

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

УДК 82–2

DOI: 10.25991/3033-604X.2025.89.25.014

С. А. Огулов\*

## МЕТАМОРФОЗЫ ПОСРЕДНИКА В СЦЕНАРИЯХ ФИЛЬМА АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «СТАЛКЕР»\*\*

*Аннотация:* Замысел «Сталкера» развивался как превращение боевика в нравственно-философскую притчу. Однако имела место не только жанровая трансформация, но и более глубокий переход, затрагивающий область нарративной медиации — опосредованности представления. В статье проблематика медиации рассмотрена с опорой на классическую теорию нарратива Ф. К. Штанцеля и его последователей, в частности М. Хурста, адаптировавшего типологию нарративных ситуаций для анализа кино. По мысли Хурста, в кино преобладает фигуральная нарративная ситуация, отсюда — иллюзия неопосредованного представления. Но если Штанцель выводит кино за пределы типологического круга, то Хурст не видит в этом необходимости. Кино для него — нарративный медиум, усиливающий тенденции к рефлекторизации рассказчика, свойственные модернистским романам. Мы полагаем, что усилия Тарковского по адаптации сценарного замысла братьев Стругацких соответствуют переходу от аукториальной нарративной ситуации к фигуральной, в большей степени присущей кино. На примере сравнения второй и пятой версий литературного сценария в статье прослеживаются признаки изменения медиации. Рассмотрено, как в начальных

---

\* Сергей Александрович Огулов — кандидат филологических наук, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, Санкт-Петербург, Россия, главный искусствовед, Госфильмофонд, Москва, Россия; s.ogudov@gmail.com

Ogudov Sergey Aleksandrovich — PhD, the Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky, Saint Petersburg, Russia, Chief Art Critic, Gosfilmofond, Moscow, Russia; s.ogudov@gmail.com

\*\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24–28–01588, <https://rscf.ru/project/24–28–01588/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

The reported study was funded by the Russian Science Foundation, Project No. 24–28–01588, <https://rscf.ru/project/24–28–01588/>; the Russian Christian Academy for the Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

строках сценария наррация взгляда камеры сменяется подобием драматических ремарок, а голос диктора, претендующего на полноту знания, — перспективой персонажей. Поскольку Сталкер, а не аукториальный рассказчик все больше претендует на роль центра сознания, именно речь Сталкера зачастую наделяет происходящее в Зоне смыслом, при этом реплики диалога предстают как замена репрезентации сознания, характерной для фигуральной нарративной ситуации в романном нарративе. Основным результатом рассматриваемых тенденций стало более полное представление мира фильма сквозь призму сознания Сталкера и других персонажей и смещение центра сознания вглубь повествуемого мира. Сценарный нарратив дает возможность восстановить континуум форм, расплосженных на переходе от аукториальной к фигуральной нарративной ситуации, в полной мере реализуемой уже средствами кино.

**Abstract:** *The idea of “Stalker” developed as a transformation of an action movie into a moral and philosophical parable. However, there was not only a genre transformation, but also a deeper transition affecting the field of narrative mediation — mediacy of presentation (Mittelbarkeit). The article examines the problems of mediacy based on the classical theory of narrative by F. K. Stanzel and his followers, in particular M. Hurst, who adapted the typology of narrative situations for the analysis of cinema. According to Hurst, the figural narrative situation prevails in cinema, hence the aesthetic illusion of an immediacy of presentation. But if Stanzel takes cinema beyond the typological circle, then Hurst believes that it should also be considered as a narrative medium, reinforcing the tendencies towards the reflectorization of teller-character typical of modernist novels. We suppose that Tarkovsky’s efforts to adapt the Strugatsky brothers’ screenplay correspond to the transition from an authorial narrative situation to a figural one, more characteristic of cinema. Using the example of comparing the second and fifth versions of the literary script, the article traces the signs of a change in mediacy. We consider the change of the camera-eye narration by the analogy of dramatic remarks in the opening lines of the script; the replacement of the narrator’s voice, which claims to be full of knowledge, by the perspective of the characters. Stalker, rather than the authorial narrator, is increasingly thought of as the center of consciousness, it is the Stalker’s speech that often gives meaning to what is happening in the Zone, while the dialogue lines become an ersatz representation of consciousness characteristic of the figural narrative situation in the novel narrative. The main result of these trends was a more complete representation of the world of the film through the prism of the consciousness of the Stalker and other characters and the shift of the center of consciousness deeper into the narrated world. The screenplay narrative makes it possible to restore the continuum of forms that exists during the transition from the authorial to the figural narrative situation, which is fully realized only by means of cinema.*

**Ключевые слова:** рассказчик, рефлексор, рефлексоризация, нарратив, нарративная ситуация, аукториальный нарратор, литературный сценарий, режиссерский сценарий, советское кино, киноадаптация.

