

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного профессионального образования
Академия медиаиндустрии
Негосударственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Гуманитарный институт телевидения и радиовещания
им. М. А. Литовчина

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор филологических наук
В. П. Руднев

Научный консультант:
кандидат искусствоведения
Я. А. Пархоменко

Москва – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ ФАБУЛЫ	17
§ 1.1 Классическая теория фабулы.....	17
§ 1.2 Понятие диегетического события	21
§ 1.3 Механизм реконструирования и четыре модуса восприятия реципиентом фабулы	26
§ 1.4 Литературная фабула и кинофабула	36
§ 1.5 Развитие теории фабулы в западной традиции.....	42
1.5.1 Многоуровневые модели нарративного конструирования.....	43
1.5.2 Закрытые и открытые фабулы.....	46
1.5.3 Релятивные фабулы и возможные миры	50
ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУИРОВАНИЯ КИНОФАБУЛЫ ...	55
§ 2.1 Кризис классической теории фабулы	55
§ 2.2 Проблема неполноты	58
§ 2.3 Проблема поливариантности	67
§ 2.4 Проблема шкалирования	74
§ 2.5 Проблема модальности.....	80
§ 2.6 Проблема идентификации	86
§ 2.7 Подходы к преодолению кризиса теории фабулы.....	95
2.7.1 <i>Подход первый: аргументы ad hoc</i>	96
2.7.2 <i>Подход второй: отказ от понятия фабулы</i>	100
2.7.3 <i>Подход третий: пересмотр и расширение теории фабулы</i>	103

ГЛАВА 3. ТИПОЛОГИЯ ФАБУЛЫ В СОВРЕМЕННОМ КИНОПРОЦЕССЕ.....	111
§ 3.1 Мультиверсный подход.....	111
§ 3.2 Основные понятия мультиверсной теории фабулы	119
3.2.1 Индивидуирующая функция	120
3.2.2 Онтологический статус диегетических миров	122
§ 3.3 Типы мультиверсной фабулы в фильмах с истинными мультиверсами	128
3.3.1 Мультиверсная фабула с расходящимися универсами	129
3.3.2 Мультиверсная фабула с временными петлями	137
3.3.3 Мультиверсная фабула с параллельными универсами.....	141
3.3.4 Мультиверсная фабула с фантомными универсами	143
§ 3.4 Типы мультиверсной фабулы в фильмах с парамультиверсами .	146
3.4.1 Мультиверсная фабула с виртуальными парауниверсами.....	147
3.4.2 Мультиверсная фабула с онейрическими парауниверсами	150
3.4.3 Мультиверсная фабула с галлюнаторно-бредовыми парауниверсами	152
3.4.4 Мультиверсная фабула с fiction-парауниверсами	153
3.4.5 Мультиверсная фабула с альтернативными парауниверсами.	155
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	158
ФИЛЬМОГРАФИЯ	161
БИБЛИОГРАФИЯ.....	171
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТЕЗАУРУС МУЛЬТИВЕРСНОЙ ТЕОРИИ ФАБУЛЫ	190

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена объективной потребностью в расширении и углублении объяснительных возможностей теории фабулы и разработке новых подходов к реконструкции фабулы, релевантных современному состоянию экранных искусств. Ситуация в экранных искусствах второй половины XX в. – начала XXI в. характеризуется появлением большого количества кино- и телепроизведений, фабула которых не может быть реконструирована посредством классической теории фабулы. Однако на сегодняшний день можно констатировать тенденцию к трансформации фабулы в неклассическом ключе, что связано с существенными изменениями как в социуме, так и 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. Куросава, М. Антониони, А. Рене, Д. Линч. Некоторые фильмы с неклассической фабулой завоевали такую зрительскую популярность, что приобрели неформальный статус «культовых» (например, «День сурка», «Ванильное небо», «Бойцовский клуб», трилогия «Матрица»).

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 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 её 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, по какой модели. А ответ на этот вопрос может дать только теория фабулы, в которой проведено чёткое различие между миром зрителя и диегетическими¹ мирами, а также сформировано представление об иерархии диегетических миров в данном художественном произведении.

Большой ущерб современной теории экранных искусств и актуальной практике кинокритики наносит отсутствие общепринятой и при этом удобной терминологии. Отсюда проистекает разногласие кинокритических формулировок, которые противоречат друг другу лишь по форме, а по сути утверждают одно и то же. Приходится констатировать, что значительная часть споров в киносообществе проистекает от отсутствия общего понятийного аппарата, а не от принципиальных разногласий.

Актуальность данного исследования сложно переоценить, поскольку фабула является важнейшим неотъемлемым элементом современной художественной культуры. Многоуровневая связь фабульных структур играет важную роль в функционировании искусства и культуры как целого. Но без разработки удобной и логичной типологии фабулы невозможно создание единого научного метаязыка, необходимого для описания, анализа

¹ Термин «диегетический» мы, вслед за теоретиком кино Э. Сурьо и структуралистом Ж. Женеттом, используем в значении «изображённый в художественном произведении».

и реконструкции разнообразных феноменов современного искусства и культуры.

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. Выготским². 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 доказал эффективность и плодотворность теории фабулы на материале новеллы И. А. Бунина «Лёгкое дыхание».

Позднее вопросов теории фабулы касались в своих исследованиях литературоведы М. М. Бахтин, В. В. Кожин, Б. А. Успенский, Б. Ф. Егоров и др.³ Большой теоретический интерес представляет опыт

² 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 «*Agis 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.

³ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. — М.: Искусство, 1986; *он же.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. 5-е изд. — Киев: NEXТ, 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. Вып. 5. — Рига: Звайгзне, 1978. С. 11–21.

реконструирования фабулы конкретных художественных произведений. Отдельно следует выделить реконструкцию литературоведом В. Н. Топоровым фабулы повести Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин» и реконструкцию литературоведом С. Г. Бочаровым пушкинского «Гробовщика»⁴.

Проблем теории фабулы в экранных искусствах касались 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.⁵ 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. Руднев⁶.

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 М. Бал, немецких нарратологов К. Штирле и В. Шмида⁷.

⁴ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М.: Прогресс, 1995; Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. — М.: Языки славянских культур, 2007.

⁵ 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.: НЛЮ, 2010; Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. — М.: ВГИК, 2003.

⁶ Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000; он же. Психология кино. М.: ГИТР, 2013.

⁷ 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:

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 закрытые⁸.

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. Лавока⁹. Этой же теме посвящена диссертация украинского филолога

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; *Шмид В.* Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008.

⁸ *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: Опыт о переводе. — СПб.: Симпозиум, 2006; *он же.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007.

⁹ *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.

Ю. А. Обелец и книга российского лингвиста А. П. Бабушкина¹⁰.

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 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»¹¹. Основным понятием структурного анализа является структурная единица, которая выполняет одну из простейших функций моделируемого объекта. Структурной единицей фабулы является диегетическое событие.

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

¹⁰ *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.

¹¹ *Декомб В.* Современная французская философия. — М.: Весь Мир, 2000. С. 85.

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

Важно отметить, что без учёта отдельных элементов современной научной картины мира невозможен полноценный анализ произведений экранного искусства. В частности, кинематограф не представляет собой изолированной сферы деятельности и не может быть воспринимаем в отрыве от концептуально-теоретического фона эпохи, актуальных и востребованных идей, теоретико-познавательных принципов. С этим связаны экскурсы в теорию повествования (нарратологию), математическую логику (и такую динамично развивающуюся её область, как семантика возможных миров), онтологию вымышленных миров и квантовую механику.

Имеет значение не столько прямой перенос достижений естественных и точных наук в искусствоведение, сколько их опосредованное значение, эвристический потенциал аналогий с современными подходами, показавшими свою эффективность в естественных и точных науках.

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 исследования охватывают период с 1950 г. (год выхода фильма А. Куросавы «Расёмон» — экранного произведения с акцентуированной неклассической фабулой, завоевавшего мировую известность) по 2014 г. На этот период приходится лавинообразный рост количества фильмов с неклассической фабулой.

Основная 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 том, что экранное произведение может отображать не один диегетический мир (универс), а некоторое множество диегетических миров (мультиверс). Тогда можно ввести понятие *мультиверсной фабулы* как темпорально и каузально структурированной последовательности диегетических событий в мультиверсе. Логично предположить, что, реконструируя мультиверсные фабулы, удастся проследить трансформации фабулы экранных произведений в хронологических рамках исследования.

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

Предметом исследования являются типологические, структурные и содержательные особенности фабулы экранных произведений.

Цель исследования состоит в изучении процессов развития фабулы экранных произведений в хронологических рамках исследования.

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

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

Научная новизна исследования

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.

Кроме этого, усовершенствован метаязык, на котором можно описывать, анализировать и классифицировать фабулы экранных произведений. Выработан теоретический базис для дальнейших исследований фабулы, адаптированный к актуальной художественной

практике с учётом изменчивости фабулы современных кинопроизведений.

Положения, выносимые на защиту

1. Существуют фильмы, в которых можно выделить ряд 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 темпорально и каузально структурированную последовательность 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 состоит в том, что систематизирован, пересмотрен и расширен понятийный аппарат теории фабулы. Предложены авторские определения основных понятий теории фабулы. Выявлены основные структурно-типологические параметры фабулы

современных экранных произведений. Проанализированные экранные произведения позволили получить новые данные о закономерностях трансформации фабулы с 1950 г. по настоящее время.

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

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 фабулы, 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 в должности заведующего отделом публицистики газеты «Литературная Россия» и обозревателя «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 исследований¹²: 1. Изучение

¹² Далее нумерация по паспорту специальности.

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, 3 Глав, Заключения, Фильмографии, Библиографии и одного Приложения.

ГЛАВА 1. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ ФАБУЛЫ

В первой главе даётся исторический очерк развития классической теории фабулы, разработанной представителями русской «формальной школы», анализируются отличия кинофабулы от литературной фабулы, излагается развитие теории фабулы в работах зарубежных исследователей.

§ 1.1 Классическая теория фабулы

Термин «фабула» (лат. *fabula*) был введён в научное употребление переводчиками трактата Аристотеля «Поэтика» на латинский язык¹³. Французские классицисты XVII в. П. Корнель и Н. Буало стали употреблять слово «сюжет» (фр. *sujet*) примерно в том же значении, что и слово «фабула». Такое словоупотребление переняли романтики, а также филологи и теоретики искусства постромантических направлений. Таким образом, вплоть до появления русской «формальной школы» термины «фабула» и «сюжет» относились к одной и той же недифференцированной предметной области.

