

## Содержание

ISSN 2587-8190

<b>Алексей Попович.</b> «Путник» Иоанна Тобольского (Максимовича). <i>Частный человек на фоне сотворения империи</i> . . . . .	129
<b>Мария Начинкова.</b> <i>Mise en abyme</i> в романе И. А. Гончарова «Обрыв» . . . . .	154
<b>Екатерина Косова.</b> К. К. Случевский и В. Ф. Ходасевич. <i>Генезис смежных образов и мотивов</i> . . . . .	171
<b>Владимир Турчаненко.</b> Дискуссия о «Пушкинской энциклопедии» в 1930-е годы . . . . .	189
<b>Роман Тименчик.</b> Нимфа Эхо у Ахматовой . . . . .	210
<b>Анна Алцибеева.</b> Сценарий как законченное произведение. Повесть «Пикник на обочине» и сценарий «Машина желаний» А. Н. и Б. Н. Стругацких . . . . .	232

2021 XVII (2)

# ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Тираж 500 экз.

### Редакция:

А. А. Кобринский (главный редактор),  
А. Ю. Балакин, А. С. Пахомова

### Адрес редакции

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.  
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru

Летняя школа по русской литературе



2021 (2)

Выходит 4 раза в год  
**Редакционный совет:**

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель  
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. И. Ю. Виноцкий (Принстон, США)  
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)  
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)  
Проф. К. Ю. Лаппо-Данилевский (Санкт-Петербург, Россия)  
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)  
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,  
Финляндия)

<http://schoolsummer.jimdo.com>  
Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
ПИ № ФС 77 – 63198 от 1 октября 2015 года  
Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017186  
ISSN 2587-8190 = Letnáá škola

С 30 ноября 2017 года журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

© Авторы статей, 2021  
© «Летняя школа по русской литературе», 2021

## Contents

<b>Alexey Popovich.</b> John of Tobolsk (Maksymowicz)'s Journey. <i>A Private Person in the Background of the Creation of the Empire</i> . . . .	129
<b>Mariia Nachinkova.</b> <i>Mise en abyme</i> in Ivan Goncharov's Novel The Precipice . . . . .	154
<b>Ekaterina Kosova.</b> Konstantin Sluchevsky and Vladislav Khodasevich. <i>Genesis of Related Images and Motives</i> . . . . .	171
<b>Vladimir Turchanenko.</b> A Discussion About the Pushkin Encyclopedia in the 1930s . . . . .	189
<b>Roman Timenchik.</b> The Nymph <i>Echo</i> in Akhmatova's Poetry . . . . .	210
<b>Anna Altsibeeva.</b> The Scenario as a Completed Work. <i>Roadside Picnic</i> and <i>The Machine of Wishes Scenario</i> by A. N. and B. N. Strugatsky . . . .	232

## Editorial Board

Alexander Kobrinsky (Chief Editor),  
Alexey Balakin, Aleksandra Pakhomova

## Editorial address

191036, St.-Petersburg, 1st Sovetskaya ul., 10, lit. K.  
Phone number: (812) 449-52-50. E-mail: [summerschool@list.ru](mailto:summerschool@list.ru)

АННА АЛЦИБЕЕВА  
(Тверь)

## СЦЕНАРИЙ КАК ЗАКОНЧЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

*Повесть «Пикник на обочине» и сценарий  
«Машина желаний» А. Н. и Б. Н. Стругацких*

В статье рассматривается проблема сценария, написанного по литературному произведению, и предлагается взгляд на него как на законченное художественное целое. На примере «Пикника на обочине» и «Машины желаний» А. Н. и Б. Н. Стругацких показываются различия между первичным текстом и сценарием, а также обосновываются принципы трансформации изначального варианта произведения.

**Ключевые слова:** сценарий, вторичный текст, «Пикник на обочине», «Машина желаний», А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий.