**Keywords:** narrator, reflector, reflectorization, narrative, narrative situation, authorial narrator, literary script, director’s script, Soviet cinema, film adaptation.

*Нарративные ситуации в литературе и кино*

В основе настоящей статьи — гипотеза, согласно которой то или иное произведение является нарративным не столько в силу своей структуры, сколько в зависимости от посредника, передающего события. Разнообразные формы взаимодействия дискурса и истории, включая разветвленность, анахронии и другие формы нарушения естественного порядка, сами по себе не являются определяющими. В то же время бессвязность и рассогласованность, например, произведений постмодерна, не позволяет считать их анарративными, поскольку возможна нарративизация со стороны читателя, пользующегося алгоритмами, направленными в таких случаях «против текста» (*against the grain of the text*) [13, с. 116–120]. Центр сознания смещается — от рассказчика к рефлектору и, наконец, к читателю: отсюда ключевая роль медиации — опосредованности представления (*Mittelbarkeit / mediacy*), символически выраженной в рассказе.

В когнитивной нарратологии привычным стал подход к медиации, основанный на теории фреймов, однако не утратила актуальности классическая теория трех нарративных ситуаций, предложенная Ф. К. Штанцелем, — более того, именно эта теория была положена в основу трудов когнитивных нарратологов «первого поколения» (в частности, Моника Флудерник и Манфреда Яна). Напомним, что Штанцель выделяет aukториальную (*Auktoriale ES / authorial ns*), персональную (*Ich-ES / first-person ns*) и фигуральную (*Personale ES / figural ns*) нарративные ситуации [16]. Первые две определяются исходя из тождества или различия «сфер существования» нарратора и персонажа, тогда как в третьем случае нарратор вовсе уходит со сцены, уступая место рефлектору, который уже не рассказывает, а отражает, фиксирует то, что происходит в повествуемом мире. Рефлектор отождествляется с персонажем, помещенным в центр происходящего (например, Йозеф К. или Стивен Дедал — это не нарраторы, а рефлекторы). Разговоры о четвертой нарративной ситуации, возникшей под влиянием новых медиа, пока представляются преждевременными, и потому типология, предложенная Штанцелем, продолжает сохранять фундаментальное значение [15, с. 35–57].

Теория нарративных ситуаций, впервые сформулированная в конце 50-х гг. была ориентирована на анализ романа XVIII–XX вв.; ее переосмысление по линии когнитивной нарратологии тоже происходило с привязкой к роману как основному объекту анализа, хотя и с учетом более широкого диапазона примеров (Кон, Флудерник). Как известно, на постклассическом этапе разные теории нарратива были вовлечены в процесс осмысления кино, новых медиа и мультимодальности, что означало перевод привычных понятий в сферу анализа произведений нового типа.

Замечания Штанцеля о кино в «Теории нарратива» делаются лишь вскользь. Несмотря на отсутствие кино в его типологии, замечания касаются ее фундаментальных основ. Штанцель определяет медиацию в качестве родового критерия нарратива, но доминантой его теории выступают случаи мнимого снятия

медиации — «иллюзия» приближения к непосредственному представлению в фигуральной и персональной наррации. В первом случае рефлектор фиксирует происходящее так, будто «все происходит на самом деле», во втором — присутствует «экзистенциальная связь между опытом протагониста и нарративным процессом, между я-испытывающим и я-повествующим» [16, с. 91].

