

Научная статья
УДК 821.161.1+791.43
doi: 10.17223/24099554/24/15

**«Душа человека – неприличное животное»
(Андрей Платонов): зооморфизм в «Трудно быть богом»
братьев Стругацких и Алексея Германа как основа
сопоставления с художественной системой
Андрея Платонова**

Евгений Олегович Третьяков

Томский государственный университет, Томск, Россия, shvarcengopf@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению феномена зооморфизма в фантастической повести братьев Стругацких «Трудно быть богом»; на основании этого аспекта проводится компаративный анализ сценария и одноименного фильма режиссера Алексея Германа, а также намечаются основы сопоставления как текста, так и кинокартины с художественной системой Андрея Платонова, с которой обнаруживаются на первый взгляд «странные сближения», на самом же деле, как представляется, – весьма закономерные.

Ключевые слова: А. и Б. Стругацкие, А. Герман, «Трудно быть богом», А. Платонов, зооморфизм, компаративный анализ

Для цитирования: Третьяков Е.О. «Душа человека – неприличное животное» (Андрей Платонов): зооморфизм в «Трудно быть богом» братьев Стругацких и Алексея Германа как основа сопоставления с художественной системой Андрея Платонова // Имагология и компаративистика. 2025. № 24. С. 309–334. doi: 10.17223/24099554/24/15

Original article

doi: 10.17223/24099554/24/15

"The human soul is an indecent animal" (Andrei Platonov): Zoomorphism in *Hard to Be a God* by the Strugatsky brothers and by Aleksei German as a basis for comparison with the artistic system of Andrei Platonov

Evgeniy O. Tretyakov

Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation, shvarcengopf@mail.ru

Abstract. In the Strugatsky brothers' science fiction story *Hard to Be a God* (1963), various forms of zoomorphism and regressive metamorphoses play a significant role. These accompany the "deficient existential state of society," which "leads to a mutation of humankind," yet do not preclude the existence of personified, ambivalent metamorphic forms (such as the image of Baron Pampa). This vanishingly thin line between human and animal, with its axiological polysemy, results in a reality where, both in the literary work and in Aleksei German's eponymous film (2013), we find – in a manner reminiscent of Platonov – "not an evolutionary ladder, but a mixture of living beings, a general conglomerate." This reveals the eventuality of discerning in the Strugatskys' and German's *Hard to Be a God* a dialogue with the artistic system of Andrei Platonov. Specifically, the Strugatskys reflect Platonov's depiction of grotesque, phantasmagoric models of life, palpably in need of transformation, and the image of the bearer of ideological consciousness who strives to leap into the future and meets with crushing defeat. The work raises universal problems concerning the connection of human life to the eternal foundations of existence and the fusion of human being with ontological Being. The Strugatskys' novella begins with a childhood scene; German's film, however, concludes, according to Mark Lipovetsky, with the death of the hero, and in this sense, the film seems to bring the narrative to its final conclusion. At the same time, it is essential to consider that the primordial basis of human existence includes the eternal cycle of birth, death, and rebirth, which is constitutive for Platonov. Therefore, in both cases – in the story and its screen adaptation – life does not cease absolutely, but the dilemma, also crucial for Platonov, of the rupture between real life and the ideological consciousness that seeks to subjugate it and force it to follow a priori schemes is once again proclaimed, a process fraught with truly catastrophic consequences. Thus, the Strugatskys expose an epistemological and philosophical impasse as a cornerstone characteristic of the era.

Consequently, correlating *Hard to Be a God* with the imagery and motifs inherent in Platonov's prose reveals that the Strugatskys' novella contains the code of a philosophical parable. This does not mean that the Strugatskys completely abandon social critique for conditional genres, but rather implies a transcendence of the geographical boundaries of a national cultural space, moving from the local to the global, and constructing a narrative about the fundamental order of the world, which also clearly lies at the foundation of German's film. Thus, the beastly (bestial) poetics concentrates the philosophical potential of the Strugatskys' work, whose ontological foundation fatally opposes the moral philosophy of the hero, determined by an orientation toward social construction. This tragic fragmentation, which makes the tangibly material reality of the story, and even more so of the film, symbolic, conditions the polemical and dialectical nature of both the literary source and the film. It also reveals seemingly strange, yet in fact highly logical, convergences of both texts with the artistic system of Platonov.

Keywords: Arkady and Boris Strugatsky, Aleksei German, *Hard to Be a God*, Andrei Platonov, zoomorphism, comparative analysis

For citation: Tretyakov, E.O. (2025) "The human soul is an indecent animal" (Andrei Platonov): Zoomorphism in *Hard to Be a God* by the Strugatsky brothers and by Aleksei German as a basis for comparison with the artistic system of Andrei Platonov. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 24. pp. 309–334. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/24/15

Остался один, у кого в сердце зверь
и душа свободна от беля и сапогов
приличий.

Андрей Платонов

Вышедший в 2013 г. последний фильм Алексея Германа «Трудно быть богом», основанный на одноименной повести братьев Стругацких, расколол зрительскую аудиторию на два «лагеря»: с одной стороны – реципиенты, разделяющие правомочность главного обвинения в адрес режиссера, которое заключается в том, что «Герман не рассказывает нам историю, ему неинтересны герои и сюжет. Он лишь упивается своим миром – абсурдным, гротескным, противоестественно грязным, где даже короли и магистры ходят в лохмотьях, где лица у всех уродливы, как у химер с Нотр-Дама», что приводит к выводу о том, что «книгу и героев Стругацких утопили в нужнике при

помощи кривляния и чернухи» [1], или, скажем, «презрительные рапорты американцев из Рима (“Вообще ничего не понятно... терпения хватит только поклонникам Германа” – Variety)», причем обозреватель последнего Джей Вайссберг снисходительно утверждает по отношению к фильму, что «он по-своему волнует, но его неактуальная вычурность требует сперва отстраниться и только потом решать, что перед нами: шедевр в устаревшей форме или же любопытное примечание, застрявшее в иссякнувшей модальности» [2]; с другой – утверждающие, что в кинополотне капсулируется «тройное отвращение к “ветхим” природе, социуму и человеку... – так что “грязь” этого фильма оправдана прежде всего как описание страхов и “подсознания” рационализирующего, утопически ориентированного разума» [3], или признание Антоном Долиным заключительного произведения режиссера «провидческим и более современным, чем все, что он снимал раньше», ибо «стратегия Германа, запутывавшего и запугивавшего зрителя с первых кадров картины грязью и кровью, фекалиями и мочой, а также прочими зловонными и злокачественными субстанциями, которыми насквозь пропитан Арканар», – зримо продемонстрировать метафору «той нечистоты, в которой от века и до сих пор находится наша цивилизация, давно принявшаяся и привыкшая к этому состоянию» [4. С. 26, 32–33]. Как бы то ни было, «hier hat sich German mit einem unglaublichen Monster von einem Film verabschiedet. ...Es ist ein gewaltiges Vermächtnis geworden: Wüst, dunkel, rätselhaft» [5]; и при всей очевидности того, что «Трудно быть богом» – кино авторское, в котором скорее угадывается, нежели воплощается литературный первоисточник, можно утверждать, что и в отношении повести Стругацких, вопреки тому, что она безусловно относится к наиболее известным творениям легендарных братьев-соавторов, до сих пор не сложилось единой исчерпывающей, определяющей трактовки, что обусловлено неоднозначностью «смысловой энергии» «символических “мерцаний”» «Трудно быть богом» – текста, казалось бы, вполне жанрового.

