

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82

ПОВЕСТЬ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «ВОСЬМЕРКА» В ЭКРАНИЗАЦИИ АЛЕКСЕЯ УЧИТЕЛЯ. СЮЖЕТНОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ ИЛИ СВЕРХТЕКСТОВОЕ ЕДИНСТВО?

© Ирина Михайловна ПОПОВА

Тамбовский государственный технический университет,
г. Тамбов, Российская Федерация, доктор филологических наук,
профессор, зав. кафедрой русской филологии,
e-mail: postmaster@kaf russ.tstu.ru

Сопоставлен художественный текст повести Захара Прилепина «Восьмерка» с одноименным фильмом Алексея Учителя, созданным по сценарию Александра Миндадзе, выявлены особенности сюжетной интерпретации кинематографического сценария и экранизации. В результате анализа сделан вывод, что и писатель, и режиссер, и сценарист правильно поняли главную проблему нашего времени, показав ее истоки и причины, воссоздав ельцинскую эпоху развала СССР в конце 1990-х гг., продемонстрировав «срез эпохи» на судьбах четырех омовцев, бывших «афганцев». Представлен краткий анализ наиболее значимых рецензий и отзывов об экранизации повести «Восьмерка», подчеркивающих отсутствие истинного понимания проблем, поставленных в произведении и его кинематографической интерпретации. На основе кинематографической критики и путем сопоставления художественного текста повести «Восьмерка» и кинофильма по ней аргументировано, что разными эстетическими приемами художественной литературы и кинематографа оба художника создают не «боевик или мелодраму», не рассказ о «страсти» З. Прилепина, а утверждают одну и ту же идею: в результате духовного кризиса XX в. (революции и гражданской войны, сталинских репрессий и распада страны в 1991 г.) в обществе обесценилась человеческая личность, стала нормой беспрецедентная жестокость, были утеряны истинные нравственные ориентиры и смысл человеческой жизни. Современный человек ощущает глубокое одиночество и «богооставленность», потеряв традиционные представления о семейных ценностях, об истинной любви.

Ключевые слова: инсценировка; интерпретация; сюжетное варьирование; диалогизм; символика цвета и звука; графические символы; кинематографичность; цикличность; сверхтекстовое единство; код культуры.

Известно, что экранизация художественного произведения является по сути одним из видов межкультурной интертекстуальности, который называется сюжетным варьированием и предполагает изменение, т. е. «перевод» художественного произведения с языка одного вида искусства на язык другого вида искусства (в данном случае из художественной литературы в кинематограф). Зачастую этот процесс сопровождается и изменениями в трактовке авторского первоначального замысла [1, с. 282]. В любом случае сюжетное варьирование (синхронное или диахронное) предполагает создание эффекта прямого диалога между претекстом и текстом-реципиентом. При этом обнаруживается углубленное полифоническое содержание обоих произве-

дений, даже если сюжетное варьирование «асимметричное», т. е. сатирическое, пародирующее, контрастное [2, с. 272]. В данном случае мы имеем дело с прямым, т. е. симметричным варьированием содержания повести Захара Прилепина, которое связано исключительно с переводом его на язык кинематографа.

Эти творческие процессы хорошо видны при сопоставлении экранизированной режиссером Алексеем Учителем повести З. Прилепина «Восьмерка» [3].

Фильм, вышедший на экраны страны в 2014 г., вызвал большой интерес у зрителей, появилось множество положительных откликов в Интернете и СМИ. Но текст З. Прилепина воспринимали как «боевик», «секспо-

весть», «динамичный, современный: эротика, погони, драки – адреналин в чистом виде» [4]. Были даже заявления такого рода: «Восьмерка» А. Учителя в каком-то смысле выворачивает повесть наизнанку, демонстрируя, насколько преходяще и изменчиво то, что в первоисточнике <...> В кинотеатральном варианте живая и пульсирующая повесть о молодости превратилась в историю о любви, оду дружбе, мрачное напоминание о цикличности истории и гортанную песнь уже не о поколении дворников и сторожей, но о боевитых парнях в униформе и кожаных куртках, которые похожи, словно близнецы, хоть и разбросаны по разные стороны баррикад» [5].