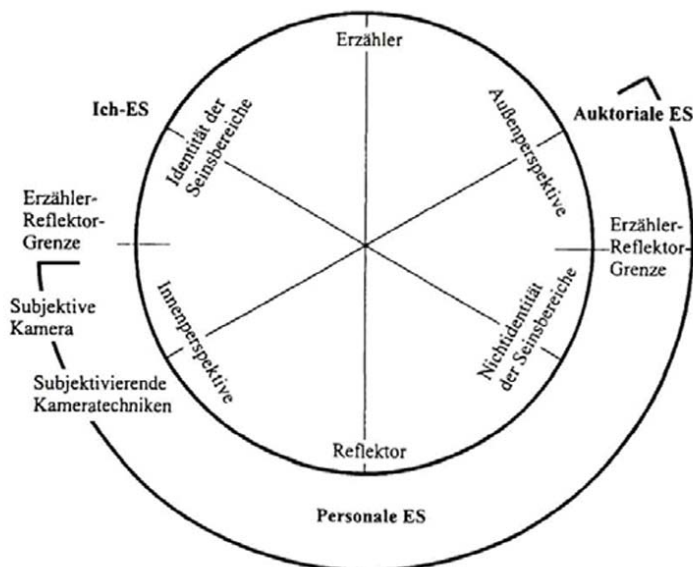
По мысли Штанцеля, изображение в кино лишено медиации. Кино, с одной стороны, оказывается за пределами типологического круга (а значит, нарративного творчества как такового), с другой — показывает то, что в литературе было «иллюзией», — реальный мир вне опосредования. Этот парадокс послужил отправной точкой для дальнейшего развития его мысли в киноведении и исследованиях киносценария.

Маттиас Хурст в книге «Нарративные ситуации в литературе и кино» писал, что сделанные вскользь замечания Штанцеля могут быть приняты интуитивно, но, по существу, не верны, потому что кино тоже создает «иллюзию»<sup>\*</sup> прямой передачи явлений: достаточно принять во внимание разбивку на кадры, монтаж, освещение, ракурсы и другие приемы создания фильма. Но мысль Штанцеля предполагает и иное следствие: в кино отсутствует оформленная фигура рассказчика, а значит, в полной мере невозможны персональная и аукториальная нарративные ситуации. Повествование в кино существует в первую очередь в модусе рефлектора — отсюда тенденция к идентификации зрителей с персонажами. Ниже представлена схема нарративных ситуаций, переработанная Хурстом для изучения кино [14, с. 93]. Как видно, отсутствует внешняя ось круга, охватывающая персональную и аукториальную нарративные ситуации. Поскольку Хурст уделяет особое внимание персонажу, заметна перекличка с известной работой Бэлы Балаша, полагавшего, что кино делает видимым человека и его мир, освобождая от отвлеченных понятий [1].

Мы развиваем теорию Штанцеля в ином направлении. Модальный переход от нарратора к рефлектору можно проследить не только сопоставляя фильмы и литературные источники, как делал Хурст. Тенденции к изменению модуса заметны при обращении к литературной основе фильма — к киносценарию и его изменчивым формам. Согласно нашей гипотезе, литературный сценарий в большей мере ориентирован на фигуру аукториального нарратора, в то время как переход от литературного сценария к режиссерскому предполагает описанный Штанцелем процесс рефлекторизации. В книге «Теория нарратива» он перечисляет целый ряд признаков, на основе которых можно охарактеризовать этот переход. Не называя все, отметим только наиболее значимые для настоящей статьи. Если в модусе рассказчика история охвачена как целое, упорядочена и имеет смысл, то в модусе рефлектора имеет место регистрация происходящего «в момент восприятия», история является амбивалентной в смысловом отношении. Для рассказчика характерна «концептуальная абстракция и обобщение»,

---

<sup>\*</sup> Отметим, что слово «иллюзия» лишено негативных смыслов в работах Штанцеля и Хурста. Речь идет об эстетической иллюзии, сопутствующей литературе и кино.



тяготение к «форме отчета», в то время как рефлектор стремится к «конкретике, импрессионизму и эмпатии». В случае модуса рассказчика выбор материала мотивирован его личностью; в случае модуса рефлектора критерии отбора неочевидны, «область неопределенности получает экзистенциальное значение». Наконец, модус рассказчика предполагает выраженную нарративную дистанцию и внешнюю перспективу, модус рефлектора — действие *in actu* и перспективу внутреннюю [16, с. 169–170]. Добавляя некоторые новые критерии (скорость наррации, позиция имплицитного читателя), мы исследовали модальный переход на материале советских сценариев 1920–1930-х гг. [5]. Основная задача настоящей статьи — обратиться к творчеству Андрея Тарковского, одного из наиболее выдающихся режиссеров мирового кино, с целью исследовать процесс перехода от нарратора к рефлектору при подготовке его фильмов.

