще после С/МЖ.2 (откуда он, собственно, и был восстановлен с некоторыми текстуальными изменениями) и который, понятно, никаким образом не мог вписаться в уже давно оформившуюся концепцию фильма. Третья, короткая, вставка тоже фантастическая, но уже неоднозначная: перед мясорубкой вдруг вспыхивает «ослепительное дрожащее сияние», но Сталкер объясняет, что это всего лишь «просито свет». Такой сцены нет ни в других версиях сценария, ни в сохранившихся фрагментах, написанных во время съемок. Тем не менее сцена эта не вполне нова: на съемках эпизода, где Писатель намокал, «вспыхивала и начинала накаляться лампа... сияя ослепительным светом»⁴⁸. Наконец, в последней вставке оказывается, что Комната не работает! Там Писатель, как и в 57-страничном сценарии, как и в фильме, спотыкается на ее пороге, а затем... Но не будем спойлерить.

В итоге здесь парадоксальным образом фантастики одновременно становится и радикально больше, и принципиально меньше. Однако в самом наборе вставок никакого парадокса нет, они вполне системно соответствуют мостфильмовским поправкам⁴⁹, просто, как это нередко бывает с руководящими указаниями, парадоксальны именно они. Первая вставка исполняет требование «определить происхождение “Зоны” как порождение внеземной цивилизации». Вторая и третья — «внести в событийный ряд сценария элементы фантастические», «продемонстрировать нарушение физических законов в отдельных местах “Зоны”». И наконец, последняя вставка с неработающей Комнатой, противоречащая предыдущим, видимо, отвечает сразу двум другим требованиям. Во-первых, «определеннее выразить сомнение Писателя в существовании в “Зоне” чуда исполнения желаний» — куда уж определеннее... А во-вторых, касательно желания Профессора взорвать Комнату, «четче мотивировать его отказ от этого взрыва» — нет машины желаний, незачем ее и взрывать. Конечно, соблазнительно было бы думать, что в процессе работы над своим сценарием Стругацкие дошли до логического предела отказа от фантастики — а этом варианте нет даже «изумрудного зарева», ну а гравиконцентрат, понятно, что для начальства, —

48 Цымбал Е. Указ. соч. С. 384—385. Хотя и не сохранилось сценарного текста с этой сценой, зато сохранился рерберговский кадр с этой лампой.

49 См. примечание 38.

но для начальства оказалось и то, что Комната не работает, да и Тарковскому, очевидно, требовалась некоторая остаточная неопределенность.

Однако некоторые из студийных замечаний в пяти добавленных страницах были проигнорированы: например, «должно быть совершенно ясно, что действие происходит» в «буржуазной стране» или «уменьшить многословные высказывания Писателя». Это не прошло мимо внимания сценарной коллегии Госкино, которая в своем отзыве⁵⁰, в частности, потребовала «прописать еще более глубоко» приметы места действия и конкретизировала, что именно лишнее в монологах Писателя. Изменения в *С-54*, которые не входят в пять октябрьских страниц Стругацкого — то есть те поправки, которые Тарковский делал в декабре, — в основном соответствуют этим требованиям. Дописан абзац с новыми рекламами напитков и сигарет, и еще один абзац с надписью на английском языке возвращен из самого первого варианта сценария, а из монологов Писателя выброшены в общей сложности тысяча с лишним знаков. А вот «стихи брата Дикобраза», которые тоже не понравились коллегии, остались на своем месте, как ни в чем ни бывало. И наконец, Тарковский немного поправил диалоги в сторону их большей простоты и лаконичности (например, вместо «вы здесь не выживете и нескольких часов» — «вы здесь и часа не выдержите»).

Однако и на этом приключения сценария не закончились. Третьего мая 1978 года на «Мосфильме» подписана к печати следующая брошюра, изданная типографским способом тиражом 110 экземпляров: «СТАЛКЕР | Режиссерская разработка сценария по мотивам одной из глав повести А. и Б. Стругацких “Пикник на обочине”»⁵¹ (*С/PP*). Вообще говоря, режиссерская разработка — синоним режиссерского сценария, который komponуется покрупно и в несколько столбцов, что к данному тексту, написанному в формате киносценария, никакого отношения не имеет. Как и в случае с «уточненными диалогами», это, видимо, объясняется тем, что Тарковский хотел размножить окончательный вариант литературного сценария перед съемками, но поскольку на студии такое не практиковалось, он напечатал его под видом режиссерского. Также достаточно ясно, что он был единоличным автором правок — и из хронологических соображений⁵², и из стилистических: при почти неизменных описаниях действия, многие реплики сокращены (общий объем уменьшился на 13%) и, как и в прошлый раз, лаконизированы. При этом выброшены октябрьские вставки Стругацкого, кроме «откуда зона взялась», и несколько реплик добавлено. Так что фактически это 57-страничный сценарий братьев Стругацких с правками Тарковского от декабря 1977-го и, видимо, февраля-марта 1978-го⁵³, и одной-единственной страницей, дописанной Аркадием 25 октября 1977 года. Конечно, такой текст нельзя считать последней авторской версией, да и чисто формально он не был назван словом «сценарий».