Особенно привлекала рецензентов «биографичность» повести З. Прилепина: «Фильм Алексея Учителя не дает оценок, а молча фиксирует поэтизированную быль, описанную в отчасти автобиографической повести Захара Прилепина, которую перековал в сценарий Александр Миндадзе (сам З. Прилепин мудро отказался, но вместе с А. Учителем они составили трио, занимавшееся адаптацией произведения)» [5].

Поверхностно была понята и причина изменения финала повести: «Сохранив сюжетную канву, А. Миндадзе переписал финал, некоторые отношения между персонажами и вывел любовную линию между Герой и Аглаей, которая у З. Прилепина была робкой фантазией, уютно зародившейся в голове Германа, но так ни во что настоящее и не вылившейся» [5].

В одной из рецензий говорилось также о том, что «Восьмерка» – один из лучших фильмов Алексея Учителя», что это «колоритная актерская киноработа. И хотя даже сценарий писал не он, а А. Миндадзе, все равно этот фильм – прежде всего Прилепина», – писал Антон Долин [4]. Прилепинское, по мнению этого автора, то, что режиссер увидел и воссоздал «романтическое противостояние омовцев и бандитов» и произвел «невольное подведение итогов русского XX века». Но все же рецензент склоняется к убеждению, что фильм и повесть – это только «история любви», с чем нельзя согласиться, поскольку анализ повести дает совершенно иное представление о главной идее. А. Долин утверждает, что суть сюжета сводится к любовной истории: один из четырех

центральных героев «влюбляется в девушку с нездешним именем Аглая (имя актрисы-дебютантки звучит еще красивее: Вильма Кутавичюте), местную принцессу, и, разумеется, подругу криминального авторитета по кличке Буц. Отныне противостояние обретает неожиданно романтический смысл. Стенка на стенку, с предсказуемо трагическим финалом – менты против бандитов. Справедливость, социум, закон здесь ни при чем: только битва самцов за самку» [4].

Таким же образом понял «Восьмерку» и автор рецензии «Экранизирована история страсти Захара Прилепина» [6]. Он подчеркивает: «Кино о нескольких днях накануне 2000-го г. Пока простой народ готовится к встрече нового тысячелетия, четверо омовцев тщетно ловят местного авторитета, подмявшего под себя весь город (можно понять, что это Нижний Новгород, хотя снимали в Питере). Параллельный сюжет: внезапная страсть, вспыхнувшая между одним из героев и любовницей того самого Буца. Любовный треугольник приносит всем кучу проблем – и дырка в животе оказывается далеко не самой страшной» [6].

Ссылаясь на интервью З. Прилепина, критики уверены, что тот факт, что готовый фильм во многом не похож на повесть З. Прилепина, никого не смущает, даже самого автора «Восьмерки», и приводят следующее высказывание З. Прилепина: «Сюжет видоизменен: одного героя ввели, другого вывели, третьего убили, четвертого заново родили... Я совершенно равнодушно к этому отношусь, с легкостью. Мне важно, чтобы человек посмотрел фильм, а потом прочитал книжку и узнал, как все было на самом деле» [6].

Но есть и другие, более точные, но не достаточно аргументированные восприятия эстетического смысла экранизации А. Учителя и повести З. Прилепина: «Бег на месте тут, как в песне В.С. Высоцкого, – общеприемлемый. Внутри «Восьмерки» вращаются десятки повторяющихся шестеренок, которые с одного ракурса похожи на метафору русского быта, с другого – на сравнительно достоверный портрет страны, которая куда-то ухнула одним зимним вечером, когда куранты собрались бить двенадцать, а первый президент России с узнаваемым говором произнес сакральное «Я устал, я ухожу» [5].

Расставить объективные правильные акценты в этом вопросе возможно только путем сопоставительного анализа прилепинской повести и ее экранизации с опорой на художественный текст и на сценарий фильма А. Учителя.

В начале фильма режиссером вводится символ бесконечности и безысходности: лента Мебиуса, – в форме лежащей восьмерки.