Проиллюстрируем понимание этой амбивалентности несколькими примерами – от представляющегося несколько наивным мнения Анатолия Бритикова, который в отношении проблемы финала повести считает, что Румата прибег к насилию, «не справившись с личной

ненавистью к дону Рэбе» [6. С. 354], и осуждает его, до интерпретации Евгения Неелова, исследовавшего связи научной фантастики со сказкой и придерживавшегося точки зрения, что «после смерти Киры Антон-Румата берет меч и идет сражаться со своими врагами... Враги Арканара стали его врагами, судьба Арканара – его судьбой... Это четкий ответ на вопросы, поставленные в романе: если хочешь помочь людям, не смотри на них, как на чужих, сделай их беды и горести своими и тогда ясно будет, что делать. Чтобы иметь право помогать Арканару, перестраивать его историю, надо не просто “изучать” его, а жить в нем, разделить его судьбу, и тогда его история станет “своей”. ...Антон, в сущности, нашел правильный путь не теоретической, а реальной помощи планете» [7. С. 191–192]; от высказывания Аркадия Стругацкого, ретроспективно задавшегося вопросом: «Быть ли богом с ежечасной пыткой свидетельства или оставить в себе человеческое, погубив эксперимент?» и ответившего на него в том ключе, что когда «пересиливает человек – Румата начинает отчаянно рубить [в] капусту» [8], до обобщающего, но противоречащего приведенной позиции одного из авторов повести взгляда Наума Лейдермана и Марка Липовецкого, резюмировавших: «...радикальный поворот в творчестве Стругацких обозначился... в повести “Трудно быть богом” (1964), написанной в последний “оттепельный” год. ...Эксперимент, поставленный Стругацкими, вовлекал в себя и читателей повести. Захваченные инерцией мушкетерско-шпионского дискурса, читатели не могли не чувствовать радостного удовлетворения в тот момент, когда доведенный до отчаяния Румата принимался крошить своим волшебным мечом всех подряд, от грязных “штурмовиков” до их могущественных вождей. Но финал повести, когда Румата уже оказывался на Земле, среди близких и, главное, *подобных* (курсив авторов. – Е.Т.) ему людей, напоминал о том, что, совершая свой выбор, Румата перешагивал за какую-то существенную нравственную грань, и о том, что статус бога с разящим мечом в руке не всегда совместим со статусом человека» [9. С. 289–290]. Вот и выясняется, что представляющееся сугубо жанровым произведение оборачивается чем-то большим; так о чем же оно, это «размышление умных людей о многих вещах», как обозначила «Трудно быть богом» Мариэтта Чудакова [10], породившее по прошествии полувека брейгелевско-босховский кошмар фильма А. Германа?..

Нам представляется, что одним из своего рода «ключей» к ответу на вопрос, почему «трудно быть богом», которым оборачивается этот расхожий афоризм, о котором исполнитель роли Руматы в заключительном шедевре А. Германа Леонид Ярмольник сказал, «что в мировой художественной литературе – это одно из лучших названий», может выступать бестиальная поэтика в повести Стругацких. Причина этого в том, что основной смысл «Трудно быть богом» видится нам пересекающимся с высказыванием Василия Гроссмана: «Ах, не все ли равно – виноваты ли стукачи или не виноваты, пусть виноваты они, пусть не виноваты, отвратительно то, что они есть. Отвратна животная, растительная, минеральная, физико-химическая сторона человека. Вот из этой-то слизистой, обросшей шерстью, низменной стороны человеческой сути рождаются стукачи» [11. С. 70]; и это – не только квинтэссенция смыслового наполнения повести Стругацких, но и точка пересечения ее и фильма Германа, который исключительно точно уловил эту осознанно или бессознательно вложенную авторами составляющую концепции и воплотил ее визуально, сделав свою картину сущим бестиарием.

Начнем аргументацию резонности избранной исследовательской установки с того, что приведем досужие размышления Руматы о Ваге Колесе, которые в полной мере иллюстрируют дихотомическую природу онтологически обусловленной человеческой натуры: с одной стороны, наделенный нечеловеческой проницательностью эмиссар Института Экспериментальной истории моделирует мысленный эксперимент, по условиям которого «в светлую комнату с зеркальными стенами и кондиционированным воздухом, пахнущим хвоей или морем, бросили огромного мохнатого паука. Паук прижался к сверкающему полу, судорожно повел злобными глазками и – что делать? – боком, боком кинулся в самый темный угол, вжался, угрожающе выставив ядовитые челюсти» [12. С. 300], с другой – отдает себе отчет, что «психология этих монстров – совершенно темный лес. ... Кажется, он кошек любит. В берлоге у него, говорят, целое стадо, и специальный человек к ним приставлен. И он этому человеку даже платит, хотя скуп и мог бы просто пригрозить» [12. С. 300–301]. И совершенно противоположное, пусть и тождественное сущностно – в двуединстве своего естества, – демонстрирует реакция Руматы на идиотское зубокальство серых штурмовиков, в ответ на которое «лицо его изменилось страшно», и «насмешники шарахнулись и с застывшими, как у

паралитиков, улыбками торопливо юркнули в таверну», а сам некогда Антон с ужасом представил, как еще мгновение – и они бы «валялись вот здесь, как свиные туши, а я бы стоял с мечом в руке и не знал, что делать... Вот так бог! Озверел...» [12. С. 301]. Конечно, вовсе не случайно авторской волей монтируются два этих фрагмента, композиционно схожих совмещением реальности и предположений, пусть и зеркальных в воплощении такового, что формирует не прозреваемое обочинами героями, но прозрачное для авторского видения единство.

Отмеченная выше нераздельность человеческого и животного выражается в обилии зооморфных метафор («Я съездил ему по зубам эфесом меча, так что эта серая собака дважды перевернулась через голову...» (один из представителей «благородно[го] дворянств[а]»); «Если меня сейчас убьют, эта колония простейших будет последним, что я вижу в своей жизни» (Румата) [12. С. 339]; «Я бы уже давно ушел на покой, так вы же все пропадете без меня, бараны...», «Если бы у вас так болело колено, вы бы визжали, как свинья!» (король) [12. С. 340]; «орел наш дон Рэба» – вкупе с Вагой Колесом¹ – не единожды именуется «пауком» («Он должен слышать разговор между двумя пауками», «Пауки встретились» [12. С. 346], «Пауки договорились» [12. С. 347]) и один раз – «слизняком» [12. С. 380]; Румата страшит его тем, что тот подохнет, «как собака» [12. С. 377] (впоследствии, перед тем, как учинить бойню, «Перебью как собак, – сказал Румата страшным голосом» [12. С. 420] и «Погоню, как псов, подумал он» [12. С. 421]), на что министр охраны короны, в свою очередь, отвечает угрозой раздавить зарвавшегося «мальчишк[у]» «как пиявку» [12. С. 378]; знаком начавшегося кровавого переворота становится разнесшийся над городом «отдаленный многоголосый вой» [12. С. 361], затем на не сумевшего уберечь юного наследника престола Румату надела «вся свора... Он ударил кулаком в чьи-то мокрые губы, кто-то по-заячьи заверещал у него под мышкой, он бил и бил локтями, кулаками, плечами (давно он не чувствовал себя так свободно), но он

¹ А также выпускниками Патриотической школы, в которых Румата видит исключительно «морды, молодые, тупые, равнодушные, привычные ко всякому зверству» и которые под его ненавидящим взглядом «группой стронулись с места, отошли в тень и оттуда поблескивали осторожными паучьими глазками» [12. С. 396].