**Информация об авторе:** Анна Ивановна Алцибеева, студент Тверского государственного университета. Тверь, Россия.

**E-mail:** alc-anya@yandex.ru

### **The scenario as a completed work**

*Roadside Picnic and The Machine of wishes scenario  
by A. N. and B. N. Strugatsky.*

The article discusses the aspect of a scenario's problem in philology and suggests the view on a scenario as a completed work. On the example of *Roadside Picnic* and *The Machine of wishes* by A. N. and B. N. Strugatsky it shows the differences between the primary text and the scenario and proves the principles of the initial work's transformation.

**Keywords:** scenario, the secondary text, *Roadside Picnic*, *The Machine of wishes*, A. N. Strugatsky, B. N. Strugatsky.

**About the author:** Ann Altsibeeva, student at Tver State University. Tver, Russia.

**E-mail:** alc-anya@yandex.ru

DOI 10.26172/2587-8190-2021-17-2-232-244

Понятие «киносценарий» до сих пор вызывает множество вопросов в филологии: насколько самостоятелен этот жанр по отношению к исходному тексту, как он соотносит-

ся с фильмом и литературным произведением, какова его художественная специфика. Об этом рассуждал Ю. Н. Тынянов в статье «О сценарии»,<sup>1</sup> В. Сутырин в статье «Литература, театр, кино»<sup>2</sup>, И. Трауберг в работе «Каким должен быть сценарий?»<sup>3</sup>, В. К. Туркин в «Драматургии кино»<sup>4</sup> и др. С. М. Эйзенштейн писал, что «сценарий, по существу, есть не оформление материала, а стадия состояния материала на путях между темпераментной концепцией выбранной темы и ее оптическим воплощением».<sup>5</sup> Мы же в этой статье рассматриваем сценарий как завершённое «произведение словесного искусства»,<sup>6</sup> а не «полуфабрикат», необходимый только как промежуточное звено между прототекстом и фильмом. Нам близка точка зрения, что сценарий — это «законченное кинодраматургическое произведение, которое содержит полное, последовательное и конкретное описание сюжета, состоящего из разработанных сцен и эпизодов, а также раскрывает образы героев посредством аудиовизуальных образов и диалога».<sup>7</sup> В нашей статье мы затрагиваем лишь один аспект: трансформацию первоисточника при создании неоригинального (то есть основанного на уже существующем художественном произведении) сценария. Так, к примеру, О. А. Пантелеенко пишет о «большей линейной развернутости режиссерского сценария в сопоставлении с первоисточником»<sup>8</sup> вследствие

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. О сценарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подг. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М., 1977. С. 323.

<sup>2</sup> Сутырин В. А. Литература, театр, кино // Из истории «Ленфильма»: Статьи, воспоминания, документы. 1920 годы. 1973. Вып. 3. С. 36–42.

<sup>3</sup> Трауберг Л. З. Каким должен быть сценарий? // Искусство кино. 1938. № 6. С. 13–14.

<sup>4</sup> Туркин В. К. Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. М., 1938.

<sup>5</sup> Эйзенштейн С. М. О форме сценария // Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 297.

<sup>6</sup> Попов И. Ф. Предисловие // Балаш Б., Блейман М., Брик О. и др. Как мы работаем над киносценарием. М., 1936. С. 6.

<sup>7</sup> Кулакина Д. А. Интермедиальная природа сценария: Жанровый канон и его трансформация в современном литературном процессе. ВКР бакалавра филологии. Челябинск, ЮУрГУ, 2018. С. 24.

<sup>8</sup> Пантелеенко О. А. Киносценарий как вторичный текст художественного произведения (на материале французского языка): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Минск, 2017. С. 7.

передачи образов посредством детальных описаний, что мы также рассмотрим как один из основных способов изменения претекста.