«Символ – это абстрактная реальность, воплощенная в конкретный знак, способный передать сложнейшие логические понятия, идеи, мистические явления и состояния» [7].

Ленту Мебиуса еще называют «петлей». Важно, что этот «непрерывный объект» не сминается при сжатии и давлении, как характер русского человека. Генетический код, по мнению ученых, также имеет форму ленты Мебиуса. Очевидно, режиссер хочет сказать, что происходит смена эпох, поколений, но ничего по сути не меняется в человеке: все продолжает двигаться по сугробам в фильме «Восьмерка» – русская тройка.

В мерцающей огнями «лежащей» восьмерке, напоминающей движение машины по развязке кольцевой дороги, заложена ассоциация с двойной бесконечностью: с движением истории России, с ее немислимыми виражами судьбы и «закольцованностью» социальных процессов, замкнутостью в своей мистической роли в мире; а также с ощущением необъятности пространства. Об этом знаке восьмерки, который сопровождается в фильме звуковым эффектом эха, напоминает необозримая широта просторов России.

Символ «восьмерки» также вызывает аналогии с кажущейся тупиковостью ситуации периода развала великой державы, в которую страна попала в конце 1990-х гг., когда шло жесточайшее сопротивление криминала, когда началась борьба попавшего под колесо истории простого русского рабочего «люда», оказавшегося без работы или без зарплат в атмосфере начинающегося хаоса и гражданской войны, когда, по словам автора-повествователя: «Медленно звереющие и живущие исключительно продажей лома заводчане могли, например, забить гостей разводными ключами» [3, с. 39].

Звуковое и зрительное (световое) оформление фильма символично вдвойне: звуки предают уже с первого эпизода ощущение бездонного пространства, нахождения героя

в звонкой пустоте подземной емкости, какой-то гигантской цистерны, очевидно, этим звучанием подчеркнута одиночество центрального героя Германа и его друзей в противостоянии зарождающейся капиталистическо-прагматической системе отношений в стране. В финале Герман размышляет: «Всюду огромная земля, на ней лежат камни и разное железо, а сверху над землей небо, а за ним еще небо, и вообще черт знает что – и ты вообще один тут. Ну, т. е., нет никаких друзей толком, даже матери нет – торчишь один смешной, как вафельный стаканчик, даже еще смешнее... Один!» [3, с. 106]. Герои пришли с Афганской войны, они ожесточены, измучены, духовно испытывают «богооставленность», надеются только на свою силу, потому что видели на войне только жестокость и смерть.

Световая символика (фильм черно-белый), высвечивание особо значимых укрупненных деталей призваны подчеркивать идею авторского замысла, определять концептуальность того или иного эпизода, учитывая, что «интертекстуальность – один из способов трансляции так называемого кода культуры» [8, с. 203].

В повести З. Прилепина такой символики нет, зато точно указано время года и дана оценка краткой фразой: «На улице холодно, седьмое марта, мерзость» [3, с. 27]. Последнее оценочное слово, имеющее корень «мерз», – холод, мороз передает не только мартовскую распутицу, но и душевное состояние персонажей в художественном тексте. Их души «отморожены», нечувствительны, они не сочувствуют окружающим их людям.

Так, Герман, когда видит избитых его друзьями бандитов, лежащих «вялыми полутрупами» в углу, равнодушно взирает на их позы: один свернулся «как плод в животе», другой вытянулся, как плитус, «третий, засунув голову между коленей <...> получился почти колобок <...> колобок сидел в луже крови и подтекал» [3, с. 33].

Даже влюбившись в Гланьку, Герман воспринимает ее то как мину с часовым механизмом, «которой не терпится взорваться», то как «пиранью, рвущую на волокна чресла наивным пловцам» [3, с. 35].

Если человек сравнивается омовцем Германом с животным или механическим

предметом, то еда очеловечивается: плов сопоставляется с «младенцем на морозе» [3, с. 36].