### *Рефлекторизация рассказчика в сценарных версиях фильма «Сталкер»*

Несмотря на обилие работ, посвященных нарративу в фильмах Тарковского, наиболее близким нашей статье видится исследование Роберта Берда, в котором поиски режиссера выводятся из проблематики медиации. Обращаясь к этому понятию скорее в перспективе феноменологии, а не нарратологии, Берд называет воду, огонь, землю и воздух «стихиями кино». Речь идет не о буквальном их «показе» в фильмах Тарковского, а о том, что «из стихий кино создаются условия совершенно нового чувственного опыта, доступно лишь зрителю, находящемуся перед экраном» [2, с. 20]. Иными словами, в каждом из своих фильмов режиссер стремится преодолеть отчужденный характер мысли, «замыкание» медиации в сфере субъекта», что в то же время

не означает «слияния с миром самих вещей» [6, с. 75]. Говоря об «ощущении полноты жизненного опыта», Берд, подразумевает опыт сообщества зрителей, переживаемый благодаря тому или иному фильму. Как заметил по поводу его книги Андрей Горных,

«...кинематограф Тарковского, таким образом, помещается в рамку базового парадокса модернизма — если что и репрезентируются под лозунгом возвращения “к вещам самим по себе”, так это не первозданные стихии мира, но сами техники их репрезентации» [3, 163–172], —

отсюда проблематика медиации и ее градуированных форм.

Хотя Берд и пишет, что у Тарковского «рассказ является лишь одним из многих условий для создания чувственной среды», и даже утверждает, что «нет большого смысла в чтении сценариев к фильмам Тарковского» [2, с. 160]], мы полагаем, что не стоит все же сбрасывать их со счетов. Сценарий в своих изменчивых версиях позволяет проследить процесс формирования нарративной медиации, а значит, и переход к необходимому для просмотра фильма условиям опыта. Вопреки утверждениям самого Тарковского о ненужности сценария, именно в сценариях формируются нарративные ситуации, позже воплощаемые в фильмах. Более того, анализ нарратива позволит избежать излишней абстракции уже при разговоре о «стихиях кино», поскольку возвращает нас к структурным основам седьмого искусства.

В этом смысле сценарии фильма «Сталкер» дают богатый материал для работы. Будучи фильмом, пожалуй, с наиболее захватывающей сценарной судьбой, «Сталкер» свидетельствует о творческом содружестве Тарковского и братьев Стругацких, причем за период работы писателями было создано порядка 9–12 версий [4, с. 340] литературного сценария (известно еще как минимум два варианта режиссерского сценария) [9]. Общим местом рассуждений о «Сталкере» стало утверждение, что режиссер в период работы со Стругацкими добился изменения жанра: если сначала он задумывал «проходной» боевик, то затем пришел к идее поставить нравственно-философскую притчу. Не раз исследователи отмечали, что этот переход можно проследить, сравнив между собой первые и последние варианты киносценария. Обычно изменения сводили к фигуре самого Сталкера:

«За два года съемок усилиями Стругацких, Тарковского и Кайдановского он превратился из жестокого и прагматичного гангстера-браконьера в мессию, полусвятого-полуюрродивого в духе раннего христианства, иступленно служащего Зоне...» [11, с. 12].

При точности подобных наблюдений нужно учитывать все же, что изменения претерпел не только персонаж, но и нарративная ситуация, в которую он встроен.

Мы полагаем, что усилия Тарковского по адаптации замысла Стругацких воплотили некоторые тенденции перехода от аукториальной нарративной ситуации к фигуральной. Любопытно исследовать, как этот переход подготавливался поведением самого режиссера, пытавшегося донести до сценаристов идею фильма. Как вспоминает Борис Стругацкий:

«Главная трудность заключалась в том, что Тарковский, будучи кинорежиссером, да еще и гениальным кинорежиссером вдобавок, видел реальный мир иначе, чем мы, строил свой воображаемый мир будущего фильма иначе, чем мы, и передать нам это свое, сугубо индивидуальное видение он, как правило, не мог, — такие вещи не поддаются вербальной обработке, не придуманы еще слова для этого, да и невозможно, видимо, такие слова придумать, а может быть, придумывать их и не нужно» [4, с. 339].