Объектом нашего исследования является киноповесть «Машина желаний» А. Н. и Б. Н. Стругацких (написана в 1976 году, опубликована в 1981 году), являющаяся одним из первых литературных сценариев фильма «Сталкер». Этот случай уникален тем, что разработкой сценария занимались те же люди, что создали претекст — повесть «Пикник на обочине» (1971, опубликована в 1972 году). В книге «Комментарии к пройденному» Борис Натанович рассказывает, насколько трудной была работа с режиссером: замыслам А. А. Тарковского не удовлетворяли предложения братьев, поэтому возникло большое количество вариантов и впоследствии так различны оказались кинокартина и повесть: «А[ркадий] Н[атанович] был там с ним, на съемках в Эстонии. И вот он вдруг, без всякого предупреждения, примчался в Ленинград и объявил: “Тарковский требует другого Сталкера”. — “Какого?” — “Не знаю. И он не знает. Другого. Не такого, как этот”. — “Но какого именно, трам-тарарам?!” — “Не знаю, трам-трам-трам-и-тарарам!!! ДРУ-ГО-ГО!..”».<sup>1</sup>

Мы обращаемся к художественному целому, не выполнившему своего предназначения: конкретно «Машина желаний» не стала основой фильма, это всего лишь один из сохранившихся вариантов. Наша задача — сравнить тексты и объяснить, как происходит трансформация повести в киносценарий в данном случае. Нас будут интересовать визуальная, сюжетообъясняющая и психологическая функции.

Сценарий является переосмыслением 4-ой главы «Пикника на обочине» «Рэдрик Шухарт, 31 год». Действие начинается с описания квартиры Виктора — главного героя: «Мужчина залпом выпивает вторую чашку и наливает третью. Женщина закуривает две сигареты сразу, одну протягивает ему. Он глубоко затягивается и, сказавши: “Ну, лад-

---

<sup>1</sup> Стругацкий Б. Н. Комментарии к пройденному. См.: <http://www.rusf.ru/abs/books/bns-09.htm> (дата обращения 4.09.2021).

но...», начинает одеваться».<sup>1</sup> Камера должна стать соавтором и передать то, что в повести донесено при помощи слов, поэтому и возникает затяжная экспозиция. Далее следует выдержка из радиопередачи, представляющая различные взгляды на Зону и задающая основную тему: поиск Золотого Круга («Мы по-прежнему бесконечно далеки от победы над Зоной», «Кто не знает легенды о Золотом Круге? <...> Тот счастливец и смельчак, которому удастся преодолеть тысячи смертельных опасностей и ступить ногой на этот диск, получит право на исполнение любого своего желания. Легенда? Сказка?». — С. 112, 113). В следующих сценах перед читателем предстают сразу три героя: Виктор, предводитель компании, и его спутники Профессор и Антон, чей путь к Золотому Кругу становится лейтмотивом текста.

Стоит отметить, что в сценарии и претексте по-разному именуется цель stalkера: Золотой Круг и Золотой Шар соответственно. На протяжении повести о Шаре много говорят как о легенде, и только в последней главе появляется карта, на которой точно указано его местонахождение. В киносценарии все изначально знают о Золотом Круге. Шар и Круг по-разному описаны в произведениях. В «Пикнике...» — «медный, красноватый, совершенно гладкий... он мутно отсвечивал на солнце», полый и горячий.<sup>2</sup> В «Машине желаний» это желто-сверкающий диск с золотой пленкой, служащий неким порталом: через него Виктор переходит из Зоны в квартиру. Названия символичны: если шар — это объемная фигура, которую можно наполнить своим содержанием, что и пытается сделать Рэдрик, то круг — фигура плоская, так как внутренние желания у всех людей одни — это личная выгода, что и стремятся показать авторы. Поэтому Золотой Круг — та самая Машина желаний, вынесенная в заглавие, — система, не способная к сопоставлению личных стремлений и рациональных мыслей, заставляющая всех действовать исключительно ради собственной выгоды, притупляющая все человеческие

<sup>1</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Машина желаний // Собр. соч. М., 1993. 1-й доп. том. С. 109. Далее цитаты даются по этому изданию в круглых скобках в тексте с указанием номера страницы.