Языковые формы оценки людей заменены в сценарии фильма на зрительные образы. Например, мысли Германа об унижительной грубости и нелепости отношений между мужчиной и женщиной, сведенных к «трению друг о друга», в результате чего оба «стираются в хлам» [3, с. 46], заменены на показ крупным планом с подсветкой соблазнительных форм тела танцующей в ночном клубе Гланьки. То, что Герман цинично думает о пошлости любовных отношений на фоне разрисовывающего газетный портрет первого президента России Лыкова, говорит о том, что «гадость внутри» носят все персонажи «Восьмерки». Они, «служители государства», не могут не понимать ничтожество и цинизм власть предержащих: Лыков взял у детей красные и синие карандаши и разрисовал «большое опухшее лицо первого президента. – Сегодня застроим эту коблу, – резюмировал Лыков... выводя кровавый сияк» [3, с. 52].

И в фильме также противостояние идет не «за самку», как писали многие блогеры, а за поруганную и расчлененную Россию. Это доказывается введением режиссером А. Учителем сцены сдерживания омонцовцами бунтующих рабочих, одетых в одинаковые серые робы, на заводском дворе, повторенную дважды в экранизации повести «Восьмерка». Об этом говорят и укрупненные кадры: «Грязная, некогда белая «восьмерка» утрамбовывает снег, выписывая восьмерку бесконечности посреди белоснежного поля. Рядом бежит лихой русский человек – омоновец Герман. Колеса крутятся. Герман бежит. По рельсам несется поезд. Кулак врывается в скулу. Кровь течет по щеке или подбородку» [5].

Четверо друзей не просто избивают и в повести, и в фильме ребят Буца, но впадают в такой раж, что «засматриваются» на жестокие драки, а потом уничтожают поверженных на землю еще и еще, словно объявляя им, «что они никто, а новое имя их – пыль и гнилье» [3, с. 59], а затем хохочут долго и с наслаждением. Поэтому так много у А. Учителя и у З. Прилепина сцен с драками. Но фильм – не боевик, как заявляли многие, экранизация рассказывает о страшной эпохе распада духовности. Прав автор следующего отзыва в Интернете: «Смысл ленты заключа-

ется не в том, чтобы показать на экране зрелищные погони, перестрелки, драки, красивые эротические сцены (куда уж без них?) и прочие атрибуты, свойственные жанру боевика. Фильм, прежде всего, о людях и их жизненных позициях и устремлениях. Действие происходит в конце мрачных девяностых годов прошлого столетия – эпохи завершения ельцинского правления в России. Бездушная бюрократическая машина без зазрения совести окунула простой рабочий люд прямиком в яму с помоями, и каждый начал выживать в силу своих способностей и «состояния» совести. Одни остались работать на полуразрушенных предприятиях за копейки, другие, более сильные, стали заниматься бандитизмом и рэкетом. Четверо главных героев, сотрудников ОМОНа, днем разгоняют толпы митингующих, недовольных сложившейся ситуацией в стране, а во тьме ночной вступают в стычки с местной бандой» [9].

Поэтому черный и серый цвета на фоне белого «самые ходовые» и в фильме, и в повести: черные ночные улицы, темные лестничные пролеты, темные квартиры, где «даже лампочка такая, что лучше ее не включать – даже по виду квелая и липкая, как обсосанный леденец. Включишь ее – и она с треском лопнет над самой головой» [3, с. 60].

Мало света, и торжество тьмы ощущается везде, в т. ч. «в душах людей». Холод, «ужасный бардак», «одежда чернеет на вешалках», «ненависть в душах. «Ненавижу с детства таких улыбчивых парней», – признается Герман Гланьке [3, с. 64]. ОМОновец Грех жестоко мучает «малолетку», чтобы тот сказал, где Буц. Герман не слушает и не хочет слышать рассказ Гланьки о родителях, а только следит за ее телом, мечтая о прикосновении к нему. Лыкову «отбили голову, когда он боксировал в юности», поэтому он всегда дрался, «ликуя», радуясь, что уничтожает подобных себе, не задумываясь о своей беспредельной нечеловеческой жестокости. Так же жестоки и другие персонажи.