50 См. примечание 41.

51 «Мосфильм», 1978. 36 с. Хранится в Архиве «Мосфильма» (Оп. 17. Д. 1644).

52 В январе-мае 1978-го — как и в конце 1977 года — в переписке и дневниках братьев Стругацких упоминается только общение с Андреем Тарковским, но никаких следов работы над сценарием нет. И даже в дневнике Аркадия под названием «Рабочие записи по сценарию “Сталкер”, 1978» (ПСС. Т. 23. 1978. Кн. 2. 2019. С. 795—797) из сценариев обсуждается только «Берегись! Змеи!».

53 После возвращения из Парижа, где Тарковский был в связи с французской премьерой «Зеркала» во второй половине января, и до инфаркта, который случился с ним в апреле.

Поэтому мы публикуем здесь 54-страничную версию, несмотря на некоторую долю ее конъюнктурности. Во-первых, это последняя доступная авторская редакция (хотя и с декабрьской правкой Тарковского), а давняя филологическая традиция обращает основное внимание именно на финальный вариант — традиция, возможно, не лучшим образом соответствующая кинематографическим реалиям, но не нам ее ломать. А во-вторых, сам по себе ход с неработающей Комнатой представляется настолько интересным, что даже несмотря на то, что конъюнктурным является и он, стоит опубликовать содержащий его текст целиком. Более того, поскольку помимо четырех вставок этот текст отличается от *С-57* лишь на пару тысяч знаков диалоговых добавок и пару тысяч знаков купюр, то, печатая его, мы одновременно фактически публикуем с необходимыми пояснениями сразу два варианта сценария — последний художественный и последний административный — друг с другом вместе.

3. Статистика. Версии

Прежде чем от установления фактов переходить к предположениям и выводам, сведем данные о шести доступных авторских версиях сценария «Сталкера» в единую таблицу 1. Кроме того, мы наконец набрали достаточно сведений, чтобы составить таблицу 2 с динамикой фантастики.

Таблица 1. Сохранившиеся полные авторские версии сценария фильма

	Сценарий	Место и время написания	Год публикации	Объем	
				общий, тыс. знаков	нового текста, %
Одна серия	<i>МЖ</i>	Комарово, 10—25.01.1976	1993	80,5	—
	<i>С/МЖ.2</i>	Ленинград, 16—23.03.1976	2019	88,4	26,2%
	<i>С.3</i>	Комарово, 15—19.12.1976	1981	67,6	54,0%
Две серии	<i>С-67</i>	Ленинград, 23—27.08.1977	1990 (5ЛЭ)	71,0	n/a (*)
	<i>С-57</i>	Ленинград, между 4 и 11.09.1977	—	66,9	48,6%
	<i>С-54</i>	Москва, 25.10.1977 и декабрь 1977	2024 (здесь)	68,1	9,6% (**)

5ЛЭ — здесь и ниже означает частичную публикацию сценария *С-67* в сборнике «Пять ложек эликсира»;

* — неприменимо, поскольку неизвестна предшествующая версия. По отношению к предыдущему сохранившемуся варианту *С.3* новизна составляет 84,6%;

** — по сравнению с *С-57*. Фактически это суперпозиция двух вариаций с примерно 7 и 3% новизны соответственно.

Таблица 2. Фантастические элементы в повести, версиях сценария и в фильме

	Повесть	МК	С/МК.2	С.3	С-67	С-57	С-54	Фильм
Зеленая заря	+	+	+	+	+	+	-	-
Комариная плешь	+	+	+	-	-	-	+	-
Вертикальный столб	-	+	+	-	-	-	-	-
Писатель намокает	-	-	-	+	-	-	-	-
Грузовик	-	+	+	+	-	-	-	-
Труба/огонь	+	+	*	*	-	-	-	-
Молнии	+	-	-	-	-	-	-	-
Волшебное кино	-	+	+	-	-	-	-	-
Петля времени	-	+	+	-	-	-	-	-
Мясорубка	+	+	*	*	*	*	*	*
Машина желаний	+	+	+	*	*	*	-	*

* — формально существует, но фактически не проявляется.