Современная теория фабулы берёт начало в статьях литературоведа, киноведа и писателя В. Б. Шкловского, в которых он развёл по значению понятия «фабула» и «сюжет». В. Б. Шкловский выделил фабулу из прежде недифференцированной области исследований и сделал предметом специализированного изучения. Как отмечает немецкий славист и нарратолог,

¹³ В трактате «Поэтика» Аристотель выделил сказание (*mythos*) как первую и самую важную из шести частей трагедии: «Итак, во всякой трагедии должно быть шесть частей, соответственно которым она бывает какова-нибудь: это сказание (*mythos*), характеры (*ethe*), речь (*lexis*), мысль (*dianoia*), зрелище (*opsis*) и музыкальная часть (*melos*)». (*Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения в 4-х тт. Т. 4. — М.: Мысль, 1983. С. 652*). В латинских переводах сочинений Аристотеля эта часть трагедии обозначалась словом *fabula*.

профессор Гамбургского университета В. Шмид, предложенная В. Б. Шкловским *дихотомия*¹⁴ «фабула — сюжет» до сих пор остаётся «наиболее влиятельной из всех порождающих моделей нарративного конструирования» и «используется во всех международных нарратологических контекстах»¹⁵. Именно поэтому теория фабулы, разработанная русскими формалистами, взята нами в качестве отправной точки.

Заметим, что в данном исследовании мы будем рассматривать и альтернативные теории фабулы, поэтому в качестве синонима термину «фабула» в том узком конкретном смысле, который придали ему русские формалисты, мы будем использовать словосочетание «классическая фабула», а вместо «теории фабулы русских формалистов» — говорить «классическая теория фабулы».

По-видимому, из русских формалистов В. Б. Шкловский первым чётко определил фабулу в её структурном противопоставлении сюжету: «Фабула — это явление материала. Это — обычно судьба героя, то, о чем написано в книге»¹⁶; «Понятие *сюжета* слишком часто смешивают с описанием событий — с тем, что предлагаю условно назвать *фабулой*»¹⁷. Но, как отмечает В. Шмид, Шкловский «интересовался только сюжетом, причём сюжет для него представлял собой не готовый продукт, а энергию, процесс сюжетосложения, “форму”»¹⁸. Поэтому у В. Б. Шкловского представляется маловероятным обнаружить теорию фабулы в достаточно разработанном виде.

¹⁴ Под «дихотомией» в данном исследовании подразумевается деление логического объёма (области значений) прежде единого понятия на две части.

¹⁵ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 138.

¹⁶ Шкловский В. Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». — М.: Федерация, 1928. С. 220.

¹⁷ Шкловский В. Б. Пародийный роман. «Тристрам Шенди» Стерна // Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Федерация, 1929. С. 204.

¹⁸ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 139.

Большой интерес в этом отношении представляют работы литературоведа Б. В. Томашевского, который придал теории фабулы системный и разработанный вид. Именно определения Б. В. Томашевского преимущественно используют российские исследователи, употребляя термин «фабула». В частности, на классическое определение фабулы опирались в своих исследованиях теоретики кинодраматургии В. К. Туркин и Л. Н. Нехорошев, сценарист Ю. Н. Арабов¹⁹. Аналогичным образом обстоит дело в западной традиции — как заверяет В. Шмид, Б. В. Томашевский до сих пор является «на Западе наиболее авторитетным теоретиком проблемы фабулы и сюжета»²⁰.

Как отмечают многочисленные интерпретаторы, Б. В. Томашевский намечил, по сути, два подхода. В первом издании учебника «Теория литературы. Поэтика» даётся следующее определение фабулы: «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»²¹. Это определение фабулы цитируется и применяется наиболее часто, поэтому в дальнейшем мы будем называть его «классическим». Во втором (1928) и последующих изданиях Томашевский смягчает классическое определение, и на смену идее причинности приходит идея связности: «Тема фабульного произведения представляет собой некоторую более или менее единую систему событий, одно из другого вытекающих, одно с другим связанных.

¹⁹ См.: Туркин В. К. *Драматургия кино*. — М.: ВГИК, 2007; Нехорошев Л. Н. *Драматургия фильма*. — М.: ВГИК, 2009; Арабов Ю. Н. *Кинематограф и теория восприятия*. — М.: ВГИК, 2003.

²⁰ Шмид В. *Нарратология*. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 146.

²¹ Томашевский Б. В. *Теория литературы. Поэтика*. — М. – Л.: Госиздат, 1925. С. 137.

Совокупность событий в их взаимной внутренней связи и назовем фабулой»²².

Основой второго подхода является понятие *мотива*: «...фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи. <...> Для фабулы не важно, в какой части произведения читатель узнает о событии, и дается ли оно в непосредственном сообщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. <...> Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором»²³.

Заметим, что бесфабульными Томашевский считает «описательные» произведения, такие как «дескриптивная и описательная поэзия», лирика, «путешествия»²⁴.

Литературовед М. А. Петровский, другой представитель русской «формальной школы», использовал термины «сюжет» и «фабула» в особом значении. То, что другие формалисты называли сюжетом, он называл фавбулой, а то, что они называли фавбулой, — он, соответственно, называл сюжетом²⁵.

Вдохновлявшийся работами русских формалистов психолог Л. С. Выготский на материале новеллы И. А. Бунина «Лёгкое дыхание» показал, что сюжетная обработка фабулы изменяет эмоциональное значение, присущее исходной истории²⁶.

При этом позицию русских формалистов (включая М. А. Петровского с его нестандартной терминологией) отличала «концентрация на сюжете и пренебрежение фавбулой», — черта, которую В. Шмид называет

²² Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996. С. 179–180.

²³ Там же. С. 182–183.

²⁴ Там же. С. 179.