не мог стряхнуть их с себя» [12. С. 362], а «навстречу ему полезли новые потные морды» [12. С. 363]; очнувшись «где-то возле королевских конюшен», герой задается вопросом: «Говорить разучились по-человечески?» [12. С. 364]; несколько раз досадливо произносится нелепое «А, хвостом ты по голове...» [12. С. 365]; об убитых пренебрежительно говорят «пададь» [12. С. 367]; фальшивый доктор Будах перед мучительной смертью заходится «тонки[м] поросяч[ьим] визг[ом]», в то время как «из-за портьеры высунулись огромные лапы, схватили человека за ноги и поволокли обратно» [12. С. 376]; Румата «грозно рыкнул на сунувшегося было стражника» [12. С. 395] и, тоскливо признавая превосходство донна Рэбы в тонком искусстве интриги, бичует себя: «Щенки мы» [12. С. 403] и т.д.), апофеоз бытования которых в тексте приходится на четвертую главу, в которой каждый из основных персонажей наделен – авторской волей либо другими действующими лицами в процессе общения – целым рядом зоологических характеристик и наименований и в которой представлены два варианта таковых, относящихся к донне Окане и барону Пампе соответственно. Что касается первой – «она была несомненно хороша, эта глупая, похотливая курица», и Румата, преодолевая отвращение, в соответствии с этикетом обращается к ней со смиренной мольбой «подобно псу борзому лечь у ног красавицы нагой и равнодушной...» [12. С. 317]; позднее в будуар, в котором «отчетливо пахло клопами» [12. С. 319], «она тащила его молча, напористо, как муравей дохлую гусеницу» [12. С. 318] – правда, сам несостоявшийся конфидент и любовник «феи», которому она бросает вслед грубое сомнение в его мужской состоятельности: «Мерин!» [12. С. 319], столкнувшийся tête à tête со «слизистой, обросшей шерстью, низменной сторон[ой] человеческой сути», заменяет в своем сознании эту омерзительную параллель на «Лисица... Мартышка... Это же противоестественно, грязно...» [12. С. 319], пусть происходящее есть как раз акме безыскусственности плотского, земного начала людской субстанции – та самая отвратная «животная, растительная, минеральная, физико-химическая сторона человека». И какой же вывод делает из случившегося Румата? «С завтрашнего дня перестаяю мыться, подумал он. Здесь нужно быть боровом, а не богом!» [12. С. 319]; и после краткого внутреннего противоборства: «“Я не животное!” – “Если Эксперимент

требуется, надо стать животным”. – “Эксперимент не может этого требовать”. – “Как видишь, может”» – он принимает решение: «Тогда... Тогда... Хорошо, будем считать, что я плохой историк. – Он пожал плечами. – Постараемся стать лучше. Научимся превращаться в свиней...» [12. С. 320]. Примечательно, что спустя некоторое время, когда страдающий от размолвки с любимой женой дон Пампа без излишней деликатности сетует при взгляде на девиц в таверне: «Это коровы, мой друг, в лучшем случае это коровы», Румата, «с любопытством глядя на барона», лукаво произносит: «По-моему, очень приятные девочки» [12. С. 323] – хотя здесь это, безусловно, нравственный опыт, проводимый землянином над своим простодушным визави. Но все же земная жизнь в «Трудно быть богом» – это онтология озверения, движение вспять по пути эволюции, безысходность констатирования внутренне опустошенным героем того, что «богом быть (дважды отплеивается) трудно» [4. С. 34] – лишь это он и в силах произнести; наряду с этим возможно и мифологическое объяснение, ибо тупиковость жизненного пути Руматы, его безвыходность ассоциируются с духовной смертью, физическое, почти апокалиптическое проявление которой он проецирует вовне в эсхатологическом финале, а между тем «смерть на некоторой стадии мыслится, как превращение в животных» [13. С. 59].

Но животная природа дарует человеку и витальную мощь, контрастирующую с разными негативными формами зооморфозы, которой отличается прежде всего «огромный, как зверь Пэх, барон Пампа дон Бау» [12. С. 320], сам характеризующий себя так: «Я здоров как бык» [12. С. 321], ревущий «лесным голосом» [12. С. 325] и развлекающийся тем, что «время от времени испускал волчий вой» [12. С. 322]. Пищу барон поглощает тоже как зверь – «он молча пожирал увесистые ломти жареной оленины, груды маринованных моллюсков, горы морских раков, кадки салатов и майонезов, заливая все это водопадами вина, пива, браги и вина, смешанного с пивом и брагой» [12. С. 324] (впрочем, он не единственный, кто в своих пищевых привычках выказывает природу хищника: так, во время каждого королевского обеда «пожиралось огромное количество тонкой пищи, выпивались озера старинных вин, разбивалась и портилась масса посуды знаменитого эсторского фарфора» [12. С. 348] (к слову, «когда-то Румату тошнило на этих обедах. Сейчас он привык» [12. С. 349]), а проблема абсолютной – за исчезающе редкими исключениями – идентичности

интеллигенции и обывателей ставится обмолвкой о том, что «в углу, бросая по сторонам предупредительные взгляды, доедали тушеного с черемшой крокодила двое знаменитых художников-портретистов...» [12. С. 315]). Прислуживающего Румате мальчика Уно барон знаково именует «волчонком» [12. С. 320, 321], вероятно, чувствуя некое родство между ним и собой, – и действительно, за исключением Киры они – самые духовно близкие Румате люди. Былинный богатырь Стругацких выдерживает нечеловеческие муки, отстаивая себя, т.е. верность духу рыцарской чести и идеям товарищества: «Что за престель, думал Румата, с нежностью глядя на барона. Казалось бы, бык, безмозглый бык, но ведь искал же меня, хотел спасти, ведь пришел, наверное, сюда в тюрьму за мной, сам... Нет, есть люди и в этом мире, будь он проклят...» [12. С. 400]; вновь утверждается парадоксальная слитность животного и человеческого, причем ей придается позитивное значение вызревания второго из первого – поневоле вспоминается ницшеанское «Человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью» [14. С. 9]. Но барон Пампа отнюдь не идеален: нет настоящего испытания для его безмерной силы, и все, что делает эпический герой, оборачивается анекдотичными ситуациями – впрочем, это не смешной, но, напротив, драматический анекдот, ибо героический характер, не чуждый искренним чувствам любви и дружбы, проявляется и в том, что, в частности, «барон Пампа повеселился в эту ночь на славу. В сопровождении кучи безденежных донов, быстро теряющих человеческий облик, он совершил гигантское турне по арканарским кабакам, пропив все, вплоть до роскошного пояса, истребив неимоверное количество спиртного и закусок, учинив по дороге не менее восьми драк. ...всплывали то хищные морды с ножами в зубах, то бессмысленно-горькое лицо последнего безденежного дона, которого барон Пампа пытался продать в рабство в порту, то разъяренный носатый ируканец, злобно требовавший, чтобы благородные доны отдали его лошадей...» [12. С. 330]. Барон – без сомнения, один из лучших представителей земного бытия, но носитель и иных его черт¹.

¹ Нечто подобное можно сказать и о доне Рипате, характеризуемом как «верный и неглупый агент Руматы, лейтенант серой роты галантерейщиков, с великолепными усами и без каких бы то ни было принципов» [12. С. 315], который после

У Германа Пампа гибнет, и его истерзанное стрелами могучее тело, брошенное в кучу отходов, на котором надолго задерживается пристальный взгляд камеры и над которым злорадствует Будах, символизирует неоспоримое господство звериного без всяких проблесков духовного (барон же при всем звероподобии не лишен милосердия – и в повести, и в фильме он яростно проклинает тех, что «везде пачкают, обижают прислугу, калечат собак...» [12. С. 322]).