<sup>2</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Пикник на обочине // Собр. соч. М., 1993. Т. 7. С. 149.

чувства. В «Пикнике на обочине» важнее не стремление к Шару, а в принципе влияние Зоны на сознание людей, демонстрация того, как быстро любой ресурс, даже если природа его неизвестна, может быть разделен обществом. Поэтому в заглавие вынесена цитата Валентина Пильмана.

Обратимся к персонажам сценария и повести. Прототипом Виктора является сам Рэдрик Шухарт, главный герой «Пикника...». Для нас важно изменение психологического изображения персонажа в сценарии. В повести мы наблюдаем внутренний конфликт: с одной стороны, перед Шухартом не стоит вопроса, кого спасти — Мартышку или Артура. Разумеется, дочь ему важнее, а парень — лишь средство для достижения цели. С другой стороны, он не может свыкнуться с этой мыслью, пытается понять, что вообще привело мир к такому положению: «Кой черт, жалею я его, что ли? <...> А меня кто-нибудь когда-нибудь жалел?.. Вообще-то да, жалели. <...> Только мне вот жалеть никого не приходится. У меня выбор: или — или... Он впервые с полной отчетливостью представил себе этот выбор: или этот паренек, или моя Мартышка. Тут и выбирать нечего, все ясно. Если только чудо возможно, — сказал какой-то скептический голос изнутри, и он с ужасом и ожесточением задавил в себе этот голос».<sup>1</sup> В киноповести же Виктор напрямую говорит, что его спутники Профессор и Антон — отмычки. Поэтому нам так важно обратить внимание на финалы произведений: они обусловлены внутренними мотивировками. В последнем монологе Рэдрика подвергается критике весь продажный мир: «Подлость, подлость... И здесь они меня обвели, без языка оставили, гады... Шпана. Как был шпаной, так и состарился... Вот того не должно быть! Ты, слышишь? Чтобы на будущее это раз и навсегда было запрещено! Человек рожден, чтобы мыслить».<sup>2</sup> Он загадывает: «СЧАСТЬЕ ДЛЯ ВСЕХ, ДАРОМ, И ПУСТЬ НИКТО НЕ УЙДЕТ ОБИЖЕННЫЙ!» — этим и завершается «Пикник на обочине». Финал открыт, мы не можем точно определить, сокровенное это желание героя или нет. В киноповести «Машина желаний» такого финала быть

<sup>1</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Пикник на обочине. С. 137.

<sup>2</sup> Там же. С. 151.

не может, потому что изначально все ее герои рассчитывают лишь на личную выгоду от Круга, их внутренние мысли не слышны — нам дается конкретный результат: Виктор плавно переходит из пространства Зоны в квартиру и обнаруживает множество золотых монет. Если Рэдрик еще пытается сопротивляться этому миру, то Виктор только обманывает себя, а на деле выступает со стороны «продажных».

И вновь обратимся к мотивам: Рыжий идет к Золотому Шару, потому что это его последняя надежда. Он привык действовать самостоятельно, но жизнь распорядилась так, что без помощи внешних сил из его ситуации не выбраться. Положение Виктора таково же, но его позиция иная: «Все мы человеки, все мы одним миром мазаны. Ты, понимаешь, на Золотом Круге можешь счастья человечеству пожелать, но Золотой-то Круг — он только СОКРОВЕННЫЕ желания выполняет!» (С. 146). Появление такой фразы неслучайно: в соответствии с вышеприведенными цитатами финальных реплик, цель сценария — обличить весь мир на примере отдельного человека. В «Пикнике» остается шанс, что люди с иной системой ценностей еще не перевелись.