²⁵ См.: Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики: Сборник статей / Под. ред. В. Я. Брюсова. — М. – Л.: Земля и фабрика, 1925. С. 173–204; он же. Морфология новеллы // Ars Poetica. I: Сборник статей / Под. ред. М. А. Петровского. — М.: Государственная академия художественных наук, 1927. С. 69–100.

²⁶ Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. — М.: Искусство, 1986. С. 183–204.

«редукционизмом, присущим формалистической дихотомии»²⁷. Этот «крен» исследовательского интереса в сторону второго компонента дихотомии «фабула — сюжет» сохранялся в отечественной науке на протяжении всего советского периода. В частности, авторы авторитетных специализированных сборников «Вопросы сюжетосложения» полагали следующее: «Как предмет анализа фабула интересна не сама по себе, а лишь в соотнесенности с иными уровнями произведения, прежде всего — с сюжетом и темой»²⁸.

Исторической справедливости ради отметим, что литературовед В. В. Кожинов наметил ещё один подход к определению фабулы. Он предложил понимать под фабулой «систему основных событий, которая может быть пересказана»²⁹. 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.

§ 1.2 Понятие диегетического события

Мы видели, что в определениях фабулы, предложенных русскими формалистами, речь идет об упорядоченной последовательности событий в *диегетическом* мире³⁰. Интуитивно понятно, что под событиями понимаются *существенные* изменения ситуации (состояния диегетического мира).

Структурные признаки изменения ситуации выделил В. Шмид:

²⁷ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 143. Мы в данном исследовании под «редукционизмом» понимаем методологический принцип, согласно которому сложные явления могут быть полностью объяснены с помощью законов, свойственных явлениям более простым.

²⁸ Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Таборисская Е. М., Штейнголь А. М. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. — Рига: Звайгзне, 1978. С. 19.

²⁹ Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. С. 421.

³⁰ Термин «диегетический» мы, вслед за теоретиком кино Э. Сурьо и структуралистом Ж. Женеттом, используем в значении «изображённый в художественном произведении».

«1) наличие темпоральной структуры с двумя, по крайней мере, состояниями — исходным и конечным;

2) эквивалентность исходного и конечного состояний, т. е. одновременное сходство и контраст между ними;

3) отнесенность изменения к одному и тому же действующему или поддействующему субъекту (“агенту” или “пациенту”) или к одному и тому же элементу внешней ситуации»³¹.

Очевидно, что каждое событие является изменением, но отнюдь не каждое изменение состояния диегетического мира является событием. Аналогичным образом в нашем повседневном словоупотреблении событиями не называются тривиальные, повторяющиеся и легко предсказуемые изменения окружающего мира. Это приводит нас к необходимости выработать критерии *существенности* изменения.

Литературовед и киновед Ю. М. Лотман полагал, что значимость в данном случае связана с пересечением границы семантического поля и уклонением от нормы в широком смысле: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля. <...> Сюжет органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщаящим нам ничего нового. <...> Происшествие — значимое уклонение от нормы (то есть «событие», поскольку выполнение нормы «событием» не является) — зависит от понятия нормы»³².

Американский аналитический философ А. Данто предложил модель, в которой некоторое изменение является событием (Н), если можно указать определенного субъекта (х), чьи состояния в моменты t1 и t3 образуют оппозицию (F — G):

«(1) х есть F в момент времени t1

(2) Н происходит с х в момент t2

³¹ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 16.

³² Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. С. 282–283.

(3) x есть G в момент времени t_3 »³³.

Обширная работа по анализу лексико-семантической категории «событие» была проделана в структурной лингвистике³⁴. В частности, лингвист Н. Д. Арутюнова выделила следующие основные признаки концепта «событие»: «1) отнесённость к жизненному пространству (в противовес явлению), 2) принадлежность магистральной линии жизни (в отличие от инцидента), 3) динамичность и кульминативность (наличие “точки осуществления”, которая в социальных акциях может фиксироваться условно); 4) “сценарность”, которая при отсутствии “естественного” сценария создаётся ритуалом; сценарность события противостоит градуированности процесса, 5) неконтролируемость (в отличие от поступков), 6) слабая структурированность (в отличие от целенаправленных действий), 7) целостность, отвлечённость от временной протяжённости (в отличие от процессов), 8) отсутствие логической необходимости существования (в отличие от состояний, качеств, свойств и других форм бытия), 9) единичность, счётность (в отличие от деятельности), 10) функциональность (недескриптивность) обозначения конкретных событий, подводимых под родовое понятие «событие», 11) преимущественная включённость в интерпретирующий контекст (в отличие от процессов), 12) “вершинная” позиция при пространственно-временном совмещении с другими событийными объектами (процессами, действиями), служащими субстратом события»³⁵. Такая разветвлённая система признаков довольно точно

³³ Данто А. Аналитическая философия истории. — М.: Идея-Пресс, 2002. С. 224.

³⁴ См., например: Николаева Т. М. «Событие» как категория текста и его грамматические характеристики // Структура текста. — М.: Наука, 1980. С. 198–210; Davidson D. The Logical form of action sentences // The Logic of decision and action. — Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1967. P.81–95; Mourelatos A. Events, processes, and states // Linguistics and philosophy. 1978. Vol. 2, N 3. P. 415–434; Hacker P. Events and objects in space and time // Mind. 1982. Vol. 91. P. 1–19.

³⁵ Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. — М.: Наука, 1988.

описывает употребление термина «событие», но из-за своей сложности неудобна в качестве основы для нашего исследования.