В финале главы Румата, впавший накануне «в окончательно свинское состояние», обнаруживает себя там, где пристало обитать зверю, – в реальности выродившихся героев, «посреди обширного пустыря. Занимался серый рассвет, вдали сиплыми голосами орали пестухи-часомеры. Каркали вороны, густо кружившиеся над какой-то неприятной кучей неподалеку, пахло сыростью и тленом» [12. С. 329]. (В фильме Германа на всем его протяжении визуализирована именно эта вымороченная действительность, уродливо-притягательное существование примитивных форм жизни, звериный оскал которого обнажает глубинное измерение бытия, маскирующееся до поры под знакомые места – «прямо впереди чернела башня сожженной обсерватории, а левее проступали в сумраке тонкие, как минареты, сторожевые вышки королевского дворца» [12. С. 330]. Философская детерминанта картины подчеркнута монохромной колористикой, «опрокинутостью» ее художественного мира в первозданность черного и белого цветов, сливающихся во всеохватную серость.) Но завершается она прорывом в пространство подлинной человечности и истинной любви – потому как каждая дверь не только закрывается, но и открывается, и если из нее можно выйти, то можно и войти. Заключительные слова главы: «...он слушал, заламывая бровь и чувствуя, как с каждой минутой стена становится все толще и неколебимей и как она навсегда отделяет его от единственного по-настоящему родного человека в этом безобразном мире. И тогда он с размаху ударил в стену всем телом.

– Кира, – сказал он. – Это был не сон.

И ничего особенного не случилось.

цитирования стиха «мятежника Цурэна» – неподдельного таланта, действительного поэта – «Как лебедь с подбитым крылом вызывает тоскливо к звезде...» доном Тамэо «хищно посмотрел» [12. С. 316] на последнего.

– Бедный мой, – сказала Кира. – Погоди, я сейчас рассолу принесу...» [12. С. 334] – вовсе не демонстрация ничтожного, бытового сознания героини, не торжество обыденности; в них – признание реалий жизни и невзыскательная жизненная мудрость, что выражает авторскую тоску о простых человеческих ценностях – понимании неотменных недостатков и прощении...

Но стоит оставить объятия Киры – и Румата «словно с изумрудного солнечного берега... бросался вниз головой в зловонную лужу» [12. С. 386], «бесцельно брел по бесконечным коридорам и переходам дворца, темным, сырым, провонявшим аммиаком и гнилью...» [12. С. 343], подобным звериным норах, в которые зарываются потерявшие человеческий облик люди, культивирующие «тупость и зверство» [12. С. 344], каждый из которых достоин ненависти, с одной стороны, за «слюнявую морду, вонь... немытого тела, ...слепую веру, ...злость ко всему, что выходит за пределы половых отправления и выпивки», а с другой – «чем лучше орел наш дон Рэба? Да, конечно, его психология запутанней и рефлексy сложнее, но мысли его подобны вот этим пропахшим аммиаком и преступлениями лабиринтам дворца, и он совершенно уже невыразимо гнусен – страшный преступник и бессовестный паук». И эта ярая непримиримость заставляет Румату задуматься о своей природе: «И когда это я успел провалиться в трясины...? Разве бог имеет право на какое-нибудь чувство, кроме жалости?» [12. С. 344]. И потому любовная линия, предполагаемая неким сюжетным противовесом миру хаоса, безумия и распада человека, не выдерживает претензий на статус полноценной оппозиции, не в последнюю очередь из-за того, что Кира обречена на виктимную роль, она унижаема и преследуема немилосердным бытием вплоть до гибели физической – ее и спровоцированной этим духовной – Антона, окончательно срывающегося в пропасть темных инстинктов Руматы.

После того, как «город был поражен невыносимым ужасом. Красноватое утреннее солнце угрюмо озаряло пустынные улицы, дымящиеся развалины, сорванные ставни, взломанные двери. В пыли кроваво сверкали осколки стекол. Неисчислимые полчища ворон спустились на город, как на чистое поле», Румата тягостно недоумевает: «Люди это или не люди? Что в них человеческого? Одних режут прямо на улицах, другие сидят по домам и покорно ждут своей очереди... Хладнокровное зверство тех, кто режет, и хладнокровная покорность

тех, кого режут» и с непереносимым ужасом постигает: «Еще немного, и я сойду с ума и стану таким же, еще немного, и я окончательно перестану понимать, зачем я здесь...» [12. С. 380]. (И он такой не один – «высокоученый доктор Будах», «человек, несомненно, замечательный и настоящий интеллигент, убежденный гуманист и бессребреник» [12. С. 282], говорит о доне Рэбе: «Это страшный человек. Это оборотень, который явился на свет только упущением божьим» и страстно исповедуется Румате: «Я врач, но мне не стыдно признаться, что при случае я охотно умертвил бы его», предвосхищая это откровение многозначительным в свете выявленных закономерностей «Но вы должны меня понять» [12. С. 402]¹.) Не о предопределенности ли подчинения звериному началу своего естества говорят эти признания?.. (К слову, в фильме Будах, прежде чем произнести отличную от книжной фразу: «Сдуй нас как пыль! Как гной! Или оставь в нашем гниении! Уничтожь нас, всех, всех уничтожь!», по-животному «помогился на сапоги Руматы и пригрозил плеснуть благодетелю в лицо кислотой», а «нежная и скромная Кира стала потаскушкой по имени Ари, которая хватает Румату за мошонку и пытается при всех заняться с ним сексом (Румата не против)» [1].)

Выделим еще один момент, могущий быть названным апогеем переплетения зооморфной и онтологической символики: «Кусты бузины на окраине квартала вдруг зашевелились, и в переулок вполз дон Тамэо. Увидев Румату, он вскрикнул от радости, вскочил и, сильно пошатнувшись, двинулся навстречу, простирая к нему измазанные в земле руки», после чего «они спустились к свалке и, зажимая носы, пошли шагать через кучи отбросов, трупы собак и зловонные лужи, кишасшие белыми червями. В утреннем воздухе стоял непрерывный гул мириадов изумрудных мух» [12. С. 389]; к концу же пути дон Тамэо два раза упал, «причем во второй раз отказался чиститься, заявив, что многогрешен, грязен от природы и желает в таком виде предстать» [12. С. 390], что может прочитываться как в прямом, так и в символическом смысле завершения человеком пути обратной эво-

¹ На том, что дон Рэбу следовало убить, *post factum* настаивает дон Кондор, на что дон Гуг (в земной жизни Пашка, закадычный друг Антона) в ужасе спрашивает: «Убить, физически убрать... Вы что, с ума сошли?» [12. С. 416].