Тарковский всячески, даже на уровне телесного поведения, стремился опровергнуть аукториальное начало, отсюда принципиальная невозможность понять его — «мешанина жестов, слов, идей, образов» [11, с. 162] (Б. Стругацкий). Не имея сил сформулировать волновавшую его проблему, он прибегал даже к отказу от слова, пытаясь преодолеть «притяжение» аукториального рассказчика. Но рассмотрим, как этот переход происходил непосредственно в наррации.

В нашем распоряжении второй и пятый варианты литературного сценария. Второй вариант еще сохраняет тесную связь с первоначальным замыслом боевика, а пятый близок к содержанию вышедшего на экран фильма. В обоих случаях мы имеем дело с аукториальной нарративной ситуацией, тем не менее в пятом варианте заметны тенденции к рефлекторизации рассказчика (*personalisierung / reflectorization*). Во второй версии сталкер — это еще «браконьер», показанный во многом посредством физического действия: «Облачившись, он делает несколько резких гимнастических движений: приседает, изгибается во все стороны, затем берет сигарету, затягивается и снова отхлебывает кофе». Далее: «Двигается он на редкость легко и бесшумно, как тугая резиновая шина» [7, л. 2]. Имеет место наррация взгляда камеры (*camera-eye narration*) — весьма характерная черта сценариев и некоторых модернистских романов «бихевиористского» типа\*. В пятой версии наррации, основанной на физическом действии, уже значительно меньше — смысловой центр фильма смещается к беседам между персонажами.

Отсюда еще одно различие двух вариантов. В пятом варианте слова аукториального нарратора становятся подобием драматических ремарок. Во втором варианте:

---

\* В книге «Нарративные ситуации в романе» Штанцель называет такую нарративную ситуацию «нейтральной», поскольку ни аукториальный нарратор, ни рефлектор не выступают очевидным образом в качестве медиаторов. В «Теории нарратива» наррация глаза камеры рассматривается как периферийный вариант фигуральной нарративной ситуации.

«Отвратительно резкий звонок будильника. / В комнате темно, только каждую секунду озаряется мертвенным синим светом далекий неоновый рекламы прямоугольник окна» / Звонок обрывается, и сейчас же вспыхивает неяркий огонек ночника. Угрюмый мужчина отбрасывает одеяло и садится в постели, свешивает ноги и ожесточенно обеими руками чешет взлохмаченные волосы» [7, л. 1].

В пятом варианте: «Грязная захлавленная квартира. Ночь. Сталкер тихонько выбирается из-под одеяла, берет в охапку одежду и на цыпочках выходит в ванную» [8, л. 1]. Это различие вряд ли можно возвести к эмико-этической концепции в лингвистике, на которую ссылается Штанцель, говоря о различии начал в разных модусах нарратива, тем не менее уже первые предложения демонстрируют общий облик наррации.

Другим признаком аукториальной нарративной ситуации во второй версии был голос диктора, объясняющий происходящее: «Два десятилетия прошло с тех пор, как наш маленький голубой шарик, несущийся по необъятным просторам Вселенной, впервые на памяти человечества стал объектом внимания могущественной сверхцивилизации...». В первом варианте режиссерского сценария голос диктора перемежался с картинками посещения Земли инопланетной цивилизацией.

«7. Зона. Натура. Лето. Ночь. Общ. Кран. Комб. 5. Словно плавающие на жару свечи мягко рушатся гигантские металлические конструкции. / Растрескавшийся асфальт. Из раскрытых цехов вырывается мглистое пламя. Пронесются санитарные машины | Домакетки. Пиротехника. б/дом. ч/дом, факела» [7, л. 2].

Аукториальный рассказчик, тяготеет, по Штанцелю, к форме репортажа, концептуальной абстракции и обобщениям, при этом может охватить историю как целое, что заметно при рассказе о профессии сталкера:

«Он знает, что возвращается один из десяти. Один из пяти возвратившихся остается калекой на всю жизнь. У семи из девяти уцелевших рождаются дети-уроды. Сталкер вне закона, вне морали, но он снова и снова идет в зону...» [7, л. 6].

В пятой версии читатель впервые узнает о Зоне не из безличной речи диктора, а из недостоверных высказываний персонажей — Писателя и Профессора, не владеющих историей во всей полноте, а предлагающих тот или иной перспективный вывод. Писатель говорит: «А хотя бы и сверхцивилизация... Тоже, наверное, скука... Тоже какие-нибудь законы, треугольники, и никаких тебе домовых и, уж конечно, никакого бога...». Затем, что такое Зона, объясняет уже Профессор:

«Трудно сказать, об этом почти ничего не известно. Примерно четверть века назад сюда будто бы упал метеорит, вдребезги разрушил электростанцию, спалили дотла поселок... Метеорит этот искали экспедиции — сначала научные, затем даже любительские, и, конечно, ничего не нашли... Потом здесь стали пропадать люди. Уходили сюда и не возвращались...» [8, л. 14].