Стоит посмотреть на систему мотивировок и других персонажей сценария, которая кардинально отличается от представленной в 4-ой главе повести. Итак, напомним, что в «Пикнике...» Рэдрик направляется к Шару с Артуром, сыном одного из главных сталкеров — Стервятника. Когда его спрашивают о желании, предназначенном для Золотого Шара, он произносит: «Ну, конечно, ноги отцу <...> Чтобы дома было все хорошо».<sup>1</sup> Однако ясно, что это не искренние его намерения, — у Шара он безумно кричит: «Счастье для всех!.. Даром!.. Сколько угодно счастья!..».<sup>2</sup>

В «Машине желаний» мы видим черты Артура в писателе Антоне — отдельные эпизоды намеренно повторяются: так, оба юноши взяли с собой на опасную, по их мнению, территорию пистолет, а от неприятности обстановки просят закурить. Однако в то же время они не так просты, какими кажутся. Вот как отвечает изначально Антон, когда его

<sup>1</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Пикник на обочине. С. 132.

<sup>2</sup> Там же. С. 150.

спрашивают о цели похода: «Есть у писателей такое понятие: вдохновение. Так вот у меня это понятие есть, а самого вдохновения нет. Иду выпрашивать» (С. 122). Но потом, уже в более серьезной обстановке он заявляет: «Откуда я знаю, как назвать то, чего я хочу? И откуда мне знать, что я действительно не хочу того, чего я не хочу? Это какие-то чертовски неуловимые вещи: стоит их назвать, и они пропадают...» (С. 130–131).

Антон очень интересуется вопросом, почему повесился Стервятник, — это одно из проявлений детского разочарования, на котором базируются серьезные выпады против окружающего мира: «Я здесь остаюсь. Ждать буду. Сто лет ждать буду. Сдохну здесь, а к вам не вернусь. Ничего там у вас не осталось. Ни добра, ни любви, ни дружбы. Только подлость и гниль. Я думал — вдохновенье. Я думал — шедевры. Профессор! Ничего этого нет! Понимаете? Нет! Потому что писать — это мерзко. Я не могу больше. И не хочу» (С. 139). Профессор давно понял, что он лишь отмычка, — Антон же болезненно воспринимает этот ход. Как впоследствии отмечает Профессор, Антон осознает пустоту своих идеалов, и поэтому не решается добраться до Золотого Круга. И претекст, и вторичный текст показывают читателю персонажей, обличающих низменные стремления всего мира. Только если в «Машине желаний» герой об этом говорит напрямую, и поэтому становится трагедийным персонажем, то в «Пикнике...» эта функция работает за счет противопоставления концепции «счастья для всех» (желание Артура) обстановке, в которой она появилась, — канун смерти от «мясорубки».

Второй введенный персонаж — Профессор. Его прототипом может являться скептик Валентин Пильман из «Пикника...», но если Валентин еще не дошел до той стадии, когда нужно обращаться за помощью к Зоне, то Профессор уже покончил с идеями поисков исключительно в лаборатории. Этому персонажу свойственны философские рассуждения: «Человек — существо сложное. Голова его хочет одного, спинной мозг — другого, а душа — третьего... И ни один человек не способен в этой каше разобраться» (с. 130). Он поверил и в Золотой Круг: «Я вообще склонен верить в страшные сказки. В добрые нет, а в страшные — да... —

Профессор вдруг поднимается. — А вам никогда не приходило в голову, что будет, когда поверят все? Когда они все сюда кинутся, тысячами, сотнями тысяч...» (с. 145). Он уже давно заглянул дальше, ему известно, что будет, и, возможно, именно поэтому так рвется исследовать эту землю. Профессор отправляется на Зону с экспресс-лабораторией, считая, что идет ради знания. Но впоследствии сценарий подводит к другой мысли: человек настолько не понимает / переоценивает себя, что узнает собственное сокровенное желание лишь после того, как оно сбылось. Все остальное — прикрытие. И эту мысль иллюстрирует именно Профессор, так как он несет оборудование для снятия показаний не ради достижения общего блага, как ему изначально казалось, а ради собственной научной выгоды. В «Пикнике...» нет такого сюжетного хода — в повести в принципе остается открытым вопрос об истинном и сокровенном, как мы писали выше.