При анализе повести (а затем и кинофильма «Восьмерка») необходимо обратить особое внимание на вписанность этого произведения в цикл пелевинских рассказов и повестей под одноименным названием, который издается З. Прилепиным отдельной книгой. Цикл – это единое художественное образование с общими героями, одними и теми

же проблемами и мотивами, утверждающими авторскую эстетическую сквозную мысль. Эти «циклообразующие» элементы дополняют друг друга, во всей полноте представляя замысел писателя.

Первая повесть, открывающая цикл «Восьмерка», называется «Витек» по имени основного героя, семилетнего мальчика, которому жизнь преподнесла и уроки красоты, любви, и уроки жестокости взрослых по отношению к животным и друг другу. В детстве человек еще отстраняется от жестокости, пытается уйти в сторону, не понимает ее причины, тянется к добру и любви. Но опыт детства ранит и терзает душу, оставляя навсегда незаживающие рубцы [3, с. 25], – такова позиция автора-повествователя, открывающая книгу «Восьмерка». Именно за рассказом «Витек» следует повесть, давшая название всему циклу. После «Восьмерки» идет повесть «Допрос» о жестокости, которая сводит с ума, но воспринимается как норма жизни.

Обострение, рецидив жестокости, по убеждению З. Прилепина, был характерен для эпохи раскола СССР, потому что царили клевета, обман, равнодушие к ближнему, хаос, идущие от самого верха до низов общества.

Вот так описывает З. Прилепин продажу завода «нерусским гостям»: «Гости вроде как собирались восстанавливать производство. Но нехитрое чутье почему-то уже подсказывало, что, откатив нашему градоначальнику и купив завод за копейки, они тут же его обанкротят. Видимо, чтобы не мешал другому такому же производству, уже работающему на гостей где-нибудь в азиях» [3, с. 25].

З. Прилепин показывает развращающее влияние Запада и в семейных отношениях. Друзья омовцы пренебрежительно зовут девушек «дурами», а русское слово «любить» замещают выражением «делать любовь, «заняться сексом» с «весенними подружками», «как коты» [3, с. 56]. Авторская отрицательная позиция проявляется при описании драк («раздался отвратительный хруст [выбитых зубов. – *И. П.*], будто обломили подсохший, но крепкий сук» [3, с. 56], «вой раненого», «дурацким голосом захрипел Грех» [3, с. 57]. Об этом говорят и многие другие детали, в т. ч. грязный мат, висящий в воздухе при насилиях, совершаемых обеими сторонами побоища.

Такое же неприятие жестокости, как было у Витька в детстве, передается и писателем, и режиссером фильма, который сумел уловить его в прилепинском тексте. Сцена игры троих друзей с мышью говорит о том, что жестокость не оставляет ничего живого в душе человека, делая его «монстром»: после победной драки с Буцем трое друзей «прыгали по мартовским лужам, пытаясь ее [мышь. – *И. П.*] затоптать» [3, с. 68]. Повествователь комментирует так: «Праздник поломал какой-то тип в кожанке» [3, с. 68].

Убийство живой природы, «тварного мира» в целом стало едва ли не единственным праздником удовольствия для друзей Германа, называемых в многочисленных интернет-откликах «настоящими мужчинами». Знаменательно, что физиономия Греха из открытой и радостной и счастливой мгновенно превратилась в «свирепую»: «Казалось бы, – удивляется персонаж, – те же глаза, тот же нос, те же губы...» [3, с. 68].

Герман считает «мерзотным» поступок Греха, облившего «лопатай мерзлой грязной жижи из ближайшей лужи» девушку, из-за которой, но не по ее воле, произошла драка [3, с. 70], и то, что его друг бил лопатай даже девушек, просто оказавшихся рядом. Но главное для друзей – победа над противником. И никакого сожаления по поводу искалеченных людей у ОМОНовцев нет. Они глумятся над лежащими в больнице ранеными. Эта сцена повторяет подобную ей в романе «Обитель», когда Артем в лагерной больничке издевается над Жаброй [10].