люции. Очевидно, здесь вновь имеет место восходящая к «Метаморфозам» Овидия – точнее, к их интерпретации Гегелем – тенденция «сделать животное начало и другие неорганические формы образом унижения человеческого» [15. S. 433] (цит. по: [16]), что распространяется и на образуемый людьми, имеющими «антропозоологический» (Ханс Гюнтер) облик, социум: «Хвост длиннейшей очереди дворян и зажиточных горожан, торчащий из отверстых дверей канцелярии, со страхом и смятением поглядывал на эту жуткую суету» [12. С. 391]; при этом все здесь, как и дон Тамэо, «были основательно измазаны в грязи» [12. С. 393], – и все это диктует поэтику «апологии грязи» А. Германа, в черно-белом кино которого, по словам А. Долина, «смола, кровь, дерьмо и грязь – одного вязкого цвета, это цвет обволакивающей тьмы. И люди такие же, одной темной масти, способной засосать любое яркое пятно: в тексте все время звучит, что Румата, как и его подруга, рыжие, но разве разглядишь рыжину в удушливой арканарской мгле?» [4. С. 34].

Несколько отличается от других животных «профессиональный бунтовщик, мститель божьей милостью» [12. С. 409] Арата Горбатый, некогда известный под прозвищем Красивый, – но отличается тем только, что «таких шук рождает иногда историческая эволюция и запускает в социальные омуты, чтобы не дремали жирные караси, пожирающие придонный планктон...» [12. С. 409–410]. Он абсолютно бессердечен в лютой свирепости своей высокой, но чудовищной миссии, своего кошмарного крестового похода, цель которого – выжечь «золоченую сволочь, как клопов, всех до одного, весь их проклятый род до двенадцатого потомка» [12. С. 411]; и, может быть, верно подозрение исследователя и теоретика фантастики и альтернативной истории, футуролога Сергея Переслегина, лаконично высказанное им в небольшой статье 1997 г. «Детектив по-арканарски»: жестокое и на первый взгляд бессмысленное убийство ни в чем не повинной Киры совершил именно Арата, «великолепно знающий Румату. Абсолютно уверенный в своей правоте. Безжалостный. Прошедший в своей жизни через многие смерти и предательства. Собственно, остатков порядочности у него хватило на то, чтобы все-таки – предупредить: “В нашем деле не может быть друзей наполовину. Друг наполовину – это всегда наполовину враг”. ...И в конце концов он добился своего, устранив руками землян дона Рэбу и создав условия для того, что,

собственно, и стало “Арканарской резней”. И когда арканарский люд действительно полез с топорами из всех щелей, нашлось кому его возглавить...» [17. С. 144–152]. Именно из этой предпосылки исходит А. Герман, в фильме которого «легендарный мятежник окажется не только отталкивающим одноглазым монстром в струпьях и язвах, чья слава зиждется на том, что никто его не видел, но и моральным уродом, уговаривающим Румату помочь ему забраться на трон и расправиться с нынешней правящей элитой – разумеется, чтобы образовать новую, уже “во имя справедливости”. Именно этот борец за свободу и выпустит арбалетную стрелу в затылок возлюбленной героя, прольет первую кровь» [4. С. 24]. Румата раздавлен обрушившейся на него роковой потерей – и «под крик верного Муги “Бог решил убивать!” он потеряет человеческий облик – одновременно. Только что не желал выходить из дома, пока не закончит обед и не наденет взамен вымокших штанов новые, сухие, – и бросил плошку с супом, обошелся без штанов, а на голову напялил страшный рогатый шлем, что твой Минотавр. В руки взял по мечу. Стал зверем или все-таки богом, язычники представляли их именно такими: беспощадными, с головами яростных животных. А потом – Муга не ошибся – отправился убивать» [4. С. 32] (впрочем, нельзя отрицать, что здешний Румата ведет себя гораздо агрессивнее своего книжного прототипа, скажем, похвываясь в разговоре с Ари (напомним, аналог Киры), что он, обладающий огромными клыками, «здесь никому не по зубам – любого могу сломать», что переходит в сексуальную интерлюдия; обращают на себя внимание окружающие героя отрубленные головы свиней и коров (хотя Нилу Янгу из журнала “Indiewire” «сильнее всего запомнились куриные ноги» [2]) и часто скрывающие его руки когтистые латные рукавицы; стоя у орудия пытки, он погружает длани в вязкую черную жидкость – смолу? кровь? – и медленно покрывает ею лицо; наконец, зритель *видит* воочию, насколько нечеловеческого изуверства побоище устраивает Румата, и монструозность «достигает высшей точки, когда под цитату “...и есть ли у спрута сердце” Румата вырывает еще быющее сердце вместе с кишками из груди умирающего» [1]). Группа землян, пробирающаяся через руины Арканара, чтобы эвакуировать Румату, обнаруживает горы трупов, и один из них – Араты. Вот и выходит, что спровоцировавший конечную победу зверя – или древнего зверобога – в Румате Арата – и сам «зверь,

сволочь безумного сознания» [18. С. 272] – инкарнация, согласно авторитетному мнению Владимира Проппа, одного из представлений о смерти. Одинокое сидящий в луже в одном рубище Румата – олицетворение еще одного. Звучащая в финале фильма тоскливая мелодия саксофона может быть понята в этом же ключе – если признать справедливость замечания Владимира Набокова, считавшего, что «в плане ее воздействия на рядового слушателя» «музыка является более примитивным, более животным видом искусства, чем литература и живопись» [19. С. 378], – знаменуя триумф животного и смертного.

Таким образом, в произведении Стругацких значимую роль играют различные виды зооморфности и регрессивные метаморфозы, сопровождающие «неполноценное бытийное состояние общества», которое «приводит к мутации человека», в результате чего меняется «форма человеческого тела и все его известные физиолого-анатомические свойства» [20. С. 166] и реализуется противоестественное «происхождение животных из людей» [18. С. 278], не исключая, однако, существование олицетворенных амбивалентных метаморфных форм (образ барона Пампы). Эта исчезающе тонкая грань между человеком и животным и ее аксиологическая полисемантичность эксплицитно вербализуются доктором Будахом: «Нет в природе ничего такого, к чему бы человек не претерпелся. Ни лошадь, ни собака, ни мышь не обладают таким свойством. ... Не будь у человека такого терпения и выносливости, все добрые люди давно бы уже погибли, и на свете остались бы злые и бездушные. С другой стороны, привычка терпеть и приспособливаться превращает людей в бессловесных скотов, кои ничем, кроме анатомии, от животных не отличаются и даже превосходят их в беззащитности» [12. С. 404]. В итоге – по-платоновски «не лестница эволюции, а смешение живых существ, общий конгломерат» [21. С. 213]; неудивительно, что в мире животных божественное и звериное начала во многом биективны.

Все это выявляет эвентуальность увидеть в произведениях Стругацких полемический диалог с литературой онтологического проектирования. Неслучайно Ивонн Хауэлл ставит проблему платоновских реминисценций в текстах Стругацких и отмечает, что пусть «прямые отсылки к творчеству Платонова... незначительны и редки, хотя авторы были знакомы с его запрещенными произведениями еще с 1970-х годов» [22. С. 117], «самая прямая аллюзия на Платонова в произведениях Стругацких относится, что характерно, к “Котловану”, самому

мрачному из его текстов. Четвертая часть второй книги «Града обреченного» начинается сценой с рабочими, роющими котлован» [22. С. 117–119]. Конечно, повесть «Трудно быть богом» была написана задолго и до 70-х гг., к началу которых относится черновик «Града обреченного», и уж тем более до первой публикации философского романа, имевшей место в 1988–1989 гг., но идеи, как говорится, «витают в воздухе»; относятся к таковым «идеям времени» и тезы, обнаруживающие сходство и даже генетическое родство с концепциями литературы онтологического проектирования, выдвигавшей постулат о том, что перед человеком стоят творческие задачи преобразования мира, и место его во вселенной таково, что на него возлагаются планетарно проективные задачи, он – актер изменения состояния бытия. Находят у Стругацких отражение и гипотезы Александра Богданова о тектологии, или «всеобщей организационной науке», легшие в основу достаточно частного явления в истории литературы – космической поэзии Пролеткульта с творимым ее представителями технократическим индустриальным мифом, воспевавшим идею машинного преобразования мира и человека (так, в повести Стругацких «Далекая Радуга» (1963), созданной в том же году, что и «Трудно быть богом», мифологема новой личности предстает в изводе «человек-машина», очевидно отсылающем к советской мифологии 1920-х гг.), и свойственное раннему Андрею Платонову соединение веры в существование идеала справедливости и добра с идеей технического усовершенствования жизни, и характерный для него же, но уже «антиутопического», главного периода творческой деятельности диалог утопии и антиутопии, и изображение уродливых, фантазмагорических моделей жизни, явственно нуждающейся в преобразении, и носителя идеологического сознания, что тщится совершить рывок в будущее и терпит сокрушительное поражение, тогда как автор мучительно разделяет и дерзание героя, и его неминуемый крах.