В сценарии показан один из возможных путей развития образа Стервятника (персонажа, выше денег не ставящего в жизни ничего) — он покончил с собой. В какой-то степени это подает надежду: даже в таком подлом человеке пробуждаются укоры совести (он дошел до Круга, но посредством косвенного убийства брата, поэтому не может жить дальше). Но так как Зона — явление неисследованное, мы не можем утверждать, что самоубийство — это не плата за «услуги» Круга. Это значимый мотив — суждения о Барбридже несколько раз возникают во время пути и только подтверждают следующую мысль: нам никогда не познать внутренний мир другого человека. Выходит, в сценарии представлен более пессимистичный финал и на примере судьбы второстепенного персонажа (в «Пикнике...» амбивалентность природы Стервятника не раскрыта, мы не знаем, что с ним случится).

Стоит уделить внимание трансформации Зоны. Так как сценарий предполагает последующую съемку фильма, необходимо наделить его пространство какими-то характерными предметами, образами, визуальными эффектами, чтобы идея произведения лишь подкрепилась возможностями камеры. По сравнению с «Пикником...», мир «Машины желаний» в этом плане существенно богаче.

Во-первых, в Зоне появляются некие временные петли с бесконечным циклом, к примеру: «Все три машины одна за другой бодро бегут по дороге и словно растворяются в воздухе вместе с поднятой ими пылью, а через мгновение вновь одна за другой появляются на прежнем месте перед мостом» (с. 141). Вокруг одной из таких машин разворачивается диалог о бессмертии: Профессор размышляет об ужасной судьбе ученого Миловановича, на что Виктор возражает: «Зато они всех нас переживут... Мы подохнем, дети наши помрут, а они так и будут крутиться, и хоть бы хны... Они же там ничего не понимают и знать ничего не знают... знай себе прутся через мост, и каждый раз это им в новинку...» (с. 141–142). Возникает серьезный вопрос: является ли петля залогом бессмертия или же это наоборот — прямой путь к вечной статике? С учетом того, какие «подарки» преподносит Зона, такая петля не может рассматриваться положительно — это еще одно проявление похотливой природы: у всех членов команды цель одна — получить личную выгоду, и они будто «заморожены» в высшей точке существования этого желания. Окружающая среда представляет собой, по словам Дж. Г. Лоусона, «драматическую силу», а «логика “конфликта в движении” требует, чтобы все увиденное камерой становилось органической частью действия».<sup>1</sup>

В Зоне неожиданно появляется телефон. Этот элемент способствует созданию кинематографической непрерывности, являющейся необходимой частью композиции. Расходясь по безжизненной территории, звонок звучит непривычно, внушая страх и непонимание. Признак хотя бы какого-то присутствия людского мира заставляет растеряться даже опытного сталкера. В какой-то степени сцена разговора Профессора с Лолой — элемент абсурда, потому что диалог начинается с довольно странной идеи позвонить оттуда, где обычно невозможна успешная коммуникация, и завершается нарочито обычным падением снега на плечи Профессора: «Пока она говорит, плечи у Профессора ссутуливаются, и на эти сутулые плечи, на шкафы, на мостовую, на все вокруг начинает падать снег. Профессор медленно снимает трубку

---

<sup>1</sup> Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960. С. 504.

от уха и кладет ее на рычажки. Затем он поворачивается. Лицо у него обычное» (с. 135).