То, что А. Учитель поместил ее в свой фильм, говорит о единомыслии обоих художников, видящих, в каком духовном вакууме находится молодежь, попавшая в сложную социальную ситуацию «развала». И в фильме, и в повести показано, что обе противоборствующие стороны, хоть и считают «зверьем» только других, сами ведут себя хуже зверей. Но Герман размышляет о главном для себя, о том, что бандиты – «новая расейская слизь, имеющая славу бесстрашного зверья, запросто рвущего невинных людей на части – оказалась ломкой и пугливой» [3, с. 82].

Все считают себя невинными, но все одинаково полны «человеческим бешенством, возражать которому не имело смысла» [3, с. 83]. Так Герман, называя себя «само-

званным опричником» при новых порядках, удивлялся, почему «опричная злоба не пригодилась», и желал спросить «с государя, почему он столь глуп и слаб» [3, с. 84]. С себя никто не собирается спрашивать.

Авторская параллель с эпохой Ивана Грозного, дающая отрицательную оценку ельциновскому правлению, очень важна, поэтому ее повторяет командир ОМОНовцев, правда, он призывает служить «государю и пьяному, и дурному» и не обижать его наместников, обзывая при этом и охранников «бешеными скотами» и «дранными псами» [3, с. 86].

Художественный текст повести показывает, что социальная составляющая является только платформой для показа низкой духовности центральных персонажей, поэтому и в фильме главное не «история страсти Прилепина», а показ «безблагодатности», потери истинного смысла человеческой жизни, демонстрация страданий человека от одиночества и «богооставленности» в жестоким мире.

«Восьмерка» – это многогранный символ для З. Прилепина, отлично схваченный режиссером А. Учителем. Советский автомобиль восьмой модели, на котором друзья ездят, как на танке, уничтожая бандитов и «новых русских», символизирует еще и старую советскую Россию до перестройки: ее выносливость, умение переживать трудности.

На «восьмерке» Лыков совершает убийство Буца – сбивает его. В автомобиле друзья предают друг друга, предлагая убить Гальку и Германа, полностью обнаруживая свою скотскую сущность. Автомобиль всегда вывозил четырех друзей из любых передраг. Попав под фуру, он спас их от расправы за смерть Буца и вышел из аварии «юным», возродившимся.

«Восьмерка» становится символом возрождения России после «попадания под колеса истории».

Финал повести печален: спившаяся беременная Гланька, которая любила Буца и не выдержала его гибели; спившийся Шорох, окончательно опустившийся Грех, потерявший доверие отца Лыков. Особенно выразителен страдающий от отсутствия любви Герман, мысленно пытающийся переделать свою жизнь, но не способный на реальные действия, «убитый» ненавистью и презрением Аглаи.

В фильме завершение сюжета выглядит более «романтично», чем в повести: гибнет не только Буц, но и сидевшая с ним в автомобиле Гланька. Крупным планом показана ее мертвая голова, окутанная светом на фоне кромешной ночи и тьмы внутри «восьмерки». Но и в повести З. Прилепина, и в фильме А. Учителя понятно, что Буца по сути довели до убийства неумной ненавистью четверо друзей, прошедших «сквозь Афган».

В фильме усилена идея невинности жертвы, которой оказалась «любвеобильная» Гланька. Финал экранизации менее пессимистичен, чем прилепинский. Но суть двух интерпретаций одна: ненависть губит все вокруг, уничтожая даже живые души людские, в которых в результате остается только гулкая пустота, предчувствие которой было у героя-повествователя в первой сцене кинокартины. «В идее свободы мы разочаровались: с этой свободой настал такой разврат, что туши свет» [11, с. 85].

Заканчивается повесть тем, что Гера, глядя вокруг себя, видит свое ничтожество: «ниточку пульса», «земляничку мозга». Герой задает себе вопрос о смысле жизни: «На что тут смотреть вообще». И ставит «пешку судьбы» на прежнее место. «А зачем как-то еще, если уже есть так, как оно есть» [3, с. 107]. К герою приходит смирение и примирение со своей жизнью.