Эта соотнесенность включает и известную корреляцию периодов мировоззренческого и творческого развития: так, к середине 1920-х гг. Платонов разочаровывается в теплом технократизме, постулирующем веру в природоусовершенствование с бережным отношением к ней, что приводит к усилению критического пафоса в платоновской социально-аналитической прозе второй половины десятилетия, отличаю-

щейся использованием фантастического гротеска в целях максимального заострения как общественных, так и философских проблем (рассказ «Усомнившийся Макар» (1929), но прежде всего – вершинные достижения Платонова-художника – роман «Чевенгур» (1926–1929) и повесть «Котлован» (1930) как концептуальная диалогия, испытывающая идею рождения нового социального идеала и потенций ее воплощения), Стругацкие же в начале 1960-х гг. переживают состояние мировоззренческого кризиса и создают переломную в их творческой системе повесть «Трудно быть богом». При этом первичен в обоих случаях не помысел о враждебной народу государственности (недаром Илья Кукулин сетует на то, что ему «кажется неизбежным и в то же время несколько досадным, что мы говорим о Стругацких в основном как о социальных мыслителях, а не как о писателях» [23]), а постановка универсальных проблем причастности жизни человека к вечным основам существования – как в положительном, так и в отрицательном изводах этой субстанциальной спаянности человеческого бытования и бытия онтологического.

В «Трудно быть богом» в провиденциальных внутренних монологах Руматы лейтмотивом проходит мысль о насущности выхода из природного способа существования, преодоления своей природности, поскольку человек преобразуем, он – лишь смутный зародыш чего-то большего: «...все они почти без исключений были еще не людьми в современном смысле слова, а заготовками, болванками, из которых только кровавые века истории выточат когда-нибудь настоящего гордого и свободного человека. ...Если бы они все были одинаковы, руки опустились бы и не на что было бы надеяться. Но все-таки они были людьми, носителями искры разума. И постоянно, то тут, то там вспыхивали и разгорались в их толще огоньки неимоверно далекого и неизбежного будущего. ...Братья мои, подумал Румата. Я ваш, мы плоть от плоти вашей! С огромной силой он вдруг почувствовал, что никакой он не бог, ограждающий в ладонях светлячков разума, а брат, помогающий брату, сын, спасающий отца» [12. С. 358, 360]; процесс неотвратимого претворения будущего в настоящее может быть форсирован целенаправленными усилиями, и в пределе это должно завершиться рукотворной космогонией – созданием нового, более совершенного мира, сотворенного человеком, возвысившимся над собственной материальной природой, ибо, по слову Николая Гоголя,

«нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства» [24. С. 443]. Румата болезненно ощущает нестерпимую тяжесть возложенной на него миссии: он должен ответить на запросы своего «отца», на нужды всего человечества. Так безэмоциональный историк оборачивается экзальтированным прогрессором, но превращение не завершается: «Румата провел ладонью по влажному лбу. Вот так думаешь, думаешь, думаешь – и в конце концов выдумываешь порошок...» [12. С. 361], ставя вопрос, с одной стороны, о необходимости, с другой – опасности подобного перевоплощения.

Начинается повесть картинками детства (пусть и не безоблачного), завершается же возвращением в то же пространство, но уже – существенно изменившегося, претерпевшего внутреннюю трансформацию – вопреки взгляду Анки: «Ничего в нем не изменилось, он всегда был немного мрачный» [12. С. 424] – героя. «Алексей Герман в своем фильме предложил другой финал истории прогрессора. Ослепляющая белизна снега (контрастная по отношению к царству грязи на протяжении всего предшествующего кинонарратива), по которому на повозке едет куда-то вдаль Румата, играя на чем-то, похожем на кларнет. На лице Руматы застыло выражение странного, потустороннего удивления. Сцена (в отличие от финала фильма “Хрусталеv, машину!”), с которым многие критики ее сравнили) пронизана мотивом смерти, потустороннего бытия» [25]. (Заметим в скобках, что это корреспондирует с сюжетом существующей в двух вариантах пьесы Стругацких «Без оружия» (снабженной в первой, краткой вариации подзаголовком «Человек с далекой звезды»), написанной по мотивам «Трудно быть богом» в 1975–1976 гг., в обоих изводах которой гибнут как Кира и сам дон Румата, так и – в пространной версии, включающей два действия в семи картинах с прологом и эпилогом, – вождь повстанцев Арата; значит, такая модификация итога судеб героев присутствовала в сознании авторов, пусть и не была реализована в повести. При этом следует помнить, что в художественном наследии Стругацких драматургия занимает периферийное место, что связано с тем, что, во-первых, по словам Бориса Стругацкого, «та мера условности, которую приемлет и допускает для себя театр, нас не устраивала никогда. ...Но мы, оба, с огромным пиететом всегда относились к драматургии» [26. С. 186], с другой – сами авторы считали «Без оружия»

настолько неудачным опытом, что произведение не было включено в 11-томное собрание сочинений 2000–2003 гг. [27. С. 584]. И все же творческая история «Без оружия», та активность, с которой Стругацкие пытались обойти театральные ограничения, и интенсивность, характеризующая процесс создания двух редакций пьесы, – свидетельство того, что отраженное в ней представление истории Руматы имеет определенное значение в творческом самоопределении братьев-соавторов.) Отметим, что ситуация детства, ассоциирующаяся с рождением, в картине Германа, завершающейся символической гибелью героя, отсутствует, и в этом смысле фильм словно доводит повествование до финала, смысл которого может прозреваться и как возвращение в неосытый свет «отца», метафорический образ которого возникает в размышлениях Руматы (к слову, в концепции Платонова отец – образ носителя духовности и самосознания, т.е. антропологический символ не-расторжимости нравственного и интеллектуального начал), в родственный союз, в семью, реализация идеи патернализма, конститутивной для Платонова. Этот же неосознанно восходящий к платоновской художественной философии мотив венчает и произведение Стругацких: репатриированный на Землю Антон, вроде бы отрекшийся от ипостаси Руматы, возвращается к природному способу существования, в котором имманентно заложено насилие, другими словами, отказывается от поисков смысла и тем самым изменяет прежним ценностям, а это – зыбкое и не должное состояние: «Он протянул к ней огромные руки. Она робко потянулась к нему и тут же отпрянула. На пальцах у него... Но это была не кровь – просто сок земляники» [12. С. 424]. Однако здесь следует учитывать, что первородная основа человеческого бытия включает в себя вечный цикл рождения, гибели и возрождения. Поэтому в обоих случаях – и в повести, и в ее экранизации – жизнь не прерывается окончательно, но ставится опять же значимая для Платонова проблема опасности форсирования течения истории, дилемма разрыва реальной жизни и идеологического сознания, стремящегося подчинить ее и заставить следовать неким априорным схемам, что чревато поистине катастрофическими последствиями. Так Стругацкие вскрывают гносеологический и философский тупик как краеугольную характеристику эпохи.