Согласно мнению филолога и философа В. П. Руднева, событие можно считать свершившимся, если выполнены три условия:

«(1) это происходит с кем-то, кто обязательно должен обладать антропоморфным сознанием (когда событие происходит с Каштанкой или Холстомером, то они наделяются способностью к анализу, оценке и описанию);

(2) для того, чтобы происходящее могло стать событием, оно должно стать для личности — носителя сознания — чем-то из ряда выходящим, более или менее значительно меняющим его поведение в масштабе либо всей жизни, либо какой-то её части. Событие всегда окрашено модально, то есть изменяет отношение сознания к миру. Если событие непосредственно затрагивает сферу ценностей, то плохое состояние сознания оно должно превратить в хорошее и наоборот <...>;

(3) событие только тогда может стать событием, когда оно описано как событие. Если человека убило молнией в лесу, а потом лес сгорел и этого человека никто не хватился, то никакого события не произошло. В сущности событие — это в значительной степени то же самое, что и рассказ о событии, не имеющий ничего общего с физическим действием»³⁶. В этом критерии подчеркнута роль наблюдателя и используемого им языка для сообщения о событии.

Более детализованный подход предложил В. Шмид. По его мнению, есть два необходимых условия события. Во-первых, событие должно действительно произойти в диегетическом мире произведения: «Для события недостаточно, чтобы субъект только желал изменения, о нем мечтал, его воображал, видел во сне или в галлюцинации. В таких случаях событийным может быть только сам акт желания, мечтания, воображения, сновидения,

³⁶ Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000. С. 143–144.

галлюцинации и т. п.»³⁷. Во-вторых, изменение должно быть завершено, нельзя говорить о событии, если изменение находится только в состоянии осуществления.

Если изменения удовлетворяют двум необходимым условиям, то они могут быть более или менее «событийными» в зависимости от того, насколько удовлетворяют набору из пяти критериев:

«1. Первый критерий степени событийности — это *релевантность* изменения. Событийность повышается по мере того, как то или иное изменение начинает рассматриваться как существенное, разумеется, в масштабах данного фиктивного мира. Тривиальные (по меркам данного фиктивного мира) изменения события не образуют. <...>

2. Вторым критерием является *непредсказуемость*. Событийность изменения повышается по мере его неожиданности. <...>

3. *Консекутивность*³⁸. Событийность изменения зависит от того, какие последствия в мышлении и действиях субъекта она влечет за собой. <...>

4. *Необратимость*. Событийность повышается по мере того, как понижается вероятность обратимости изменения и аннулирования нового состояния. <...>

5. *Неповторяемость*. Изменение должно быть однократным. Повторяющиеся изменения события не рождают, даже если возвращения к более ранним состояниям не происходит»³⁹.

Мы берём за основу наиболее дифференцированный и практичный подход В. Шмида. Под диегетическими событиями мы понимаем в данном исследовании значимые изменения состояния диегетического мира. А значимыми считаем изменения, удовлетворяющие пяти условиям: 1)

³⁷ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 23.

³⁸ *Консекутивность* — зависимость, обусловленность появления данного признака действием активного субъекта.

³⁹ Там же. С. 25–27.

релевантность; 2) непредсказуемость; 3) консекутивность; 4) необратимость; 5) неповторяемость.

§ 1.3 Механизм реконструирования и четыре модуса восприятия реципиентом фабулы

То, что предложенная русскими формалистами дихотомия «фабула — сюжет» быстро распространилась за рамки литературоведения и нашла применение в теории экранных искусств, свидетельствует о том, что в её основании находится важный экстралитературный и даже экстралингвистический фактор, который мы можем идентифицировать.

Дополним предложенную русскими формалистами схему ещё одной вершиной — *реципиентом*, т. е. человеком, воспринимающим художественное произведение. Это может быть читатель (в случае литературного произведения), зритель (в случае кинофильма, телевизионного произведения, видеоарта) или геймер (в случае компьютерных игр). В соответствии с семиотической моделью итальянского семиотика и писателя У. Эко, будем считать, что художественное произведение — это некоторое *сообщение*, закодированное с помощью системы конвенциональных кодов⁴⁰. Реципиент, владея данной системой конвенциональных кодов, расшифровывает заложенное в художественном произведении сообщение.

Тогда очевидно, что реципиент воспринимает сюжет и фабулу асимметричным способом. Для понимания сюжета достаточно знания базовых кодов. Если реципиент усвоил их до уровня автоматизма, то «расшифровка» произведения происходит на бессознательном уровне, и в этом смысле можно сказать, что сюжет произведения воспринимается реципиентом *непосредственно*. Для восприятия, понимания, улавливания сюжета не требуется рекурсивное переосмысление художественного материала, т. е. систематического пересмотра выработанной интерпретации

⁴⁰ Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. — СПб.: Симпозиум, 2004. С. 144–145.

материала в свете отдельных деталей и логических отношений между ними. Сюжет дается реципиенту явно, в готовом виде.

В «генеративной грамматике» Н. Хомского используются термины *глубинная* и *поверхностная* структуры, которые определяют, соответственно семантическую и фонологическую интерпретацию предложения, причем поверхностная структура является результатом приложения ряда формальных операций («грамматических трансформаций») к глубинным структурам ⁴¹. Транспонируя эти термины в искусствоведческое пространство, можно сказать, что сюжет есть *поверхностная структура*, которая не требует от реципиента значительных усилий по реконструированию событий диегетического мира посредством рекурсивной обработки материала.

