

На правах рукописи

БОЙКО МИХАИЛ ЕВГЕНЬЕВИЧ

**ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ И СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ФАБУЛЫ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Специальность 17.00.03 – кино-, теле- и другие экранные искусства

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2014

Работа выполнена на кафедре истории и теории кино, телевидения и других экранных искусств НОУ ВПО «Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина» и кафедре сценарного мастерства и искусствоведения ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Научный руководитель: доктор филологических наук
Руднев Вадим Петрович
НОУ ВПО «Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина»

Научный консультант: кандидат искусствоведения
Пархоменко Яна Александровна
ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Официальные оппоненты: доктор культурологии
Рылёва Анна Николаевна
ГБОУ г. Москвы, СОШ № 2012, руководитель научно-методической службы

кандидат искусствоведения, доцент
Кожина Людмила Александровна
доцент кафедры драматургии кино и телевидения сценарно-киноведческого факультета ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет культуры и искусств»,** Институт МАСС МЕДИА, кафедра киноискусства

Защита состоится *18 декабря 2014 г. в 13-00* на заседании диссертационного совета Д 206.002.01 при ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии (ИПК работников ТВ и РВ)» по адресу: 127521, г. Москва, улица Октябрьская, д.105, корп. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии (ИПК работников ТВ и РВ)» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2.

Автореферат диссертации размещён на сайтах: <http://ipk.ru>; <http://vak.ed.gov.ru>

Автореферат разослан « ___ » _____ 2014 г.

Учёный секретарь диссертационного совета,
кандидат филологических наук

В.М. Латенкова

I. Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования обусловлена объективной потребностью в расширении и углублении объяснительных возможностей теории фабулы и разработке новых подходов к реконструкции фабулы, соответствующих современному состоянию экранных искусств. Ситуация в экранных искусствах второй половины XX – начала XXI в. характеризуется появлением большого количества кино- и телепроизведений, фабула которых не может быть реконструирована посредством классической теории фабулы. В настоящее время можно констатировать тенденцию к трансформации фабулы в неклассическом ключе, что связано с существенными изменениями в социуме, в кинопроизводстве, в пространстве художественных идей и их воплощений.

Фабулы, наличие которых в экранных произведениях бесспорно, но которые невозможно реконструировать посредством классической теории фабулы, предлагается называть «неклассическими». Важно отметить, что экранные произведения с неклассической фабулой не представляют собой какого-то периферийного явления, затрагивающего ограниченный круг лиц. Напротив, неклассическую фабулу можно обнаружить не только в фестивальном кино, но и в голливудских блокбастерах. Неклассическую фабулу имеют многие фильмы режиссёров с мировым именем, среди которых — А.Курасава, М. Антониони, А. Рене, Д. Линч. Некоторые фильмы с неклассической фабулой завоевали такую зрительскую популярность, что приобрели неформальный статус «культовых»¹.

Сегодня можно констатировать, что теория фабулы сильно отстала от текущей художественной практики. Можно даже говорить о кризисе теории фабулы, выразившемся в предложении отказаться от этого понятия и изъять термин «фабула» из научного употребления. В то же время трудно отрицать

¹ Примерами могут служить такие фильмы, как «День сурка / Groundhog Day» (1993, реж. Х. Рэмис), «Ванильное небо / Vanilla Sky» (2001, реж. К. Кроу), «Бойцовский клуб / Fight Club» (1999, реж. Д. Финчер), «Матрица / The Matrix» (1999, реж. Л. и Э. Вачовски) и др.

эффективность понятия «фабула» и значимость классического противопоставления «фабула — сюжет» для более глубокого понимания структуры художественных произведений. В связи с этим возникает актуальная задача — преодолеть кризис теории фабулы путём пересмотра категориального аппарата и модифицирования её оснований с целью обнаружить новые возможности теории фабулы, соответствующие современной художественной практике и современному состоянию экранных искусств.

Это важно ещё и по той причине, что реконструирование фабулы играет большую роль в текущей кинокритике. В большинстве кинокритических рецензий затрагивается вопрос о том, могли бы реализоваться кинособытия в реальном мире кинозрителя и, если бы могли, **то** по какой модели. А ответ на этот вопрос может дать только теория фабулы, в которой проведено чёткое различие между миром зрителя и диегетическими² мирами, а также сформировано представление об иерархии диегетических миров в данном художественном произведении.

Степень научной разработанности темы. Основы современной теории фабулы были заложены в 1920-е гг. представителями русской «формальной школы» В. Б. Шкловским, Ю. Н. Тыняновым, Б. М. Эйхенбаумом, М. А. Петровским, Б. В. Томашевским и идейно близким к формалистам психологом Л. С. Выготским³. В частности, В. Б. Шкловский первым развёл по значению понятия «фабула» и «сюжет», Ю. Н. Тынянов показал применимость теории фабулы, разработанной на литературном материале, к кинематографу, Б. В. Томашевский дал наиболее часто используемую в научных трудах дефиницию фабулы. Л. С. Выготский

² Термин «диегетический» мы, вслед за теоретиком кино Э. Сурьо и структуралистом Ж. Женеттом, используем в значении «изображённый в художественном произведении».