Зона раскрывается и в перспективе иной персонифицированной фигуры — Сталкера, «проговаривающего» особенности своего восприятия: «Вы потом увидите, здесь удивительно красиво... Странно! Цветами почему-то не пахнет... Или я отвык? Вы не чувствуете?» Сталкер отражает события, происходящие в Зоне, в своем сознании, наделяя их смыслом. Поскольку невозможно представить сценарий, где был бы дан поток сознания Сталкера, Тарковский и Стругацкие передают его перспективу в репликах диалога, поэтому диалог, мы полагаем, становится одним из способов рефлексивизации рассказчика\*. Сначала о том или ином событии сообщается аукториальным нарратором, а затем оно же раскрывается в речи Сталкера. Так происходит, например, когда неизвестный голос приказывает Писателю остановиться. Сталкер говорит по поводу произошедшего: «Но стоит тут появиться людям, как все здесь приходит в движение. Наши настроения, наши помыслы, чувства, все наши переживания вызывают здесь перемены, и постичь их мы не в состоянии...» [8, л. 22].

Примеры наделения событий смыслом со стороны Сталкера можно найти в разных местах сценария. В комнате с телефоном, обращаясь к профессору, он говорит:

«Это же страшное место, самое страшное в зоне! У нас его зовут мясорубкой, но это хуже любой мясорубки! Сколько людей здесь погибло! И брат Дикообраза тут погиб, такой тонкий, талантливый! Вот, послушайте: “На пространство и время ладони / Мы наложим еще с высоты...”» [7, л. 39] —

далее в качестве стихов брата Дикообраза цитируется произведение Арсения Тарковского. Для сравнения можно привести слова Сталкера о мясорубке из второй версии сценария. Сначала он переругивается с Профессором, а затем произносит развернутую реплику:

«На этой трассе только два места от бога зависят: труба и эта вот мясорубка. Тут уж везенье — либо прошел, либо каюк. Получается один шанс из четырех, а мне мало! — Он хватает Профессора за грудки и кричит ему прямо в лицо. — Это не игра! Это вы все в игры играете, а мне нельзя! У меня дочка калека...» [8, л. 60–61].

---

\* Согласно Штанцелю, усиление роли диалога может быть трактовано как приближение к персональной или же фигуральной нарративной ситуации. Мы склоняемся в данном случае ко второму варианту, поскольку персональный рассказчик в кино невозможен (имеет место только более или менее условная имитация такого рассказчика за счет речевых приемов).

Здесь слова Сталкера — это только реплика персонажа, в то время как медиация воплощена главным образом в фигуре аукториального нарратора.

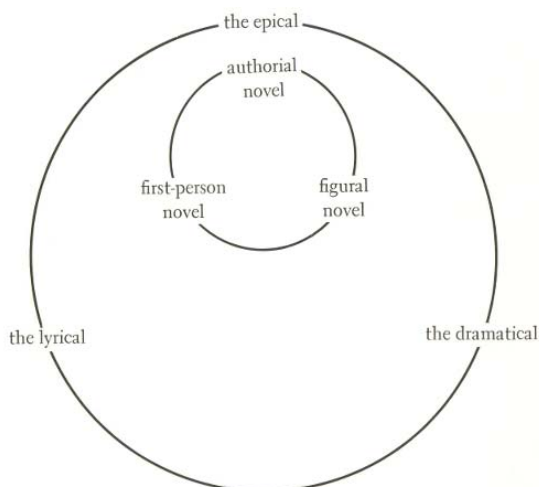
Тем не менее, во второй версии есть эпизоды видений: «картина Рериха» и городское видение Писателя, тоже приближенные к модусу рефлектора:

«Проводник и Профессор, горбясь под тяжестью рюкзаков, медленно уходят вглубь улицы. Писатель в окно смотрит им вслед. А может быть, и не им вслед. Может быть, он ждет, что вот-вот снова появится мир покоя и тишины. И он видит, заранее напрягаясь, как улица заволакивается дымкой, но тут в дымке неожиданно возникают очертания чего-то совсем другого: гигантские многоэтажные здания, отсвечивающие стеклом, потоки машин, толпы спешащих пешеходов, вспыхивающие рекламы...» [7, л. 56].