Присутствуют и локальные совпадения, могущие быть случайными, однако ввиду сходств концептуальных выявлять их представ-

ляется вполне возможным – по крайней мере, отрицать эту возможность нельзя; ограничимся единственным примером: в хрестоматийном диалоге Руматы и Будаха на удивленный вопрос собеседника: «Неужели вы серьезно считаете этот мир совершенным?» доктор отвечает: «Мой молодой друг, ну конечно же! Мне многое не нравится в мире, многое я хотел бы видеть другим... Но что делать? В глазах высших сил совершенство выглядит иначе, чем в моих. Какой смысл дереву сетовать, что оно не может двигаться, хотя оно и радо было бы, наверное, бежать со всех ног от топора дровосека» [12. С. 405]. Платонов же в «Записных книжках» подчеркивает градуальность переходов между человеком, животным и растением: «Животные и растения – всегда наши современники, и дело совсем не в атавизме, а в дружбе, в санитарии души» [21. С. 155]; в произведении Стругацких эти родственные отношения воплощены в логике прямо противоположной модальности, но общность художественных средств, которыми пользуются авторы, налицо – разность в итоговом тезисе.

Таким образом, соотнесение «Трудно быть богом» с образно-мотивным комплексом, присущим прозе А. Платонова, легитимность чего, проблематизирующаяся на первый взгляд тем, что братья-соавторы на момент написания произведения не были знакомы с последней, инспирируется принципиальной ролью в поэтике фантастического текста зооморфизма, глубинная реальность, истинная природа которого были эссенциализированы во многом именно Платоновым, – обнаруживает, что повесть Стругацких содержит код философской притчи. Это отнюдь не значит, что они окончательно уходят от социальности в условные жанры, но подразумевает выход за географические границы национального культурного пространства, от локального к глобальному, конструируя повествование о коренном порядке мира, законах его возникновения и существования, постановку проблем функционирования социума и места человека (роль личности в бытии, вопросы о свободе и границах), сопряжения исторического и циклического времен. И в этом фильм А. Германа вновь вторит повести, ибо «его создатель не возносится к небесам, чтобы вынести вердикт оттуда; напротив, спускается в грязь, ниже, еще ниже, пока не начинает захлебываться (а мы с ним вместе). Это рвотное, начисто избавляющее пациента от родовой травмы и пожизненного диагноза русской глубокомысленности» [4. С. 21], что более чем

соответствует самобытности автора «Котлована», «привитой» наряду с «вещизмом» классиков северной живописи рудименту сюжета Стругацких. В картине этот изоморфизм проявлен даже очевиднее по сравнению с претекстом в связи с усугублением ключевого для Платонова мотива сиротства, отчаянное стремление к превозмоганию которого и порождало взыскание отцов, ибо «герой книги Стругацких имел “настоящее” имя – Антон, он мыслил и вел себя, как земной человек. Румата в фильме – просто Румата; недаром (сильнейшее, самое важное концептуальное отличие от романа) он отказывается возвращаться на Землю с Арканара. Но не очевидно и намерение других землян отправиться домой. ...Может, они и не ученые на самом деле, а беженцы, которым некуда, кроме Арканара, податься» [4. С. 28]. И в итоге на материале самого по себе неординарного текста Герман, подобно Платонову, «совершает чудо пробуждения памяти, на этот раз не конкретно-исторической и не индивидуальной, а надмирной, всеобщей, – и обнаруживает в ее недрах одно и то же безнадежное дежавю» [4. С. 26]. Так бестиальная поэтика концентрирует философский потенциал произведения Стругацких, онтологическое начало которого фатально противостоит нравственной философии героя, детерминированной ориентацией на жизнестроительство (при этом, согласно резюме авторитетного польского литературоведа Войцеха Кайтоха, Стругацкие сохранили веру в необходимость и возможность перевоспитания общества, которое составляет базовую основу «русского и советского мышления о социализме», даже во время написания последнего своего большого сочинения – философского романа «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» (1986–1988) [28]), и эта трагическая раздробленность, делающая ощутимо вещественную реальность повести и тем более фильма символической, выстраивает не только полемику, но и диалог литературного первоисточника и его кинематографического воплощения, обуславливая их диалектичность, а также обнаруживает странные на первый взгляд, на самом же деле, как представляется, – весьма закономерные сближения обоих текстов с художественной системой А. Платонова.

Список источников

1. Гагинский А. «Трудно быть богом» Германа: убийство Стругацких // Мир Фантастики. URL: <https://www.mirf.ru/kino/trudno-byt-bogom-german/>

2. Зарубежная пресса о «Трудно быть богом» Алексея Германа // Сеанс: журнал и сайт о времени и кино. URL: https://seance.ru/articles/press_german/
3. Фрумкин К. Советская утопия против «безобразного естественного» // Знамя: литературно-художественный и общественно-политический журнал. 2020. № 7. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7662>
4. Долин А. Оттенки русского: очерки отечественного кино. М. : АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. 496 с.
5. Behn B. “Es ist schwer, ein Gott zu sein” // Kino-Zeit. URL: <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/es-ist-schwer-ein-gott-zu-sein>
6. Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л. : Наука, 1970. 448 с.
7. Неелов Е. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. 200 с.
8. Стругацкий А. Трудно быть фантастом / Беседу записал С. Кашницкий // Московскийсомолец. 1980. 17 сент. С. 2.
9. Лейдерман Н. и Липовецкий М. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : в 2 т. М. : Академия, 2003. Т. 2. 688 с.
10. Чудакова М. Гимнастический снаряд для интеллекта: фантастика в моей жизни // Чудакова М. Мирные досуги инспектора Крафта. М. : ОГИ, 2005. С. 85–90.
11. Гроссман В. Все течет. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1970. 208 с.
12. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч. : в 11 т. Донецк : Сталкер; Санкт-Петербург : Terra Fantastica, 2001. Т. 3: 1961–1963. 704 с.
13. Пропт В. Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2000. 336 с.
14. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. СПб. : Тип. Бр. В. и И. Линник, 1913. 352 с.
15. Hegel G.W.F. Asthetik. Frankfurt am Main : Aufbau Verlag, 1965. Band 1. 590 s.; Band 2. 666 S.
16. Гюнтер Х. «Смещение живых существ»: человек и животное у А. Платонова // Новое литературное обозрение. 2011. № 111 (5). С. 91–105.
17. Переслегин С. Возвращение к звездам: фантастика и эволюция. М. : АСТ; СПб. : Terra Fantastica, 2010. 576 с.
18. Платонов А. Счастливая Москва. М. : Время, 2010. 624 с.
19. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. СПб. : Издательская группа «Азбука-классика», 2010. 512 с.
20. Барит К. Человек, животное, растение, минерал. Антропологическая концепция А. Платонова // Europa Orientalis. 2000. № 19. С. 97–168.
21. Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М. : ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. 424 с.
22. Хауэлл И. Апокалиптический реализм: Научная фантастика Аркадия и Бориса Стругацких. Бостон : Academic Studies Press ; Санкт-Петербург : БиблиоРосника, 2021. 192 с.
23. Кукулин И. Философия Стругацких / Записал К. Головастиков // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/747>

24. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. : в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1952. Т. 13. 564 с.