³ Наиболее важные для теории фабулы научные работы представителей «формальной школы» и близких к ней учёных вошли в книги: Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Федерация, 1929; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977; Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. — Л.: Academia, 1924; коллективный сборник «Ars Poetica. I» (под ред. М. А. Петровского). — М.: Государственная академия художественных наук, 1927; Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.-Л.: Госиздат, 1925; Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. — М.: Искусство, 1986.

доказал эффективность и плодотворность теории фабулы на материале новеллы И. А. Бунина «Лёгкое дыхание».

Позднее проблемы теории фабулы анализировали в своих исследованиях литературоведы М. М. Бахтин, В. В. Кожин, Б. А. Успенский, Б. Ф. Егоров и др.⁴ Большой теоретический интерес представляет опыт реконструирования фабулы конкретных художественных произведений⁵.

Вопросы теории фабулы в экранных искусствах обсуждали теоретики кинодраматургии В. К. Туркин и Л. Н. Нехорошев, литературовед и семиотик кино Ю. М. Лотман, киновед Ю. Г. Цивьян, киновед и культуролог М. Б. Ямпольский, сценарист Ю. Н. Арабов и др.⁶ Однако в большинстве работ этих исследователей вопросы теории фабулы анализировались довольно скупо или мимоходом, поскольку не являлись основной темой.

Важную работу по демонстрации проблем классической теории фабулы на литературном и кинематографическом материале проделал филолог и философ В. П. Руднев⁷.

Из зарубежных исследований по теории фабулы большого внимания заслуживают работы по многоуровневым моделям нарративного конструирования художественного произведения французского структуралиста Ж. Женетта, голландского культуролога и видеохудожницы

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. — М.: Искусство, 1986; *он же*. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. 5-е изд. — Киев: NEXT, 1994; Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. С. 408–485; Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995; Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Табориская Е. М., Штейнгольц А. М. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. — Рига: Звайгзне, 1978. № 5. С. 11–21.

⁵ Отдельно следует упомянуть реконструкцию литературоведом В. Н. Топоровым фабулы повести Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин» и реконструкцию литературоведом С. Г. Бочаровым фабулы пушкинского «Гробовщика». См.: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс, 1995; Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. — М.: Языки славянских культур, 2007.

⁶ Туркин В. К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007; Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. — М.: ВГИК, 2009; Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — М.: Искусство, 1973. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. — Таллинн: Александра, 1994. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. — М.: РИК «Культура», 1993; *он же*. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределённости. — М.: НЛО, 2010; Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. — М.: ВГИК, 2003.

⁷ Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000; *он же*. Психология кино. — М.: ГИТР, 2013.

М. Бал, немецких нарратологов К. Штирле и В. Шмида⁸.

Весомый вклад в прояснение многих проблем теории фабулы внёс итальянский медиевист, писатель, автор ценных трудов по семиотике У. Эко — в частности, им предложено деление фабул на открытые и закрытые⁹.

Большой интерес представляют зарубежные работы по применению семантики возможных миров для анализа художественных произведений — подчас непростые в логико-математическом отношении исследования Ц. Тодорова, К. Бремона, Т. Павела, Л. Долежела, М.-Л. Райан, А. Коклян, Ф. Лавока¹⁰. Этой же теме посвящена диссертация украинского филолога Ю. А. Обелец и книга российского лингвиста А. П. Бабушкина¹¹.

Методологическая основа и методы исследования. Часто оказывается возможным реконструировать фабулу не только литературных и экранных произведений (фильмов, компьютерных игр), но и художественных произведений иной природы — например, комиксов, нарративной живописи, нарративной скульптуры. Кроме того, при реконструировании фабулы приходится обращаться к психологии читательского и зрительского восприятия. Поэтому данное исследование имеет принципиально

⁸ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998; *Bal M.* Narratologie: Les instances du récit. — Paris: Klincksieck, 1977; *она же.* Narratologie: Introduction to the Theory of Narrative. — Toronto: University of Toronto Press, 1985. *Stierle K.* Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte // Geschichte – Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koseleck, W.-D. Stempel. — München: Fink, 1973; *Шмиц В.* Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008.

⁹ Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб.: Академический проект, 2004; *он же.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию. — СПб.: Симпозиум, 2004; *он же.* Сказать почти то же самое: Опыты о переводе. — СПб.: Симпозиум, 2006; *он же.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007.

¹⁰ *Todorov T.* Grammaire du Décameron. — The Hague: Mouton, 1969; *Bremond C.* Logique du récit. — Paris: Seuil, 1973; *Pavel Th.* Move-Grammar: Explorations in Literary Semiotics. — Toronto: Victoria University, 1978; *он же.* Narrative Domains // Poetics Today, 1.4, 1980. P. 105–114. *Doležel L.* Narrative Modalities // Journal of Literary Semantics, 5:1, 5–14, 1976; *он же.* Narrative Semantics // PTL 1: 29–51, 1976; *он же.* Possible Worlds and Literary Fiction // Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences (Proceedings of Nobel Symposium 65) / Ed. Sture Allen. Berlin: De Gruyter, 1989; *он же.* Heterocosmica: Fictions and Possible Worlds. — Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998; *Ryan M.-L.* The Modal Structure of Narrative Universes // Poetics Today, 6.4, 1985. P. 717–755; *она же.* Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction // Poetics Today, 12.3, 1991. P. 553–576; *она же.* Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. — Bloomington: Indiana University Press, 1991; *Cauquelin A.* A l'angle des mondes possible. — Paris: PUF, 2010; *Lavocat F.* Théorie littéraire des mondes possible. — Paris: CNRS, 2010.