Рефлекторизация — процесс, который, по-видимому, в разной мере охватывал разные версии сценария на пути к его экранному воплощению.

Особенностью последних версий был перевод действия в сферу мысли. То, что должно было быть увидено зрителем (прочувствованно за счет «стихий кино»), сначала «проговаривается». Диалог становится своего рода эрзацем изображения сознания, объединяющим воедино разные голоса. Зона раскрывается главным образом теперь самим Сталкером: «13. А цветы снова цветут! Только не пахнут почему-то... Вы извините, что я вас тут бросил, но сейчас идти все равно рано... Туман» [8, л. 13]. В сценарии важны не столько отдельные реплики персонажей, сколько непрерывная речь; диалог же является, на наш взгляд, только сценографической уступкой, необходимой для «драматизации» действия.

Первоначальный вариант типологического круга Штанцеля — «прототипической фигуры непрерывности и тотальности» [12, с. 161] — был вписан



в круг «естественных форм поэзии» Гёте. Штанцель изучал нарратив в привязке к роману. Если же принять во внимание киносценарий, то разные версии «Сталкера» могут быть размещены на дуге, соединяющей полюса аукториальной и фигуральной наррации, соответствующие континууму форм между эпосом и драмой у Гёте.

Изменчивые версии сценарного нарратива, пребывающие на границе двух прототипических форм, становятся условием создания медиации в фильме. Переход к фигуральной нарративной ситуации означает, что центр сознания вместе с развитием сценария смещается вглубь повествуемого мира, предопределяя восприятие его «стихий». Можно ли считать смену отношения к Зоне следствием смены нарративной ситуации, перехода от нарратора к рефлектору? Вслед за Хурстом мы полагаем, что идентификация с персонажами и Зоной как персональным началом возможна в полной мере именно в кино, в то время как сценарий становится переходным нарративом, в котором рефлекторизация — процесс, имеющий конечным результатом постановку фильма. Медиация у Тарковского — это не только экран, как полагал Берд, а еще и присутствие сознаний, находящихся в отношениях органической связи друг с другом. С нашей точки зрения, приоритетной областью их изучения является киносценарий, открывающий возможность осмыслить медиацию в генетической перспективе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Балаж Б. Видимый человек, или Культура кино / пер. с нем. А. Филиппова-Чехова; под ред. М. Куртова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 160 с.
2. Берд Р. Андрей Тарковский: стихи кино / пер. с англ. Д. Серебровой; науч. ред. Я. Левченко. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 360 с.
3. Горных А. А. Вещь на экране: исторический сенсориум Андрея Тарковского (размышления по поводу книги Роберта Берда «Андрей Тарковский. Элементы кино») // Философский журнал. 2017. Т. 10. № 1. С. 163–172.
4. Косинова М. И., Фомин В. И. «Музыка Баха звучит как-то не по-советски...». История создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2017. 524 с.
5. Огудов С. А. Литературу в кино: советские сценарные нарративы 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 232 с.
6. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии: критика и анализ. 2-е изд. М.: Альма Матер; Академический Проект, 2010. 223 с.
7. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Сталкер. Второй вариант литературного сценария «Машина желаний» // Госфильмофонд России. Ед. хр. № 4022. 50 с.
8. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Сталкер. Сценарий двухсерийного фильма (5 вариант) // Госфильмофонд России. 1978. Ед. хр. № 4022. 23 с.
9. Тарковский А. А. Сталкер. Режиссерская разработка сценария по мотивам одной из глав повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» (2 вариант) // Госфильмофонд России. Ед. хр. № 4022. 89 л.
10. Тарковский А. А. Сталкер (5-й вариант). 2 серии. Режиссерская разработка. 1978 г. // Госфильмофонд России. Ед. хр. № 4022.

11. Цымбал Е. В. Рождение «Сталкера»: попытка реконструкции. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 768 с.
12. Cohn D. The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens // *Poetics Today*. 1981. Vol. 2. No. 2. P. 157–182.
13. Fludernik M. Towards a 'Natural' Narratology. London; New York: Routledge, 1996. 454 p.
14. Hurst M. Erzählsituationen in Literatur und Film: Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. 228 p.
15. Nünning V., Nünning A. Lebende Legenden und untypische Erzählsituationen im Roman: Eine kleine Komplementärgeschichte zu Franz K. Stanzels Theorie des Erzählens // *Anglistik*. 2023. Bd. 34, H. 2. S. 35–57.
16. Stanzel F. K. A Theory of Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 311 p.