В сценарии проработана такая деталь, как очки, которые совершенно отсутствуют в повести. Перемена места действия через деталь — механистический, но действенный прием, так как наделение отдельных вещей дополнительным смыслом способствует усилению и воплощению конфликтов. В первую очередь можно вспомнить черные детские очки Мартышки — дочери-мутанта Виктора. Сначала они лежат на столике рядом с кроватью, а в конце, когда отец возвращается с деньгами, девочка-калека «смотрит черными очками куда-то в сторону» (С. 149. — на этом не раз акцентируется внимание), когда все молчат. Если жена понимает, какой был сделан выбор, то девочка, дважды жертва Зоны, не в силах его познать. И вот последний кадр: «И тогда Виктор опускает взгляд на свой сжатый кулак и разжимает пальцы. Черная искореженная оправа очков соскальзывает с его ладони и падает на поток золота, еще продолжающий медленно изливаться из прорехи в рюкзаке» (с. 149). Здесь есть указание на темп — «медленно», физические движения в комбинации с психологическим контрастом и скоростью исполнения заставляют реципиента прочувствовать глубину конфликта, чего невозможно было бы достичь, к примеру, стремительными перебивками кадров. Это яркая иллюстрация победы низменных желаний над высокими стремлениями: как бы ни старался захотеть Виктор спасения Мартышки, Круг чувствует его настоящие, неподконтрольные желания. Мир денег поглощает гуманистические стремления, внутренняя битва проиграна, и одна из жертв в этой борьбе — ребенок. В «Пикнике» только начинают осмысляться судьбы детей Зоны, в «Машине желаний» же эта мысль развивается.

Отдельного внимания требует панорама:

Туман впереди еще сгущается, и вдруг перед ними возникает, закрыв весь горизонт, необычайно яркая по краскам и глубине панорама. Целый мир раскинулся перед ними, странный полужнакомый мир. У самых ног их — спокойная поверхность то ли озера, то ли пруда. На пологом берегу, на мягкой траве сидит, поджав под себя ноги, молодая женщина... (с. 136)

Здесь и далее по тексту дана детальная характеристика всех субъектов и объектов, четко прописаны позы, расположение, портреты, цвета. Как писал Эйзенштейн, «сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то *общее*, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в *целое*, а именно — в тот обобщенный *образ*, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему».<sup>1</sup> Именно образ, цельная композиция воздействует на реципиента, в то время как отдельно взятые элементы не достигли бы такого эффекта. Как упоминает Профессор, представленная панорама — это визуализация работы Николая Рериха (возможно, речь идет о цикле художника «Начало Руси. Славяне»). Природа этих «картинок» неизвестна, однако точно ясно, что это не мираж: Профессор смог заставить других героев исчезнуть, бросив камешек. Это мощное психологическое средство, которое, вероятно, должно сбить героев с обычного пути, при этом направив их на истинный философский путь. Антон попадает под влияние панорамы, он видит в ней идеал — «покой, тишина». В нем происходят внутренние изменения: писатель начинает понимать, как гнусно все устроено, и поэтому решает остаться навсегда в Зоне. Осознав измененность своей природы, он приходит к выводу, что людям не сможет помочь даже Золотой Круг. Получается, панорама может посредством зрительных образов привести к правде.

Необходимо также обратить внимание на хронотоп. Мы знаем, что литературный хронотоп варьируется в зависимости от рода и жанра. Так, в «Пикнике...» основной хронотоп — это, пользуясь терминологией М. М. Бахтина, «биографическое время», так как «и кризисы, и падения ... не выпадают из течения биографического времени».<sup>2</sup> Рэдрик Шухарт на протяжении всего повествования осознает неоднозначность сталкерской деятельности, и в конце это напряжение

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. М. Монтаж (1938) // Избр. произведения. Т. 2. С. 159.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 398.

только обостряется. В сценарии, где время и пространство деформируются, сгущаются, выбран иной тип организации пространства. Автор начинает рассказ с того времени, когда сталкеры знают точно, как подобраться к Золотому Кругу. Мы можем говорить о хронотопе дороги: именно в таких обстоятельствах авторы испытывают героев, только сам путь и его цель определяют мысли, решения, желания и поступки.