¹¹ Обелец Ю. А. Темпоральная структура возможных миров художественного текста (на материале англоязычной прозы): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – германские языки / Юлия Анатольевна Обелец. Одесса, 2006.; *Бабушкин А. П.* «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001.

междисциплинарный характер и его искусствоведческое ядро соприкасается со сферами культурологии, психологии, филологии, философии, семиотики, нарратологии и логики.

Основной метод исследования, используемый в диссертации, — структурный анализ, как его понимали В. Я. Пропп, Л. Ельмслев, К. Леви-Строс, Р. Барт, А.-Ж. Греймас и В. Декомб: «...структурный анализ исходит из структуры, т. е. из связей, определяемых чисто формально некоторыми качествами, которыми обладает совокупность элементов, чья природа не уточняется»¹². Основным понятием структурного анализа является структурная единица, которая выполняет одну из простейших функций моделируемого объекта. Структурной единицей фабулы является диегетическое событие. Поэтому центральная роль структуралистских подходов в данном исследовании обусловлена целесообразностью их применения в силу самой природы фабулы.

Заметим, что структуралистские подходы позволяют выявлять и описывать разнообразные структуры и их изменение во времени, но малопригодны для объяснения причин этого изменения. Поэтому сугубо социологический аспект проблемы, т. е. вопрос о том, как именно социальные изменения воздействуют на появление и актуальность тех или иных фабульных структур, вынесен нами за рамки данного исследования.

Наряду со структурным анализом применяются культурологический, герменевтический, семиотический, а также методы содержательного, формального и компаративного анализа произведений экранных искусств.

Для выделения типов неклассической фабулы используются преимущественно структурно-типологический и сравнительно-типологический методы.

Особая роль отводится методам исследования, заимствованным из точных наук и естествознания, — в частности, используются сравнительно-

¹² Декомб В. Современная французская философия. — М.: Весь Мир, 2000. С. 85.

статистический метод, комбинаторный анализ, элементы теории множеств и математической логики. В данном исследовании демонстрируется, что «перенос» отдельных методов и понятий из точных и естественных наук в искусствоведение способствует более глубокому пониманию произведений экранных искусств.

Эмпирической базой диссертационной работы стали отечественные и зарубежные художественные кинофильмы, телесериалы и анимационные фильмы. Особое внимание уделялось экранным произведениям, имевшим большой успех у зрителей, а также экранным произведениям, созданным известными режиссёрами.

Хронологические рамки охватывают период с 1950 г.¹³ по 2014 г. На этот период приходится лавинообразный рост количества фильмов с неклассической фабулой.

Гипотеза исследования состоит в предположении, что невозможность реконструировать фабулу многих произведений экранных искусств посредством классической теории фабулы удаётся преодолеть путём модифицирования определения фабулы. Одна из модификаций состоит в допущении, что экранное произведение может отображать не один диегетический мир (универс), а некоторое множество диегетических миров (мультиверс). Тогда можно ввести понятие *мультиверсной фабулы* как хронологически и причинно упорядоченной совокупности диегетических событий в мультиверсе. Логично предположить, что, реконструируя мультиверсные фабулы, удастся проследить трансформации фабулы экранных произведений в хронологических рамках исследования.

¹³ В 1950 г. вышел фильм А. Куросавы «Расёмон» — знаковое экранное произведение с акцентуированной неклассической фабулой, получившее мировую известность.

Объект исследования — художественные кинофильмы, телефильмы, телесериалы преимущественно европейского, североамериканского и отечественного производства, вышедшие после 1950 г.

Предмет исследования — типологические, структурные и содержательные особенности фабулы кинопроизведений.

Цель исследования — изучение процессов эволюции фабулы кинопроизведений в хронологических рамках исследования.

Для реализации поставленной цели были выдвинуты следующие **задачи**:

- сформулировать основные проблемы современной теории фабулы;
- рассмотреть и уточнить понятийный аппарат теории фабулы;
- изучить способы структурирования диегетических событий в экранных произведениях;
- проанализировать типологические признаки и структуру фабул актуальных художественных экранных произведений;
- охарактеризовать структурно-фабульное своеобразие рассматриваемых экранных произведений.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

1. Удалось уточнить, систематизировать и расширить основные понятия теории фабулы, в том числе ввести представление о мультиверсной фабуле. Усовершенствование понятийного аппарата позволило снять ряд проблем, с которыми сталкивалась классическая теория фабулы.

2. Оказалось возможным проследить трансформации фабулы в экранной продукции за период с 1950 г. по настоящее время и выделить

основные типы мультиверсной фабулы, активно используемые в современном кинопроизводстве.