REFERENCES

1. Balazs, B. *Vidimyi chelovek, ili Kultura kino* [Visible Man, or the Culture of Film]. Moscow, Ad Marginem Press, 1924. 160 p. (in Russian).
2. Bird, R. *Andrei Tarkovskii: stikhii kino* [Andrey Tarkovsky: Elements of Cinema]. Moscow, Garage Museum of Contemporary Art, 2021. 360 p. (in Russian).
3. Gornyxh, A. A. Veshch na ekrane: istoricheskii sensorium Andrey Tarkovskogo (razmishleniya po povodu knigi Roberta Byorda "Andrei Tarkovskii. Elementi kino") [The thing on a screen: the historical sensorium of Andrei Tarkovsky (some considerations about Robert Bird's Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema)]. In: *Filosofskii zhurnal*, 2017, vol. 10., no. 1. 12, pp. 163–172 (in Russian).
4. Kosinova, M. I., Fomin, V. I. "Muzika Bakha zvuchit kak-to ne po-sovetski...". *Istoriya sozdaniya filmov Andrey Tarkovskogo, snyatikh v SSSR* ["Bach's music doesn't sound Soviet...". The History of Andrei Tarkovsky's Films Made in the USSR]. M.: Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya", 2017. 524 p. (in Russian).
5. Ogudov, S. A. *Literaturu v kino: sovetskie stsenarnie narrativi 1920–1930-kh godov* [Literature to the Cinema: Soviet Screenplay Narratives of the 1920–1930s]. Moscow, New Literary Observer, 2024. 232 p. (in Russian).
6. Swassjan, K. A. *Problema simvola v sovremennoi filosofii (kritika i analiz)* [The Problem of the Symbol in Contemporary Philosophy (Criticism and Analysis)]. Moscow, Academic project; Alma Mater, 2010. 223 p. (in Russian).
7. Strugatsky, A. N., Strugatsky, B. N. Stalker. Vtoroi variant literaturnogo stsenariya "Mashina zhelanii" [Stalker. The second version of the literary script "The Wish Machine"]. In: *Gosfilmofond*, edinica khraneniya no. 4022. 50 p. (in Russian).
8. Strugatsky, A. N., Strugatsky, B. N. Stalker. Stsenarii dvukhseriinogo filma (5 variant) [Stalker. The script of the two-part film (5th version)]. In: *Gosfilmofond*, edinica khraneniya no. 4022. 23 p. (in Russian).
9. Tarkovsky, A. A. Stalker. Rezhissyorskaya razrabotka stsenariya po motivam odnoi iz glav povesti A. i B. Strugatskii "Piknik na obochine" (2 variant) [Stalker. Director's script based on one of the chapters of the story by A. and B. Strugatsky "Roadside Picnic" (2nd version)]. In: *Gosfilmofond*, edinica khraneniya no. 4022. 89 p. (in Russian).
10. Tarkovsky, A. A. Stalker (5-i variant). 2 serii. Rezhisserskaya razrabotka (1978) [Stalker (5th variant). 2 series. Director's script]. In: *Gosfilmofond*, edinica khraneniya no. 4022 (in Russian).
11. Tsymbal, E. V. *The Birth of the "Stalker": An Attempt at Reconstruction*. Moscow, New Literary Observer, 2024. 12. 768 p. (in Russian).
12. Cohn, D. The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens. In: *Poetics Today*, 1981, pp. 157–182 (in Russian).

13. Fludernik, M. Towards a “Natural” Narratology. London and New York: Routledge, 1996. 454 p. (in English).

14. Hurst, M. *Erzählsituationen in Literatur und Film: Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1996. 228 p. (in German).

15. Nünning, V., Nünning A. (2023). Lebende Legenden und untypische Erzählsituationen im Roman: Eine kleine Komplementärgeschichte zu Franz K. Stanzels Theorie des Erzählens. In: *Anglistik*, vol. 34, iss. 2, pp.35–57 (in German).

16. Stanzel, F. K. A Theory of Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 311 p. (in English).