Итак, у нас есть три последовательно написанных первых варианта и два последовательно написанных первых двухсерийных (С-67 и С-57; сценарий С-54 является не полноценным *вариантом*, а второй — после версии «+5 страниц» — *вариацией* сценария С-57). Что было между ними — там, где в таблицах проходит жирная черта, отделяющая сохранившиеся односерийные варианты от двухсерийных, — неизвестно, но именно там и прячется ответ на давно занимающий коллег вопрос: сколько версий сценария было всего?

Поскольку у нас есть какая-никакая выборка — и, пожалуй, довольно значительная для такого рода исследований, — то можно попробовать оценить число промежуточных версий статистически. Как нетрудно подсчитать по последнему столбцу первой таблицы, средняя доля нового текста в последовательных *вариантах* составляет 43%, то есть в каждом следующем варианте в среднем остается 0,57 от предшествующего ему. В 67-страничном сценарии, по сравнению с последним известным до него, третьим односерийным, создано 85% нового текста, то есть 0,15 осталось. Значит, если вариант С-67 — n -ный по сравнению с С.3, то $0,57^n = 0,15$, и тогда искомое n есть обратная функция степени, то есть логарифм по основанию 0,57: $n = \log_{0,57}(0,15) \approx 3,3$. Таким образом, 67-страничный сценарий отстоит от третьего односерийного на три или, возможно, четыре варианта, то есть *между ними* может быть два или три промежуточных. Тогда вариант С-67 будет шестым или седьмым, а не восьмым, как сказано на черновике его титульной страницы. Но конечно, такой метод оценки и вообще довольно приблизителен, а в данном случае, при малой выборке с двухкратным разбросом (от 26 до 54%), он совсем неточен. Поэтому обратимся к более традиционным гуманитарным методам, а именно зададимся вопросом, сколько версий сценария братья Стругацкие могли написать в интересующем нас интервале и, главное, *когда*.

С января по июль 1977 года Стругацкие съезжались четыре раза — точнее, это Аркадий приезжал к Борису, который тогда столицы избегал, и даже съёмочную площадку «Сталкера» в эстонской экспедиции, куда ему было ехать намного ближе, чем брату, он посетил лишь однажды, да и то неудачно⁵⁴. Первый раз они вместе работали в начале февраля, когда им еще незачем было перерабатывать свежепереписанный сценарий, и они полностью сосредоточились на повести «Возлюби дальнего», которую делали с отвращением, но писали только ее (ПСС-22: 549—550, 558—559). Хотя, конечно, могли заодно сделать и «уточненные диалоги», что вполне подходит по датам. Второй раз Аркадий приехал в конце марта, но Борис тогда заболел и попал в больницу, так что никаких текстов они не писали (ПСС-22: 564—565). С 6 по 13 мая они работали над тремя сценариями, включая и «Сталкер», в результате чего сделали «для Тарковского недостающие диалоги»⁵⁵. И наконец, с 6 по 12 июля они «почти не работали. Немного над сценариями, немного над СЗод»⁵⁶, что звучит не слишком оптимистично, но, учитывая трудоспособность братьев Стругацких, даже «почти не работая» неделю, они вполне могли написать существенные дополнения к сценарию «Сталкера». Однако никаких свидетельств в пользу этого нет, поэтому такая версия выглядит хотя и возможной, но маловероятной.

Конечно, заниматься сценарием мог и один Аркадий Стругацкий — в отличие от прозаических произведений, которые братья писали вместе, сценарии он иногда писал один, и, как мы уже видели выше, на «Сталкере» такое тоже практиковалось. Но до конца июля этому нет свидетельств, а по его дневнику видно, что в течение всего рассматриваемого времени он регулярно трудится над сценарием — но для первой жены Тарковского (между прочим, по «Трудно быть богом»). 23 июля он впервые приезжает в экспедицию в Таллин, и там активно включается в работу: как он сообщает брату 9 августа, «я написал уже за 20 страниц нового сценарного текста и являюсь непрерывно просим писать дальше и исправлять уже написанное» (ПСС-22: 530). За двадцать страниц — это не меньше трети объема сценария, что, по нашей статистике, вполне может соответствовать полноценному варианту. Но скорее всего, дописан этот вариант не был, поскольку на следующей неделе Тарковский понял, что ему нужен «другой» Сталкер, и все пришлось начинать сначала.