3. Расширение классической теории фабулы позволило по-новому взглянуть на многократно исследованные произведения мировой культуры. На конкретных примерах продемонстрирован эвристический потенциал реконструирования и структурного анализа фабулы для углублённого понимания произведений экранных искусств.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Существуют фильмы, в которых можно выделить совокупность диегетических событий, но реконструировать фабулу при этом оказывается невозможно в принципе, и это образует часть художественного замысла.

2. Причины, по которым может оказаться невозможным реконструировать фабулу фильма посредством классической теории фабулы, носят разнородный характер — «проблемы неполноты», «проблемы поливариантности», «проблемы идентичности» и т. д.

3. Мультиверсный подход обнаруживает новые способы развития классической теории фабулы и позволяет определить мультиверсную фабулу как хронологически и причинно упорядоченную совокупность диегетических событий в диегетическом мультиверсе.

4. Начиная с середины XX в. и до настоящего времени фабула экранных произведений испытывает ряд глубоких трансформаций.

5. В основу типологии мультиверсной фабулы можно положить структурные особенности диегетических мультиверсов.

Научная достоверность и надёжность результатов обеспечивается:

- опорой на фундаментальные научные работы;
- большим охватом эмпирического материала;
- методологической обоснованностью;

- апробированием результатов на научных конференциях, а также в журналистской и педагогической деятельности автора.

Научно-теоретическая значимость исследования

Систематизирован, пересмотрен и расширен понятийный аппарат теории фавулы. Предложены авторские определения основных понятий теории фавулы. Выявлены основные структурно-типологические параметры фавулы современных экранных произведений. Проанализированные экранные произведения позволили получить новые данные о закономерностях трансформации фавулы с 1950 г. по настоящее время.

Теоретически результаты диссертации позволяют пересмотреть теорию фавулы и само понятие фавулы, снять противоречия, возникшие из-за несоответствия классической теории фавулы современной художественной практике в экранных искусствах. В ходе исследования удалось углубить понимание многих произведений мировой экранной культуры. Разработана типология мультиверсных фавул на основе структурных особенностей диегетических мультиверсов, облегчающая ориентирование в потоке современной кинопродукции.

Научно-практическая значимость исследования определяется тем, что полученные результаты применимы в повседневной практической деятельности искусствоведов, кинокритиков, киноведов, кинорежиссёров, сценаристов, представителей других профессий, связанных с экранными искусствами. Материалы диссертации могут быть также востребованы культурологами, филологами, философами, арткритиками, ценителями произведений экранных искусств.

Многие положения и выводы диссертации могут быть использованы в курсах «История и теория кино», «Семиотика кино», спецкурсах и спецсеминарах. Диссертация может стать базой для дальнейшего совершенствования теории фавулы, в которой остаётся ещё много пробелов и

непрояснённых моментов.

Апробация работы. Основные положения и выводы диссертации отражены в статьях в периодических научных изданиях «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», «Философия и культура», «Культура и искусство», «Филологические науки. Вопросы теории и практики», а также в книге «Метакритика метареализма».

Проблемы, проанализированные в диссертации, обсуждались на научных, научно-практических конференциях и семинарах:

1) ежемесячная научно-практическая конференция Профессиональной психотерапевтической Лиги (Москва, 2011) (в соавторстве с В. П. Рудневым);

2) научная конференция «Меняющаяся картина мира в искусстве домашних экранов» (Государственный институт искусствознания, Москва, 2013);

3) международная интердисциплинарная научная конференция «Поэтический фактор в культуре. Синкретические тенденции и инновации» (Международный университет в Москве, Москва, 2013);

4) научный семинар «Мейнстрим» (Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, Москва, 2013);

5) научный семинар «Человек и технология: кризис отношений» (Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, Москва, 2013).

Материал диссертации использовался автором в журналистской деятельности во время работы заведующим отделом публицистики газеты «Литературная Россия» и обозревателем «Независимой газеты».

Соответствие работы паспорту специальности. Поскольку содержанием специальности 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные

искусства» является разработка современного состояния и прогнозирование развития экранных искусств, в том числе киноискусства, данное диссертационное исследование представляется соответствующим паспорту специальности, а именно следующим областям исследований¹⁴: 1. Изучение истории российского и зарубежного киноискусства. 2. Исследование проблем взаимодействия кино с литературой, живописью, музыкой и другими видами художественного творчества. 4. Изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства. 5. Исследования в области истории, теории и методологии киноведения и кинокритики. 14. Формирование новых направлений в создании экранной продукции.

Структура диссертации обусловлена её исследовательскими целями и задачами. Данное диссертационное исследование состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Фильмографии, Библиографии и одного Приложения.

II. Основное содержание работы

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, характеризуется степень разработанности проблемы, определяются объект, предмет, хронологические рамки исследования, указывается эмпирическая база и методологическая основа диссертации, её цель и задачи. Приводятся положения, выносимые на защиту, сведения об апробации работы, её структуре. Раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, соответствие работы паспорту специальности.

В первой главе «Возникновение и развитие теории фавулы» анализируются основные этапы развития теории фавулы. Прослеживается её возникновение в трудах русских формалистов и дальнейшие модификации в работах отечественных и зарубежных исследователей. Расширяются

¹⁴ Далее нумерация по паспорту специальности.