Таким образом, сравнительно-синхронический анализ сюжетного варьирования литературного текста З. Прилепина и экранизации А. Учителя позволяет сделать следующие выводы: режиссер-сценарист правильно понял авторскую интенцию, заключающуюся в показе исторического среза эпохи 1990-х гг. путем обнажения духовной и душевной пустоты молодого поколения России, прошедшего через страшные испытания Афганской войны и оставшегося с «выжженными душами», в которых проросла только жестокость и озлобленность к миру.

Думается, что режиссер А. Учитель учел и цикличность книги «Восьмерка» в целом, потому что создал в фильме по сути не простое сюжетное варьирование, а сверхтекстовое трансжанровое единство. К такому выводу приводит не только проблематика и единая эстетическая стратегия, но и общая аксиологическая идея фильма и повести.

1. *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. *Кузьмина Н.А.* Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. М., 2011.
3. *Прилепин З.* Восьмерка. М., 2015.
4. *Долин А.* Птица-восьмерка: первая экранизация Прилепина. URL: <http://vozduh.afisha.ru/cinema/pticavosmerka-pervaya-ekranizatsiya-prilepina/> (дата обращения: 15.10.2015).
5. *Филлипов А.* Вечный двигатель. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/pr/3402/> (дата обращения: 15.10.2015).
6. *Марков М.* Экранизирована история страсти Захара Прилепина. URL: <http://www.ridus.ru/news/158759> (дата обращения: 15.10.2015).
7. *Жабелова А.Ж.* Символ в предметном поле эстетики // Современные исследования социальных проблем. 2012. № 4 (12). URL: <http://sisp.nkras.ru/e-ru/issues/2012/4/zhabelova.pdf> (дата обращения: 15.10.2015).
8. *Бабенко Н.Г.* Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. М., 2010.
9. *Лезнев Н.* Фильм «Восьмерка» «Три раза «Голубую любовь» – для братвы!». URL: <http://starbom.com/news/film-vosmerka-tri-raza-golubuyu-lyubov-dlya-bratvyi#sthash.48nczHOB.dpuf> (дата обращения: 15.10.2015).
10. *Прилепин З.* Обитель: роман. М., 2015.
11. *Прилепин З.* Летучие бurlаки. М., 2015.

Поступила в редакцию 28.10.2015 г.

UDC 82

ZAKHAR PRILEPIN'S WORK OF ART "THE FIGURE-OF-EIGHT" IN FILM VERSION OF ALEKSEI UCHITEL. PLOT VARIATION OR SUPER TEXT UNITY?

Irina Mikhaylovna POPOVA, Tambov State Technical University, Tambov, Russian Federation, Doctor of Philology, Professor, Head of Russian Philology Department, e-mail: postmaster@kafruss.tstu.ru

Zakhar Prilepin's work of art "The Figure-of-Eight" with Aleksei Uchitel's film of the same name made on the basis of Aleksander Mindadze's screen version are compared and the peculiarities of plot interpretation in film adaptation and screening are pointed out. As a result, it has been concluded that both the writer and the director as well as the scriptwriter got into the inside of the main problem of our time, revealing its sources and reasons, recreating the Eltzin epoch of the USSR break-up in the end of the 1990s showing "the epoch section" in the fate of four riot squad officers, former "Afghan war participants". The most significant reviews and comments about the film "The Figure-of-Eight" pinpointing lack of true comprehension of the problems set in the story and its screen adaptation are analyzed. Based on the film criticism and comparing the story "The Figure-of-Eight" and its film version, it is proved that both artists have created not a "blockbuster or melodrama" and not Z. Prilepin's "passion" but by means of different artistic devices they have asserted one and the same ideas: human personality lost value in the society; unprecedented cruelty became normal; true moral guidelines and purport of human life were lost as a result of the spiritual crisis of the 20th century (revolutions, civil wars, Stalin's repressions and the country's break-up in 1991). The contemporary man feels deep loneliness and a sense of being forgotten by God having lost traditional ideas of family values and genuine love.

Key words: screen version, interpretation, plot version, dialogue feature, colour and sound symbolism, graphic symbols, film looking, cyclicity, super-text unity, culture code.