Наконец — и это мы видели тоже — над текстом сценария мог работать и сам режиссер. 15 июля Аркадий пишет брату про Тарковского: «Звонила Лариса, его жена, и извиняющимся тоном объясняла, что Андрей поперedelал наши диалоги и чтобы мы не сердились. Ха!» (ПСС-22: 526—527). Отсюда можно сделать два вывода: во-первых, ровно в те дни, когда сценаристы «почти не работали» в Ленинграде, режиссер в Таллине переписывал их сценарий — а значит, сами они точно этим не занимались. Во-вторых, что важнее, раз Ларисе Тарковской пришлось извиняться за переделки, то определенно речь идет не о каких-то текущих мелочах, а о достаточно значительной переработке.

Таким образом, мы знаем следующее: в мае братья Стругацкие написали несколько диалогов к фильму, в начале июля Андрей Тарковский некоторые диа-

54 Приехал в начале июня, но никого на месте не застал (ПСС-22: 525).

55 ПСС-22: 550, 569. На всякий случай отметим, что «недостающие» диалоги, то есть большое количество фрагментов нового текста, не могут иметь ничего общего с «уточненными», то есть просто правкой сценария С.З.

56 ПСС-22: 550. СЗод — это «Стояли звери около двери», будущий «Жук в муравейнике».

логи переписал, а в конце июля — начале августа Аркадий Стругацкий написал два десятка страниц фактически нового сценария. Все: никакой иной существенной работы с января и до четвертой недели августа над сценарием «Сталкера» не велось. При этом более или менее ясно, что хотя эти переработки были довольно крупными (как подсказывает наша статистическая оценка, любая из них могла быть эквивалентом полноценного варианта), ни одна из них не приводила к оформлению законченного текста: две первые — поправки к диалогам — на такое и не претендовали, а третья, скорее всего, просто не была дописана.

И теперь мы вплотную подошли к ответу на вопрос о том, сколько же всего было версий сценария. Правильный ответ, как известно, начинается с правильно поставленного вопроса, и таковым в данном случае будет следующий: а что считать версией сценария? Очевидно, здесь есть два критерия: *формальный* — то есть законченный и переплетенный текст, и *содержательный* — то есть материал любой степени целостности, вплоть до каких-то разрозненных листочков, но в любом случае значительно меняющий сценарий по существу. Соответственно, получаются четыре разных ответа: *сильный*, когда текст должен отвечать обоим критериям сразу (то есть полноценная редакция, *вариант*); *два средних*, когда текст рассматривается по тому или иному критерию в отдельности; и *слабый*, когда мы требуем от текста лишь того, чтобы он отвечал хотя бы одному из критериев. Сведем все версии сценариев в таблицу 3.

Таблица 3. Все известные версии сценария фильма «Сталкер»

	Односерийные версии						
	До съемок (1976)			На съемках (до августа 1977)			
	Январь	Март	Декабрь	Февраль	Май	Июль	Август
Версия	<i>МЖ</i>	<i>С/МЖ.2</i>	<i>С.3</i>	<i>С/УД</i>	<i>диал.-С</i>	<i>диал.-Т</i>	<i>20+ с.</i>
Формально	+	+	+	+	-	-	- (?)
Содержательно	+	+	+	-	+ (?)	+ (?)	+ (?)
Автор	АБС	АБС	АБС	?	АБС	ААТ	АНС
Задача	художественная						
Объем, тыс. зн.	80,5	88,4	67,6	66,5	?	?	?
К предыдущей	-	26%	54%	5%	?	?	?
Сохранилась	+	+	+	+	-	-	-
Опубликована	+	+	+	-	-	-	-

	Двухсерийные версии (август-декабрь 1977, 1978)				
	Август	Сентябрь	Октябрь	Декабрь	Март
Версия	<i>С-67</i>	<i>С-57</i>	<i>+5 с.</i>	<i>С-54</i>	<i>С/РР</i>
Формально	+	+	+	+	+
Содержательно	+	+	-	-	-
Автор	АБС	АБС	АНС	ААТ	ААТ
Задача	художественная		административная		художественная
Объем	71,0	66,9	70,8 (*)	68,1	59,6
К предыдущей	?	49%	7% (*)	3% (*)	6%
Сохранилась	+	+	(**)	+	+
Опубликована	5ЛЭ	-	-	здесь	(***)

АБС — Аркадий и Борис Стругацкие, АНС — А.Н. Стругацкий, ААТ — А.А. Тарковский;