основные понятия теории фабулы — «классическая фабула», «диегетический мир», «диегетическое событие», «закрытая фабула», «открытая фабула», «релятивная фабула».

Параграф 1.1 «Классическая теория фабулы» посвящён возникновению и развитию теории фабулы в работах представителей русской формальной школы и идейно близкого им психолога Л. С. Выготского. Термин «фабула» был введён в научное употребление латинскими переводчиками трактата Аристотеля «Поэтика». Французские классицисты XVII в. стали употреблять слово «сюжет» примерно в том же значении, что и слово «фабула», и вплоть до русских формалистов термины «фабула» и «сюжет» относились к одной и той же недифференцированной предметной области. Современная теория фабулы берёт начало в статьях В. Б. Шкловского, в которых он развёл по значению понятия «фабулы» и «сюжета». Таким образом, В. Б. Шкловский выделил фабулу из прежде недифференцированной области исследований и сделал предметом специализированного изучения.

В. Б. Шкловский одним из первых чётко определил фабулу в её структурном противопоставлении сюжету: «Фабула – это явление материала. Это – обычно судьба героя, то, о чём написано в книге»¹⁵; «Понятие *сюжета* слишком часто смешивают с описанием событий – с тем, что предлагаю условно назвать *фабулой*»¹⁶. Другой представитель русской «формальной школы» Б. В. Томашевский сформулировал определение понятия «фабула», считающееся *классическим*: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена прагматически, в естественном хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как они введены в произведении»¹⁷. Теорию фабулы, в основании которой лежит

¹⁵ Шкловский В. Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». — М.: Федерация, 1928. С. 220.

¹⁶ Шкловский В. Б. Пародийный роман. «Тристрам Шенди» Стерна // Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Федерация, 1929. С. 204.

¹⁷ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М. – Л.: Госиздат, 1925. С. 137.

классическое определение фабулы, в данном диссертационном исследовании предлагается называть *классической теорией фабулы*, соответственно, фабулу, удовлетворяющую классическому определению, — *классической фабулой*.

Писатель и литературовед Ю. Н. Тынянов показал применимость теории фабулы, разработанной на литературном материале, к кинематографу. Основатель психологического направления в искусствоведении и литературоведении Л. С. Выготский на материале новеллы И. А. Бунина «Лёгкое дыхание» продемонстрировал возможность классической теории фабулы обеспечить более глубокое понимание структуры и содержания художественного произведения.

Литературовед В. В. Кожин предложил понимать под фабулой «систему основных событий, которая может быть пересказана»¹⁸. На наш взгляд, это граничит с объяснением *obscurum per obscurius* (неясного посредством ещё более неясного), поскольку далеко не очевидно, что понятие пересказа проще понятия фабулы.

В параграфе 1.2 «Понятие диегетического события» даётся определение одного из важнейших понятий теории фабулы — диегетического события. Под диегетическим событием предлагается понимать *существенное* изменение состояния диегетического мира. Очевидно, что данное определение будет полным, если удастся сформулировать критерии существенности изменения состояния диегетического мира.

Анализируются подходы к решению обозначенной проблемы, предложенные литературоведом и семиотиком кино Ю. М. Лотманом, американским аналитическим философом А. Данто, лингвистом Н. Д. Арутюновой, филологом и философом В. П. Рудневым, немецким славистом и нарратологом В. Шмидом. В итоге, автор принимает в качестве

¹⁸ Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. С. 421.

рабочего наиболее дифференцированный критерий В. Шмида¹⁹.

В параграфе 1.3 «Механизм реконструирования фабулы, четыре модуса восприятия фабулы реципиентом» анализируется механизм реконструирования фабулы читателем или зрителем художественного произведения. Показывается, что для восприятия, понимания, улавливания сюжета не требуется глубокая рекурсивная переработка художественного материала. Сюжет даётся явно, в готовом виде. В этом смысле сюжет есть *поверхностная структура*. В противоположность сюжету фабула не всегда представлена в произведении в готовом виде, поскольку на уровне сюжета могут нарушаться хронологические и причинно-следственные связи, могут вводиться воображаемые события (сновидения, галлюцинации, фантазии и т. д.). Чтобы расположить диегетические события в хронологическом порядке, выявить причинно-следственные связи, установить онтологический статус этих событий в диегетическом мире, часто требуется много внимания, хорошее знание всего произведения и мельчайших деталей. В этом смысле противопоставление «фабула — сюжет» может рассматриваться как частный случай противопоставления «глубинная структура — поверхностная структура».

Далее разработанная канадским филологом У. Марголиным модель восприятия персонажа произведения²⁰ распространяется и на восприятие читателем или зрителем фабулы произведения. Показывается, что читатель или зритель может воспринимать фабулу в четырёх модусах: *de sensu*, *de dicto*, *de re* и *de se*. Показывается, что в данном исследовании фабульные структуры будут анализироваться преимущественно в модусе *de dicto* (если речь идёт о выявлении и сравнении фабульных структур) и в модусе *de re* (если речь идёт о реконструировании конкретных фабул).

В параграфе 1.4 «Литературная фабула и кинофабула» анализируется различие литературной фабулы и кинофабулы и

¹⁹ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 25–27.