Иначе обстоит дело с фабулой. 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. Как утверждает У. Эко, «формулировка фабулы во многом зависит от сотворческой инициативы» ⁴² реципиента произведения. Но даже сотворческая инициатива зачастую не гарантирует, что фабула в итоге устанавливается однозначным образом или вообще реконструируется.

Согласно представлениям русских формалистов, воображаемые события (сновидения, галлюцинации, фантазии) образуют часть сюжета, но

⁴¹ См.: Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса. — М.: Издательство Московского университета, 1972. С. 20.

⁴² Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 55.

не фабулы. Например, литературовед Б. М. Эйхенбаум, анализируя пушкинского «Гробовщика», писал в статье «Проблемы поэтики Пушкина»: «В “Гробовщике” — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает её, превращает рассказ в пародию»⁴³. Таким образом, прочитав фрагмент произведения, читатель способен органично воспринять сюжет данного фрагмента произведения, но не фабулу данного фрагмента.

Следовательно, возможна такая ситуация, когда «при простой фабуле получается сложное сюжетное построение»⁴⁴. Более того, художественное произведение может иметь полноценный сюжет, но иметь очень примитивную, редуцируемую почти до нуля фабулу, если оно целиком представляет собой фантазию, галлюцинацию, грёзы некоторого персонажа. Примером может служить сюжетно очень сложный фильм *«Лестница Иакова» (1990, реж. Э. Лайн)*. Его фабула при простейшей реконструкции укладывается в одно предложение: «Смертельно раненный Джейкоб Сингер видит предсмертные грёзы и умирает». Аналогичная ситуация возникает при анализе фильмов *«Останься» (2005, реж. М. Форстер)*, *«Мгновения жизни» (2007, реж. В. Перельман)*, *«Руби Спаркс» (2012, реж. В. Фарис и Дж. Дэйтон)* и др.

В приведённых примерах фабула намного проще сюжета, но зачастую зритель или читатель сталкивается с существенными затруднениями при попытке выявить фабулу произведений с относительно несложным сюжетом. Примерами могут служить фильмы *«Расёмон» (1950, реж. А. Куросава)* и *«В прошлом году в Мариенбаде»*⁴⁵ (1961, реж. А Рене). Сюжеты этих фильмов не представляют собой нечто экстраординарное: на поверхностном уровне зритель воспринимает картину допроса свидетелей в суде и историю разрушения брака красноречивым соблазнителем. Однако реконструировать

⁴³ Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. — Л.: Academia, 1924. С. 166.

⁴⁴ Там же. С. 167.

⁴⁵ Другой (не совсем корректный) перевод названия — «Прошлым летом в Мариенбаде».

фабулу этих произведений непосредственно в процессе просмотра зрителю не удаётся.

Таким образом, фабулу нельзя считать данной зрителю непосредственно (в том смысле, в котором непосредственно дан зрителю сюжет), она всегда есть продукт некоторого когнитивного процесса, рекурсии, рефлексии, реконструкции. В этом смысле противопоставление «фабула — сюжет» может рассматриваться как частный случай противопоставления «глубинная структура — поверхностная структура».

В когнитивном процессе, который позволяет зрителю на основе сюжета реконструировать фабулу произведения, нет ничего необычного: в повседневной жизни люди прибегают к нему много раз за день, когда пытаются реконструировать события, произошедшие в их отсутствии. При этом они опираются на материальные и устные свидетельства, т. е. на «улики» и «показания», которые можно рассматривать как своего рода «сюжет» данного события.

Если, например, человек заходит в дом к друзьям и видит сильный беспорядок, то он почти сразу же и чаще всего непроизвольно начинает реконструировать цепочку событий, способную привести к подобному беспорядку. В частности, он рассматривает рабочие гипотезы: 1) забрались воры; 2) намечается переезд; 3) вчерашняя вечеринка удалась; 4) бурная семейная ссора и т. д. При этом он прибегает к помощи своего жизненного опыта, памяти, наблюдательности, сообразительности и логики.

Тем не менее, при реконструировании бытовых ситуаций также не исключены ошибки. Так в фильме *«Шторм» (2005, реж. М. Мерлинд и Б. Штейн)* брат главного героя заходит в разгромленную агрессивными незнакомцами квартиру и спрашивает: «Вечеринка была?». Но реконструкция может оказаться успешной. Например, приглядевшись, посетитель может заключить, что царящий в доме беспорядок больше всего похож на последствие семейной ссоры: разбитая о стенку чашка и ботинок, угодивший в книжную полку. «Да, мы вчера с женой слегка повздорили», —

подтверждает хозяин дома. Значит, посетитель правильно реконструировал события, произошедшие накануне в доме своих друзей.

Можно ли сказать, что таким образом была реконструирована «фабула вчерашних событий»? Нет, слово «фабула» в данном контексте совершенно излишне, поскольку посетитель реконструировал вчерашние события, как они действительно произошли, создал в голове адекватную их репрезентацию. Слово «фабула» оправдано лишь тогда, когда речь идёт о событиях в диегетическом, по сути, фиктивном, вымышленном мире.

Тем не менее, реконструируя фабулу, люди используют те же самые когнитивные навыки, что и реконструируя события в действительном мире. Они также обращаются к своему жизненному опыту, памяти, эрудиции, логическим способностям. Принципиально важно, что анализируемые события в этом случае относятся к диегетическому миру, но рассматриваются так, *как будто* произошли в действительном мире (мире реципиента).