* — оценка;

** — вариант мог сохраниться в личном архиве Л. Нехорошева (а если нет, то его трудно реконструировать);

*** — хотя и изданный типографским способом, в библиотеках этот вариант по-видимому, отсутствует.

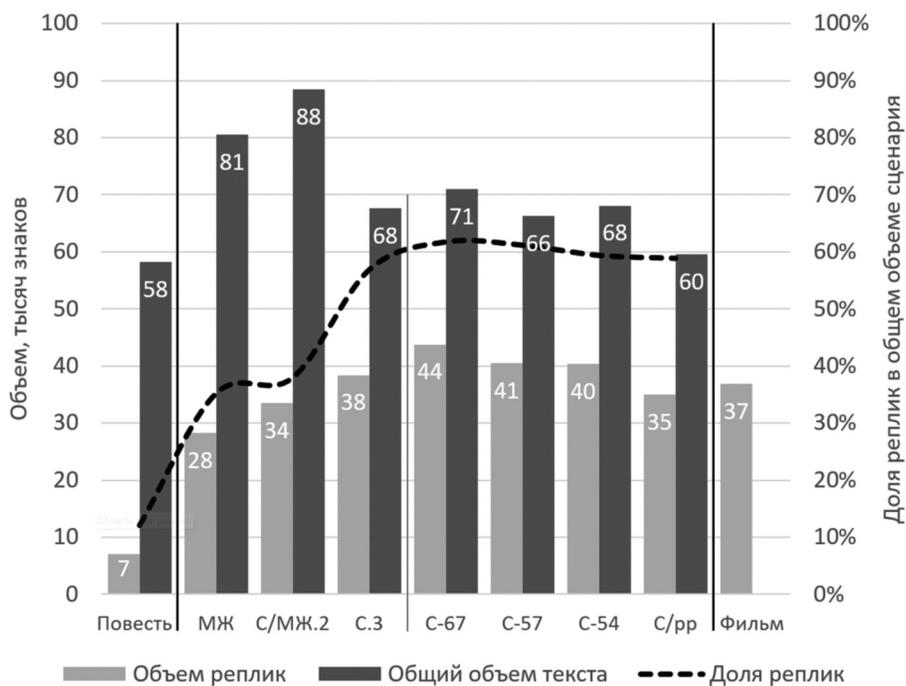
Итак, сильному требованию вполне отвечают лишь *пять* вариантов сценария. Все они написаны обоими братьями Стругацкими вместе, все они полностью сохранились и доступны. Среднему содержательному требованию отвечают максимум *восемь* вариантов: те же пять плюс, возможно, три доработки мая — начала августа 1977 года. Среднему формальному — *девять*: те же пять плюс две вариации октября-декабря для начальства (возможность существования еще одной, ноябрьской административной вариации мы отбросили выше), «уточненные диалоги» и «режиссерская разработка». А слабому — соответственно *двенадцать*. Таким образом, в зависимости от методики подсчета, можно получить *от пяти до двенадцати* версий сценария фильма «Сталкер». А если рассматривать только те из них, которые были подготовлены вместе или по отдельности братьями Стругацкими, то их будет *от пяти до восьми или девяти*, и никак не меньше и не больше.

4. Графика. Характеры

В принципе, на этом можно и закончить, но было бы странно не воспользоваться массивом статистических данных, набранным для узких текстологических задач, в более широких литературоведческих целях.

На ил. 1 в абсолютных и относительных числах показано, как менялось от версии к версии соотношение реплик и остального текста — то есть, по сути дела, разговоров и действий. Если в первых двух вариантах сценария, как и в повести, недиалоговый текст составляет около пятидесяти тысяч знаков, то дальше он сокращается почти вдвое, до тридцати тысяч и меньше. Так что чем длиннее фильм, тем, получается, короче действие: в любом из двухсерийных (то есть значительно более долгих по экранному времени) вариантов объем текста от автора меньше, чем в любом односерийном. Параллельно увеличивается объем диалога: если в повести его было совсем чуть-чуть, то в первых двух сценариях он разрастается до трети общего объема текста, а начиная с третьего варианта сценария (который мы выше уже оценивали как поворотный), он занимает стабильные шестьдесят процентов⁵⁷. Так постепенно сценарий сначала структурно, а потом и внешне все больше приближается к пьесе: в двухсерийных версиях типичный эпизод начинается с нескольких абзацев описания действия (в основном откуда и куда идут герои) и затем продолжается несколькими страницами сплошного диалога.