²⁰ Марголин У. От персонажей к людям, похожим на нас: Типы читательского восприятия литературных персонажей // Narratorium, № 1 (3), 2012.

обосновывается выбор в качестве предмета исследования трансформаций фабулы именно экранных произведений. Показывается, что в отличие от литературы кинематограф использует иконические знаки, в которых означающее подобно означаемому (в том, что касается зрительного и слухового каналов). Таким образом, он погружает зрителя в уже визуально и аудиально конкретизированный диегетический мир. Современный кинематограф имеет техническую возможность воспроизводить фрагмент реальности, а значит, конкретизировать в экранном образе неограниченный ряд визуальных и звуковых объектов. Освобождённый от необходимости конкретизировать диегетический мир зритель (в отличие от читателя) может целиком отдаться процессу реконструирования фабулы. В свою очередь режиссёр может решительней и последовательней экспериментировать с фабулой.

В параграфе 1.5 «Развитие теории фабулы в западной традиции» анализируется вклад в теорию фабулы зарубежных исследователей. Рассматриваются три области исследований.

Во-первых, это изучение процесса нарративного конструирования с помощью многоуровневых моделей (Ж. Женетт, М. Бал, К. Штирле, В. Шмид и др.). Показывается, что для целей данного исследования достаточно двухуровневой модели «фабула — сюжет», поскольку необходимость в дополнительных уровнях возникает только в том случае, если мы добавляем к используемой в диссертации схеме «произведение — реципиент» ещё одну вершину — «автор», т. е. рассматриваем процесс порождения нарратива.

Во-вторых, западными исследователями была учтена активная роль реципиента в интерпретации произведений. Большое значение имеют предложенные итальянским семиотиком и писателем У. Эко понятия «закрытая фабула» и «открытая фабула». Если автор «всякий раз снова и снова утверждает преимущественное право своего собственного текста, недвусмысленно указывая, что именно следует считать “верным” в его

воображаемом (fictional) мире»²¹, то мы, согласно У. Эко, имеем дело с закрытой фабулой. Напротив, открытая фабула требует от читателя или зрителя активного сотрудничества, анализа широчайшего набора интерпретационных предположений.

В-третьих, зарубежными исследователями классическая теория фабулы была распространена на диегетические подмиры (subworlds), берущие начало в пропозициональных установках отдельных персонажей. Под *пропозициональной установкой* подразумевается «отношение высказывающегося к истинности своего высказывания (proposition): высказывает ли он его как истинное, или как ложное, или как гипотетическое, или как желательное»²². Это позволяет ввести понятие «релятивная фабула». Под *релятивной фабулой* подразумевается хронологически и причинно упорядоченная совокупность диегетических событий, сформированная с учётом того, как эти события реконструирует или мог бы реконструировать конкретный персонаж.

Во второй главе «Проблема реконструирования кинофабулы» современное состояние теоретических исследований фабулы характеризуется как «кризис теории фабулы». Рассматриваются три основных подхода к преодолению кризисных явлений в развитии теории фабулы.

В параграфе 2.1. «Кризис классической теории фабулы» даётся общая характеристика кризиса теории фабулы в свете эпистемологических теорий Т. Куна, И. Лакатоса, К. Поппера. Проблемы, возникающие при попытке применить классическую теорию фабулы к произведениям экранного искусства второй половины XX – начала XXI в. предлагается распределить по пяти категориям: «проблема неполноты», «проблема поливариантности», «проблема шкалирования», «проблема модальности» и «проблема идентификации».

Параграф 2.2 «Проблема неполноты». То свойство, что фабулу

²¹ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 66.

²² Там же. С. 468. Мы распространяем этот термин также на киновысказывания.

некоторых художественных произведений невозможно реконструировать из-за «пунктирности», «обрывистости», «затуманенности» изображённых событий, всевозможных неясностей, намёков, пропусков, мы будем называть *неполнотой фабулы* данных художественных произведений. На конкретном материале фильмов «Приключение / L'Avventura» (1960, реж. М. Антониони), «Пикник у Висячей скалы / Picnic at Hanging Rock» (1975, реж. П. Уир), «В прошлом году в Мариенбаде / L'année dernière à Marienbad» (1961, реж. А. Рене) доказывается, что существуют художественные произведения, фабула которых в принципе не может быть реконструирована, т. к. невозможность этого образует часть художественного замысла.

Параграф 2.3 «Проблема поливариантности». С иного рода проблемами сталкивается зритель, если течение диегетических событий детально изображено на экране, но изображено оно сразу в нескольких вариантах. Проблему, которая возникает при попытках реконструировать фабулу таких произведений посредством классической теории фабулы, мы предлагаем называть *проблемой поливариантности*. На конкретном материале фильмов «Расёмон / 羅生門 » (1950, реж. А. Куросава), «Беги, Лола, беги / Lola rennt» (1998, реж. Т. Тыквер), «Супружеская жизнь / La vie conjugale» (1964, реж. А. Кайатт) демонстрируется специфика проблемы поливариантности.