В повседневной практике люди считают, что удалось реконструировать события в действительном мире, если их удаётся представить непротиворечивым образом в естественном хронологическом и причинно-следственном порядке. Пресуппозицией ⁴⁶ является то, что *правильная* реконструкция событий в действительном мире может быть только одной-единственной — она отражает *объективный* ход событий, то, как события происходили *на самом деле*. Человек априорно полагает, что в действительном мире всегда существует какой-то объективный ход событий, даже если его не удаётся реконструировать на основе отрывочных и не всегда достоверных свидетельств.

Например, при расследовании уголовных преступлений людей может интересовать именно *объективная* реконструкция событий. Она считается успешной, если в данной реконструкции удаётся без особых натяжек

⁴⁶ *Пресуппозиция* — предпосылка, предположение, предположение высказывания, т. е. то, что неявным образом скрыто в высказывании.

согласовать или объяснить все улики и показания. Но в том случае, когда реконструкция происшествия основана на маловероятных допущениях, а некоторые улики или показания не объясняются или даже противоречат ей, вина обвиняемого считается недоказанной, сколь бы ни были убеждены в его виновности отдельные лица.

Итак, реконструируя ход событий в действительном мире, мы априорно полагаем:

1) существует объективный ход событий в действительном мире, поэтому *одна и только одна* реконструкция событий является верной;

2) реконструкция хода событий есть результат некоторого индивидуального или коллективного когнитивного процесса, осуществляемого заинтересованными лицами (историками, следователями, просто любопытными и т. д.);

3) реконструкция хода событий в каждом конкретном случае может быть более или менее успешной;

4) даже если в некотором конкретном случае не удаётся реконструировать ход событий, то *в принципе* он может быть реконструирован (например, при обнаружении новых фактов).

Постоянное применение когнитивного процесса реконструирования событий в действительном мире входит в привычку, образует инерцию. Люди «натренированы», «нацелены» на реконструкцию *объективного* хода событий в действительном мире, так что вольно или невольно распространяют эту способность на диегетические миры. Эта «привычка» приводит к тому, что события в диегетических мирах, т. е. события в основе своей вымышленные, люди реконструируют *словно бы* они произошли *на самом деле* — и, если им это удаётся, выявляют фабулу. Классическая фабула — это, по сути, результат *внутреннего* расследования реципиентом событий в диегетическом мире, которое производится с помощью таких же умозаключений, как и распутывание цепочек событий в действительном мире (мире реципиента). Но вот что важно: применительно к диегетическим

событиям нельзя постулировать, что всегда существует одна и только одна *верная, истинная* реконструкция событий. В некоторых случаях произведению, имеющему сюжет, *в принципе* невозможно приписать классическую фабулу, а иногда можно приписать сразу несколько классических фабул, причём произведение построено так, что ни одной из реконструкций фабулы зритель или читатель *в принципе* не может отдать предпочтения.

Таким образом, сопоставление механизмов реконструирования последовательности событий в объективной реальности и механизмов реконструирования фабулы художественного произведения позволяет сформулировать следующие выводы:

1) фабула в общем случае не представляет собой некоторую непосредственно очевидную последовательность событий, не является чем-то явно и заведомо данным в художественном произведении;

2) фабула есть результат процесса реконструирования, т. е. сложного рекурсивного когнитивного процесса, осуществляемого сознанием реципиента художественного произведения;

3) процесс реконструирования фабулы зрительской или читательской аудиторией не всегда оказывается успешным;

4) существуют возможность создания таких художественных произведений, реконструирование фабулы которых оказывается процессуально невозможным.

Значительное прояснение механизма реконструирования фабулы можно достичь путём установления аналогии с механизмом реконструирования реципиентом персонажа художественного произведения. С этой целью мы предпримем попытку распространить на область фабулы модель восприятия персонажа, разработанную профессором Альбертского университета (г. Эдмонтон, Канада) У. Марголиным.

В своих работах У. Марголин, по сути, показал, что персонаж художественного произведения является результатом реконструирования, т. е.

глубинной структурой. На поверхностном уровне читателю даны лишь имя персонажа и совокупность связанных с ним предикатов (действий, свойств, характеристик и т. д.), т. е. «безличные конфигурации символов, собранных под этикеткой имени собственного»⁴⁷.

В процессе взаимодействия с художественным произведением и последующего культурного декодирования реципиент «собирает» персонажа из разрозненных частей текста — описаний его внешности, поступков в различных ситуациях, реакций и переживаний. Читатель или зритель выдумывает некоторый первоначальный образ, а затем корректирует его с помощью рекурсивных обращений, уточнений, детализаций. Таким образом, как и фабула, персонаж — это продукт реконструкции, которая может быть более или менее результативной, а то и вовсе невозможной или продолжающейся до бесконечности. Например, в фильме «Расёмон» (1950, реж. А. Куросава) зрителю дан внешний облик самурая, но этого недостаточно для создания целостного образа. Реципиент не может приписать самураю определённый характер и завершить реконструирование его как целостного персонажа, поскольку располагает лишь взаимоисключающими свидетельствами о поступках самурая и его реакциях на действия других персонажей.

Отталкиваясь от исследований нарратологов Дж. Филана⁴⁸ и Й. Эдера⁴⁹, У. Марголин показал, что персонаж может восприниматься читателем на четырёх различных уровнях: «На самом элементарном уровне персонажи воспринимаются как исключительно лексические единицы. На следующем уровне они расцениваются как объекты мыслительной деятельности или потенциально существующие люди. На третьем уровне персонажи — это индивиды, которые действительно существуют и

⁴⁷ *Барм Р. S/Z.* — М.: УРСС, 2001. С. 103.