57 А на самом деле даже немного больше, поскольку в учет объема реплик идут только их слова, а имена действующих лиц перед ними, таким образом, оказываются подсчитанными как остальной текст.

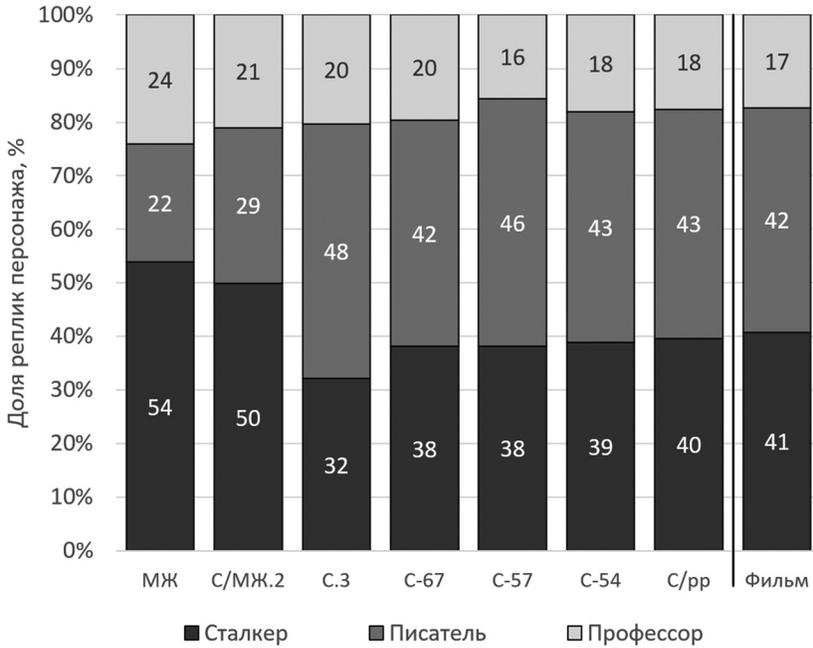


Ил. 1. Общий объем текста и доля реплик в нем

Распространяются и чисто диалоговые сцены — здесь очень показательна динамика эпизодов в баре/забегаловке/кафе, где кроме разговоров больше ничего и не происходит в принципе. Появившись во втором варианте сценария, в котором он составляет меньше трех процентов текста, этот эпизод затем раздваивается и к первым двухсерийным вариантам разрастается до двенадцати процентов общего объема, что составляет почти половину текста всех локаций вне Зоны вместе взятых. Разумеется, меняется и характер самого диалога: если в первом варианте сценария все разговоры относились к непосредственно происходящему и к свойствам самой Зоны, причем 16% объема реплик занимал информационный ролик, то с каждой новой версией диалог становится все более и более отвлеченным. В нескольких последних его абстрактность доходит до того, что Писатель в баре, к вящему неудовольствию Профессора, долго распространяется о том, в чем состоит смысл жизни. В самом фильме, правда, этой теории нет, но зато Тарковским там дописан длинный эстетико-философский монолог Сталкера о музыке.

Существенно меняется и распределение реплик между центральными персонажами. На ил. 2 видно, что в первых вариантах сценария проводнику принадлежит примерно столько же текста, сколько остальным персонажам вместе взятым, и, соответственно, разговор преимущественно идет между ним и двумя другими поочередно. А дальше даже по одной лишь статистике легко догадаться, насколько изменился характер диалога в третьем варианте сценария, где уже скорее Писатель по очереди разговаривает со своими спутниками. Преобразование настолько сильное, что этот вариант, впервые называющийся просто «Сталкер» без уточняющего подзаголовка, по праву мог бы имено-

ваться и «Писатель» (тем более что сам Сталкер здесь пока еще фигурирует как Проводник). При этом, хотя доля реплик Профессора регулярно уменьшается, его философские дискуссии с Писателем становятся все активнее (понятно, что за счет его разговоров со Сталкером). В последующих, двухсерийных сценариях их постоянное переругивание станет одной из главных движущих сил всей драматургии⁵⁸.



Ил. 2. Распределение реплик между тремя главными героями

Вместе с развитием диалога меняются и раскрывающиеся в нем характеры персонажей. Преображение Сталкера, без которого не сложился бы фильм, известно хорошо, и его характер изменился радикально — сильно огрубляя, можно сказать, что он одновременно превратился из Мити в Алешу Карамазова, — но он изменился только однажды, а до и после того он практически стабилен (хотя далее, в фильме, он приобретет некоторые черты философа-книгочая). А вот двое других героев претерпели не менее интересную и более сложную эволюцию, меняясь постепенно, от варианта к варианту.