В параграфе 2.4 «Проблема шкалирования» рассматривается проблема, связанная с тем, что в некоторых произведениях хронологическая и причинная последовательности диегетических событий могут не совпадать. В частности, это наблюдается в фильмах с путешествиями назад во времени. На конкретном эмпирическом материале фильма «Петля времени» (2012, реж. Р. Джонсон) показывается, что из-за проблемы шкалирования посредством классической теории фабулы не удаётся реконструировать фабулу этого фильма.

Параграф 2.5 «Проблема модальности». В лингвистике термин «модализация» обозначает приобретение речью качеств какой-

либо разновидности модальности, а под «модальностью» — отношение содержания высказывания к действительности. Создатель фильма часто модализирует изображаемое на экране, но делает это неявно. При реконструировании фабулы зритель пытается установить скрытую модальность и задаёт себе вопросы, являются ли изображаемые события действительными, возможными, морально необходимыми, желаемыми, предполагаемыми или воображаемыми. Проблему такого рода в данном исследовании предлагается называть *проблемой модальности*. На конкретном эмпирическом материале фильмов «Лестница Иакова / Jacob's Ladder» (1990, реж. Э. Лайн), «Фонтан / The Fountain» (2006, реж. Д. Аронофски) показывается, что из-за проблемы модальности посредством классической теории фабулы не удаётся реконструировать фабулу этих фильмов.

Параграф 2.6 «Проблема идентификации». Иная проблема возникает при невозможности однозначной идентификации персонажей и их локализаций в диегетическом мире. На материале фильмов «Отражение / The Broken» (2008, реж. Ш. Эллис), «Этот смутный объект желания / Cet obscur objet du désir» (1977, реж. Л. Бунюэль), «Треугольник / Triangle» (2009, реж. К. Смит) анализируются конкретные способы возникновения проблем идентификации и демонстрируется, что посредством классической теории фабулы не удаётся реконструировать фабулы этих фильмов.

В параграфе 2.7 «Подходы к преодолению кризиса теории фабулы» рассматриваются три альтернативных подхода к кризисным явлениям в современной теории фабулы.

Суть первого подхода заключается в том, что если фабулу фильма не удаётся реконструировать посредством классической теории фабулы, то этого можно достигнуть, если сделать одно или несколько искусственных допущений о диегетических событиях. Как это происходит, демонстрируется на конкретном анализе фильма «Шоссе в никуда / Lost Highway» (1997, реж. Д. Линч). Подобные допущения являются частным случаем *аргументов ad*

hoc (к случаю). Часто они носят произвольный характер и противоречат как авторскому замыслу, так и непосредственной зрительской реакции. В силу этих причин данный подход в большинстве случаев не является плодотворным, поскольку научная традиция следует принципу избегать в научных объяснениях аргументов *ad hoc*.

Второй подход заключается в том, чтобы отбросить классическую теорию фабулы по причине её фальсифицированности, а сам термин «фабула» изъять из научного употребления, как велит принцип «Бритвы Оккама» (не умножать сущности без необходимости). Ярким выразителем этого подхода стал В. П. Руднев, тщательно проанализировавший слабые места классической теории фабулы. В данном исследовании обосновывается, что отказ от теории фабулы и изъятие термина «фабула» из употребления является с научной точки зрения преждевременным и даже ошибочным. Понятие «фабула» доказало свою эффективность при анализе многих художественных произведений. Персонажи достигают большего художественного воздействия на зрителя и воспринимаются более целостными тогда, когда зритель оказывается способным интерпретировать их действия в действительном мире, т. е. только после того, как зрителю удаётся реконструировать фабулу. Более того, процесс реконструирования фабулы важен, даже если не всегда увенчивается успехом, поскольку его непосредственным аналогом в повседневной жизни является реконструирование действительно произошедших событий, о которых человек имеет опосредованную или фрагментарную информацию.

Третий подход, которому отдаётся предпочтение в данном исследовании, состоит в задаче выстроить новую теорию фабулы с большей объяснительной силой, чем классическая теория фабулы, и реабилитировать термин «фабула», даже если окажется необходимым существенно трансформировать его классическую дефиницию.

В третьей главе «Типология фабулы в современном кинопроцессе» рассматривается конкретный способ расширения классической теории

фабулы — мультиверсный подход. Вводится понятие «мультиверсная фабула» и предлагается типология мультиверсной фабулы, сформированная на широкой выборке экранных произведений.

В параграфе 3.1 «Мультиверсный подход» предлагается использовать мультиверсный подход для расширения классической теории фабулы. Этот подход, как показывают современные физики-теоретики Д. Дойч, А. Виленкин и Б. Грин, находит всё более широкое применение в современном естествознании в качестве объяснительного принципа²³. Рассматривается связь мультиверсного подхода с семантикой возможных миров.

В параграфе 3.2 «Основные понятия мультиверсной теории фабулы» даются дефиниции основным понятиям мультиверсной теории фабулы. Мультиверсная фабула определяется как хронологически и причинно упорядоченная совокупность событий в диегетическом *мультиверсе*. Каждый мультиверс представляет собой множество квазиавтономных диегетических миров, называемых в данном исследовании диегетическими *универсами*. Из общих философских соображений выделяются два типа мультиверсов: 1) *истинный мультиверс* (мультиверс в узком смысле слова), в котором все универсы равноправны, имеют одинаковый онтологический статус; 2) *парамультиверс*, в котором есть один выделенный мир, который полагается «реальным», а все остальные миры берут начало в пропозициональных установках отдельных персонажей и называются *парауниверсами*.