25. Липовецкий М. Еще раз о комплексе прогрессора // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2015. № 1 (99). С. 173–190.

26. Стругацкий А., Стругацкий Б. Полн. собр. соч. : в 33 т. М. : Сидорович, 2017. Т. 21. 460 с.

27. Неизвестные Стругацкие. От «Страны багровых туч» до «Трудно быть богом»: черновики, рукописи, варианты. Донецк : Сталкер, 2005. 640 с.

28. Кайтох В. Братья Стругацкие: Очерк творчества // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч. : в 11 т. Донецк : Сталкер, 2003. Т. 12. С. 409–670.

References

1. Gaginskiy, A. (n.d.) "*Trudno byt' bogom*" Germana: ubiystvo Strugatskikh ["Hard to Be a God" by German: The Murder of the Strugatskys]. *Mir Fantastiki*. [Online] Available from: <https://www.mirf.ru/kino/trudno-byt-bogom-german/> (Accessed: 26.06.2024).

2. Seance.ru. (n.d.) *Zarubezhnaya pressa o "Trudno byt' bogom" Aleksey Germana* [Foreign Press on Aleksei German's "Hard to Be a God"]. *Seans: zhurnal i sait o vremeni i kino*. [Online] Available from: https://seance.ru/articles/press_german/ (Accessed: 26.06.2024).

3. Frumkin, K. (2020) Sovetskaya utopiya protiv "bezobraznogo estestvennogo" [Soviet Utopia vs. the "Ugly Natural"]. *Znanya: literaturno-khudozhestvennyy i obshchestvenno-politicheskiy zhurnal*. 7. [Online] Available from: <https://znamlit.ru/publication.php?id=7662> (Accessed: 26.06.2024).

4. Dolin, A. (2018) *Ottenki russkogo: ocherki otechestvennogo kino* [Shades of Russian: Essays on National Cinema]. Moscow: AST: Redaktsiya Eleny Shubinoy.

5. Behn, B. (n.d.) "*Es ist schwer, ein Gott zu sein*". [Online] Available from: <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/es-ist-schwer-ein-gott-zu-sein> (Accessed: 26.06.2024).

6. Britikov, A. (1970) *Russkiy sovetskiy nauchno-fantasticheskiy roman* [The Russian Soviet Science Fiction Novel]. Leningrad: Nauka.

7. Neelov, E. (1986) *Volshebno-skazochnye korni nauchnoi fantastiki* [The Fairytale Roots of Science Fiction]. Leningrad: LSU.

8. Strugatskiy, A. (1980) *Trudno byt' fantastom* [Hard to Be a Science Fiction Writer]. *Moskovskii komсомоlets*. September 17. p. 2.

9. Leiderman, N. & Lipovetskiy, M. (2003) *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: v 2 t.* [Contemporary Russian Literature: 1950s–1990s: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow: Akademiya.

10. Chudakova, M. (2005) *Gimnasticheskiy snaryad dlya intellekta: fantastika v moei zhizni* [Intellectual Gym Equipment: Science Fiction in My Life]. In: Chudakova, M. *Mirnye dosugi inspektora Krafta* [The Peaceful Leisure of Inspector Kraft]. Moscow: OGI. pp. 85–90.

11. Grossman, V. (1970) *Vse techet* [Everything Flows]. Frankfurt-na-Maine: Posev.
12. Strugatskiy, A. & Strugatskiy, B. (2001) *Sobr. soch.: v 11 t.* [Collected Works: in 11 vols]. Vol. 3:1961–1963. Donetsk: Stalker; Saint Peterburg: Terra Fantastica.
13. Propp, V. (2000) *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Wondertale]. Moscow: Labirint.
14. Nietzsche, F. (1913) *Tak govoril Zarathustra. Kniga dlya vsekh i ni dlya kogo* [Thus Spoke Zarathustra. A Book for All and None]. Saint Petersburg: Tip. Br. V. i I. Linnik.
15. Hegel, G.W.F. (1965) *Asthetik*. Band 1; Band 2. Frankfurt am Main: Aufbau Verlag.
16. Gunter, H. (2011) "Smeshenie zhivyykh sushchestv": chelovek i zhiivotnoe u A. Platonova ["The Mixing of Living Beings": Man and Animal in A. Platonov]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 111 (5). pp. 91–105.
17. Pereslegin, S. (2010) *Vozvrashchenie k zvezdam: fantastika i evologiya* [Return to the Stars: Science Fiction and Euvology]. Moscow: AST; Saint Petersburg: Terra Fantastica.
18. Platonov, A. (2010) *Schastlivaya Moskva* [Happy Moscow]. Moscow: Vremya.
19. Nabokov, V. (2010) *Leksii po zarubezhnoy literature* [Lectures on Foreign Literature]. Saint Petersburg: Izdatel'skaya Gruppy "Azbuka-klassika".
20. Barsht, K. (2000) Chelovek, zhiivotnoe, rastenie, mineral. Antropologicheskaya kontseptsiya A. Platonova [Man, Animal, Plant, Mineral. The Anthropological Concept of A. Platonov]. *Europa Orientalis*. 19. pp. 97–168.
21. Platonov, A. (2000) *Zapisnye knizhki. Materialy k biografii* [Notebooks. Materials for a Biography]. Moscow: IWL RAS: Nasledie.
22. Khaouell, I. (2021) *Apokalipticheskiy realizm: Nauchnaya fantastika Arkadiya i Borisa Strugatskikh* [Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky]. Boston: Academic Studies Press; Sankt-Peterburg: BiblioRossika.
23. Kukulin, I. (n.d.) *Filosofiya Strugatskikh* [The Philosophy of the Strugatskys]. Zapisal K. Golovastikov. *Arzamas*. [Online] Available from: <https://arzamas.academy/materials/747> (Accessed: 26.06.2024).
24. Gogol', N.V. (1952) *Poln. sobr. soch.: v 14 t.* [Complete Works: in 14 vols]. Vol. 13. Moscow; Leningrad: USSR AS.
25. Lipovetskiy, M. (2015) Eshche raz o komplekse progressora [Once More on the Progressor Complex]. *Neprikosnovennyy zapas. Debaty o politike i kul'ture*. 1 (99). pp. 173–190.
26. Strugatskiy, A. & Strugatskiy, B. (2017) *Poln. sobr. soch.: v 33 t.* [Complete Works: in 33 vols]. Vol. 21. Moscow: Sidorovich.
27. Bondarenko, S. (2005) *Neizvestnye Strugatskie. Ot "Strany bagrovykh tuch" do "Trudno byt' bogom": chernoviki, rukopisi, varianty* [The Unknown Strugatskys. From "The Land of Crimson Clouds" to "Hard to Be a God": Drafts, Manuscripts, Variants]. Donetsk: Stalker.

Kaitokh, V. (2003) Brat'ya Strugatskie: Ocherk tvorchestva [The Strugatsky Brothers: An Essay on Their Work]. In: Strugatskiy, A. & Strugatskiy, B. *Sobr. soch.: v 11 t.* [Collected Works: in 11 vols]. Vol. 12. Donetsk: Stalker. pp. 409–670.

Информация об авторе:

Третьяков Е.О. – канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

E.O. Tretyakov, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: shvarcengopf@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья принята к публикации 4.04.2025.

The article was accepted for publication 4.04.2025.