58 Показательно, что кульминационный момент этой линии, когда Писатель язвит, что Профессор идет в Зону за Нобелевкой, набив рюкзак «манометрами-дермومترрами», а Профессор в ответ советует ему «стены в сортирах расписывать», сконструирован из реплик, изначально принадлежавших Проводнику. В первых двух вариантах сценария он демонстрировал Профессору свою пронизательность насчет его намерений пойти за премией, а в третьем Писатель в продолжении этого разговора довольно презрительно говорил Проводнику, что тот идет за деньгами, на что Проводник и огрызнулся «писателишкой задрипанным». Но конечно, при этом ему не были свойственны ни присущий Писателю сарказм, ни имманентная Профессору (в поздних версиях сценария) вялость.

Сильнее трансформировался, конечно, Писатель. В первом варианте это уставший, жаждущий покоя человек, довольно нелепый, хотя и проникательный (догадывается, что его с профессором взяли в Зону в качестве «живых тральщиков»). Во втором он уже не столько усталый, сколько страдающий, что следует из его нового монолога про бессмысленность и не востребованность творчества, без существенных изменений дошедшего до фильма. Уже здесь появляется мотив беспокойства о том, что он «мог натворить, дорвавшись до этого самого Круга»⁵⁹, но пока еще как второстепенный по сравнению со стремлением к покою. А вот в третьем варианте эта тема предельно заостряется: с одной стороны, Писатель там прямо формулирует, что его во всем мире «интересует только один человек», он сам, а с другой — «много дряни у меня в душе за жизнь накопилось. Не хочу эту дрянь людям на голову выливать, а потом, как Дикобраз, в петлю лезть». То есть превращается в примерно следующего человека, хотя и с поправкой на всеобщее смягчение нравов, конечно: «...хоть и пальцем не пошевелят для идеала-то, хоть разбойники и воры отъявленные, а все-таки до слез свой первоначальный идеал уважают и необыкновенно в душе честны».

В первом двухсерийном варианте к и без того уже многогранному характеру Писателя добавляются еще две черты: он становится записным хохмачом, а главное, внешний комизм оттеняется внутренним, связанным с неожиданной трансформацией его проникательности. С первого по третий вариант сценария она постоянно усиливается, вплоть до того, что в третьем к нему переходят некоторые бывшие рассуждения проводника о том, что людям нужны одни лишь материальные блага (чем он разубеждает теперь уже самого Проводника идти к Тому Самому Месту), и там же он наконец прямо формулирует, отчего повесился Дикобраз. В то же время он все чаще начинает ошибаться, так что Профессор уже начиная со второго варианта говорит ему, что «для писателя вы довольно скверно разбираетесь в людях». И наконец, в 67-страничном сценарии и далее он ошибается в людях всегда — притом что людей, с которыми он имеет дело, немного, всего двое, однако в каждом из них он умудряется ошибиться дважды: про юродивого Сталкера он сначала думает, что ему нужны одни лишь деньги, потом — что власть, Профессор же идет за Нобелевкой, а явно задуманное тем невообразимое благодеяние не вызывает у него никакого беспокойства. Да и саму атомную мину⁶⁰ он расценивает как «Прибор для измерения параметров чуда! Чудомер» (впоследствии «душемер») — и таким образом, здесь внутренний комизм соединяется с внешним.

Сам Профессор предстает сначала бодрым туристом-шестидесятником, цитирующим стихи и прибаутки, и экспертом по Зоне. При этом он подозре-

59 См. примечание 35.

60 Во всех версиях сценария, равно как и в процессе работы над картиной, приспособление, которое таскал в своем рюкзаке Профессор, совершенно справедливо именовалось атомной миной. И лишь в апреле 1979 года, за пару дней до окончания производства фильма, по требованию Госкино оно было зачем-то переозвучено на «бомбу» (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 4780. Л. 96–97).

Заодно добавим, что в двухсерийных сценариях Писатель сумел ошибиться даже и в бармене: когда тот приносит им пиво, Писатель решает, что он это делает как его преданный читатель, тогда как на самом деле бармену заплатил Сталкер. При этом в ранних вариантах (С/МЖ.2 и С.3) бармен действительно приносил пиво сам, чем подтверждал проникательность Писателя.