В параграфе 3.3 «Типы мультиверсной фабулы в фильмах с истинными мультиверсами» в основу типологии мультиверсной фабулы предлагается положить особенности структуры мультиверса, изображённого в фильме, фабула которого реконструируется. В ходе анализа ряда экранных произведений мультиверсы группировались нами на основе их структурного

²³ Дойч Д. Структура реальности. — Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001; Виленкин А. Мир многих миров: Физики в поисках параллельных вселенных. — М.: АСТ; Астрель; CORPUS, 2010; Грин Б. Скрытая реальность: Параллельные миры и глубинные законы космоса. — М.: УРСС, ЛИБРОКОМ, 2013; Дойч Д. Начало бесконечности: Объяснения, которые меняют мир. — М.: Альпина нон-фикшн, 2014.

подобия, а затем выявлялись необходимые и достаточные признаки принадлежности к каждой группе. Таким образом, было выделено четыре типа истинных мультиверсов: 1) мультиверсы расходящихся универсов; 2) мультиверсы с временными петлями; 3) мультиверсы параллельных универсов; 4) мультиверсы с фантомными универсами. Соответственно, выделяются четыре типа мультиверсной фабулы: 1) мультиверсная фабула с расходящимися универсами; 2) мультиверсная фабула с временными петлями; 3) мультиверсная фабула с параллельными универсами; 4) мультиверсная фабула с фантомными универсами.

В параграфе 3.4 «Типы мультиверсной фабулы в фильмах с парамультиверсами» в основу типологии положен тип пропозициональной установки, порождающий парауниверсы. В ходе анализа ряда экранных произведений были выделены пять типов парамультиверсов, в основе которых лежат, соответственно, иллюзия, сновидение, бред, фантазии и когнитивные дисфункции. Эта классификация, конечно, не является полной. Классификация парауниверсов сводится к классификации пропозициональных установок, а классификация пропозициональных установок представляет собой самостоятельную проблему. Таким образом, удалось выделить и описать пять типов мультиверсной фабулы в фильмах с парамультиверсами: 1) с виртуальными парауниверсами; 2) с онейрическими²⁴ парауниверсами; 3) с галлюцинаторно-бредовыми парауниверсами; 4) с fiction-парауниверсами; 5) с альтернативными парауниверсами.

В Заключении подводятся общие итоги исследования, формулируются основные выводы, которые сводятся к следующим положениям:

— существуют фильмы, в которых можно выделить совокупность диегетических событий, но реконструировать фабулу при этом оказывается невозможно в принципе, и это образует часть художественного замысла;

— причины, по которым может оказаться невозможным

²⁴ *Онейрический* — имеющий отношение ко сну, сновидениям, «сновидный».

реконструировать фабулу фильма посредством классической теории фабулы, носят разнородный характер и их можно распределить по пяти категориям: «проблемы неполноты», «проблемы поливариантности», «проблемы шкалирования», «проблемы модальности» и «проблемы идентичности»;

— мультиверсный подход открывает путь расширения классической теории фабулы и позволяет определить мультиверсную фабулу как хронологически и причинно упорядоченную совокупность диегетических событий в диегетическом мультиверсе;

— начиная с середины XX в. и до настоящего времени, появляется большое количество фильмов с фабулами новых типов, рассмотренных в данном исследовании;

— в основу типологии мультиверсной фабулы можно положить структурные особенности диегетических мультиверсов, которые бывают двух типов: истинные мультиверсы и парамультиверсы;

— на основе обширной выборки выделены и описаны в совокупности девять типов мультиверсной фабулы.

III. Основные публикации автора по теме диссертации

В научных изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Бойко М. Е.* Обобщение теории фабулы: темпоральность, причинность, суперпозиция // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 11. — Ч. 1. — С. 31–34. (0,4 а. л.).

2. *Бойко М. Е.* Семиозис, мотивный анализ и поиски глубинной структуры на материале экранной вселенной «Твин Пикс» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 1. — Ч. 1. — С. 40–44. (0,5 а. л.).

3. *Бойко М. Е.* Типы мультиверсов в современной массовой культуре // Философия и культура. — 2014. — № 9. — С. 1362–1370. (0,7 а. л.).

4. *Бойко М. Е.* Мультиверсы и парамультиверсы в экранных искусствах: Тезаурус обобщённой теории фабулы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 10. — Ч. 3. — С. 41–43. (0,4 а. л.).

В других изданиях:

1. *Бойко М. Е.* Метакритика метареализма. — М.: Литературные известия, 2010. — 92 с. (4,2 а. л.)

2. *Бойко М. Е.* Формализация литературно-критической деятельности // Культура и искусство. — 2011. — № 6. — С. 112–115. (0,4 а. л.)

4. *Бойко М. Е.* Типология антиутопических обществ и художественная футурология // Культура и искусство. — 2013. — № 5. — С. 509–515. (0,7 а. л.)

Общий объём публикаций – 7,3 а. л.