Таким образом, мы можем видеть различия концепций сценария и повести: изменена система персонажей, дополнена и более детализирована реальность, выбран другой тип хронотопа, а следовательно, преобразована цель повествования. Сценарий — пространство, в котором авторы не много изменяют положение героев и показывают, что было бы дальше, что соответствует сюжетобъясняющей функции сценария. И если в «Пикнике на обочине» конфликт не разрешен (нам не дается результат раздумий перед Шаром), то в «Машине желаний» однозначно утверждается: человека не изменить, он всегда будет действовать только в рамках своих интересов, каким бы альтруистичным с виду ни был.

Такая существенная переработка значительно отличает «Машину желаний» от сценария, к примеру, М. и С. Дяченко «Обитаемый остров» по повести Стругацких, где авторы практически не видоизменили сюжетную составляющую и даже несколько упростили задачу реципиента: сцены с Неизвестными Отцами переставили так, чтобы воспринимающий быстрее понял расстановку сил в государстве. Одна и та же сюжетобъясняющая функция может привести к разным результатам, что мы наблюдаем на примере и многих других произведений.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
2. *Кулагина Д. А.* Интермедialная природа сценария: жанровый канон и его трансформация в современном литературном процессе. ВКР бакалавра филологии. Челябинск, ЮУрГУ, 2018.
3. *Лоусон Дж. Г.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.

4. *Пантелеенко О. А.* Киносценарий как вторичный текст художественного произведения (на материале французского языка): Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Минск, 2017.
5. *Балаш Б., Блейман М., Брик О. и др.* Как мы работаем над киносценарием. М., 1936.
6. *Сутырин В. А.* Литература, театр, кино // Из истории «Ленфильма»: Статьи, воспоминания, документы. 1920 годы. 1973. Вып. 3. С. 36–42.
7. *Трауберг Л. З.* Каким должен быть сценарий? // Искусство кино. 1938. № 6. С. 13–14.
8. *Туркин В. К.* Драматургия кино: Очерки по теории и практике киносценария. М., 1938.
9. *Тынянов Ю. Н.* О сценарии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подг. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М., 1977. С. 323–324.
10. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2.

#### REFERENCES

1. *Bakhtin M. M.* Voprosy literatury i jestetiki: Issledovaniya raznyh let. M., 1975. (In Russ.)
2. *Balash B., Blejman M., Brik O. i dr.* Kak my rabotaem nad kinoscenariem. M., 1936. (In Russ.)
3. *Ejzenshtejn S. M.* Izbrannye proizvedeniya: V 6 t. M., 1964. T. 2. (In Russ.)
4. *Kulagina D. A.* Intermedial'naja priroda scenarija: zhanrovij kanon i ego transformacija v sovremennom literaturnom processe. VKR bakalavra filologii. Cheljabinsk, JuUrGU, 2018. (In Russ.)
5. *Louson Dzh. G.* Teorija i praktika sozdaniya p'esy i kinoscenarija. M., 1960. (In Russ.)
6. *Panteleenko O. A.* Kinoscenarij kak vtorichnyj tekst hudozhestvennogo proizvedeniya (na materiale francuzskogo jazyka): Avtoreferat diss. ... kand. filol. nauk. Minsk, 2017. (In Russ.)
7. *Sutyryn V. A.* Literatura, teatr, kino // Iz istorii «Lenfil'ma»: Stat'i, vospominaniya, dokumenty. 1920 gody. 1973. Vyp. 3. S. 36–42. (In Russ.)
8. *Turkin V. K.* Dramaturgija kino: Oчерki po teorii i praktike kinoscenarija. M., 1938. (In Russ.)
9. *Tynjanov Ju. N.* O scenarii // Tynjanov Ju. N. Pojetika. Istorija literatury. Kino / Izd. podg. E. A. Toddes, A. P. Chudakov, M. O. Chudakova. M., 1977. S. 323–324. (In Russ.)
10. *Trauberg L.* Kakim dolzhen byt' scenarij? // Iskusstvo kino. 1938. № 6. S. 13–14. (In Russ.)