вает Писателя, что тот «человеколюбец» и «благодетель», что придает некоторое личностное измерение его абстрактной идее уничтожения машины желаний. Но начиная с 67-страничного варианта этого уже практически нет, зато с третьего варианта возникает и затем усиливается раскрывающийся в телефонном разговоре мотив его ревности к коллегам. Рассуждает он все меньше и меньше, стихов уже не цитирует, так что из благородного идеалиста он постепенно превращается в лично уязвленного человека, обиженного на весь мир. Драматургически он в итоге становится главным образом партнером для бесед с Писателем, но, однако, со своей червоточиной и с тайной подрывной идеей катастрофической разрушительной силы — то есть оказывается таким постаревшим подпольным человеком⁶¹.

Так на первом двухсерийном варианте сценария не только вполне сложилась драматургическая структура фильма и решилась давно назревшая проблема с характером заглавного персонажа, но и окончательно сформировались характеры двух других главных героев, что и превратило тем самым импровизированный «Солярис» в выстраданное «Преступление и наказание».

* * *

Итак, с января 1976-го по сентябрь 1977 года Аркадий и Борис Стругацкие написали *пять законченных и значительно отличающихся между собой вариантов сценария* фильма «Сталкер».

Три первых варианта были написаны еще до съемок, в 1976-м, а во время них, вплоть до начала августа 1977-го сценарий активно перерабатывался как сценаристами, так и режиссером, но ни одна из этих переработок не привела, по-видимому, ко сколько-нибудь завершенной версии сценария фильма. В августе — сентябре Стругацкие написали два варианта сценария, в которых его структура сложилась окончательно. Затем, с октября по декабрь 1977 года, последний существенно измененный сценарий (С-57) несколько раз модифицировался в соответствии с пожеланиями студийного и министерского руководства, но на фильм эти модификации в основном не повлияли: хотя официально утвержден был сценарий С-54, картина снималась по версии С/РР, которая ближе к сентябрьскому варианту С-57. Несмотря на то что структура сценария в основе своей оформилась уже в самом первом его варианте (МЖ), в дальнейшем, вплоть до написания первого двухсерийного варианта включительно, драматургия значительно менялась, причем наиболее важные изменения произошли в третьем односерийном (С.3) и в первом двухсерийном (С-67) вариантах.

Все это время братья Стругацкие своими руками превращали свой собственный материал, чуждый режиссеру, в материал, органичный для него, но

61 Возможно, с этим связана и странная сцена, впервые появляющаяся в 57-страничном сценарии, где Профессор неожиданно решает остаться и подождать, «пока вы назад не пойдете, осласливленнные». Когда в третьем варианте с такой идеей выступал запутавшийся в жизни Писатель, это выглядело вполне органично, но для целеустремленного Профессора это явно непоследовательно. Поэтому не исключено, что все дело в его следующей реплике (которой не было в С.3 у Писателя): «...у меня с собой бутерброды, термос...», явно ассоциирующейся со «чтоб мне чай всегда пить».

уже не особенно близкий им. Выглядит довольно странным, что Андрей Тарковский обратился к мастерам закрученной сюжетной интриги и лихих жаргонных диалогов, блестящим изобретателям разнообразных фантастических явлений, для того чтобы они в итоге написали почти бессюжетную пьесу с тягучими разговорами в духе Достоевского, да еще и лишённую к тому же фантастики. Нельзя сказать, чтобы авторы были этим недовольны — во всех без исключения связанных с этой историей воспоминаниях и интервью они подчеркивали, что этот опыт был им интересен, важен и поучителен, — но, конечно, на пути превращения чужого материала в свой это было не самым продуктивным решением.

Поэтому, с одной стороны, довольно занимательно попробовать вообразить, кто из работавших в то время советских писателей и сценаристов лучше бы справился с задачей прямого превращения «Пикника на обочине» в «Преступление и наказание», минуя стадию «Соляриса». Например, Фридрих Горенштейн (с которым, впрочем, после того же «Соляриса» Тарковский вряд ли захотел бы работать, помня о неуживчивости и недипломатичности писателя), или же, скажем, Людмила Петрушевская, еще не писавшая к тому времени сценариев игровых фильмов (но тем не менее это было бы особенно интересно, учитывая, что Тарковский никогда в своей жизни не работал с женщинами-сценаристами). Но с другой стороны, поскольку основная сценарная проблема «фильма без интриги» не в том, что в нем почти ничего не происходит, а в том, что небольшое происходящее все же должно интриговать зрителя, то, возможно, именно умение братьев Стругацких писать увлекательные диалоги и помогло Андрею Тарковскому создать фильм с минимумом действия, но все же захватывающий своего зрителя.