⁴⁸ *Phelan J. Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative.* — Chicago: University of Chicago Press, 1989.

⁴⁹ *Eder J. Die Figur im Film: Grundlage der Figurenanalyse.* — Marburg: Schüren, 2008.

действуют в каком-то мире, а на четвёртом, высшем уровне мы соотносим их с нашей собственной частной жизнью, эмоционально реагируя на них, отождествляя себя с ними, ассоциируя их с событиями нашей жизни или же позволяя их идеям, точкам зрения и поведению влиять на нашу жизнь, более того — управлять ею, делать за нас выбор»⁵⁰. Эти четыре уровня У. Марголин называет модусами *de sensu*, *de dicto*, *de re* и *de se*.

Модель У. Марголина интересна тем, что его типология применима не только к интерпретации литературных текстов, но и к интерпретации экранных произведений; не только к механизму восприятия персонажа, но и к механизму восприятия фабулы.

В модусе *de sensu* фабула представляет собой, по сути, перечень диегетических событий, т. е. это, скорее, материал для реконструкции фабулы, чем фабула в её целостном восприятии. Накопление этого материала предшествует восприятию в более высоких модусах и является условием этого восприятия, так что реципиент редко задерживается на этом уровне.

В модусе *de dicto* фабула, более или менее успешно реконструированная, представляет собой совокупность диегетических событий в их предполагаемом хронологическом и причинно-следственном порядке. Вне этой совокупности остаются диегетические события, маркированные реципиентом как «ложные», по выражению Б. М. Эйхенбаума⁵¹, т. е. относящиеся к воображению, галлюцинациям и фантазиям персонажей. Анализ фабулы на этом уровне реализуется, в частности, в структуралистских исследованиях. Обычный зритель редко концентрируется, сосредотачивается на этом уровне.

В модусе *de re* фабула реконструируется как цепочка событий, произошедших *на самом деле* в диегетическом мире, при этом существование

⁵⁰ Марголин У. От персонажей к людям, похожим на нас: Типы читательского восприятия литературных персонажей // Narratorium, № 1 (3), 2012. URL: narratorium.rggu.ru/article.html?id=2626151 (дата обращения 10.09.2014).

⁵¹ Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. — Л.: Academia, 1924. С. 166.

такого мира постулируется зрителем, который представляет этот диегетический мир материализованным, посредством наполнения персонажами, находящимися в сложных взаимоотношениях и наделёнными внутренней жизнью. Многие диегетические события являются результатом направленных действий этих персонажей. Относительно этого постулированного мира могут формулироваться вопросы о возможных моделях его развития, о том, как развивались бы события, поступи персонажи иным образом, о том, как могли бы развиваться события за рамками фабулы.

Наконец, при модусе *de se* мы имеем дело «во-первых, с нашим собственным соучастием или *нашими собственными переживаниями или чувствами по отношению к рассказанному* и, во-вторых, с воздействием рассказанного на действительность, с нашими дальнейшими действиями в реальном мире»⁵². Часто это происходит в результате почти полной идентификации с одним из персонажей, так что события фабулы становятся в некотором смысле частью биографии зрителя или читателя. Как отмечает У. Марголин, этому способствуют такие приёмы, как «фокализация, когда нас заставляют чувствовать (видеть, слышать, ощущать вкус) так, как это делает персонаж», «кинокадры, снятые с пространственно-временной позиции персонажа и передающие особенности его зрения»⁵³.

К фабульным структурам, являющимся предметом данного исследования, имеют отношение только два модуса восприятия: *de dicto* (если речь идет о выявлении и сравнении фабульных структур) и *de re* (если речь идет о реконструировании конкретных фабул). Поэтому именно в этих двух модусах мы далее будем рассматривать фабулы в ходе нашего анализа.

⁵² Марголин У. От персонажей к людям, похожим на нас: Типы читательского восприятия литературных персонажей // Narratorium, № 1 (3), 2012. URL: narratoriumrggu.ru/article.html?id=2626151 (дата обращения 10.09.2014).

⁵³ Там же.

§ 1.4 Литературная фабула и кинофабула

В 1920-х гг. русские формалисты В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов установили, что теоретическая модель «фабула — сюжет» применима не только к литературе, но и к кино. В частности, писатель и литературовед Ю. Н. Тынянов, анализируя дихотомию «фабула — сюжет» в кино, указывал, что реконструирование фабулы экранного произведения может быть затруднено: «Фабула может быть просто загадана, а не дана; по развертывающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и эта загадка будет ещё большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию развертывается перед зрителем»⁵⁴.

Если сопоставлять литературную фабулу и кинофабулу, то наблюдается различие семиотическое — литература и кинематограф оперируют знаками разного рода. Чтобы увидеть это различие, воспользуемся классификацией знаков, предложенной американским философом, родоначальником семиотики Ч. С. Пирсом:

- 1) иконические знаки;
- 2) индексы;
- 3) символы⁵⁵.

Как разъясняет лингвист и литературовед Р. О. Якобсон: «1) Действие *иконического знака* основано на фактическом подобии означающего и означаемого, например рисунка какого-то животного и самого животного <...>. 2) Действие *индекса* основано на фактической, реально существующей смежности означающего и означаемого <...> например, дым есть индекс огня <...>. 3) Действие *символа* основано главным образом на установлении по

⁵⁴ Тынянов Ю. Н. О сюжете и фабуле в кино (1926) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. С. 325.

⁵⁵ Peirce C. S. Collected Papers, vols. 1-6, ed. Hartshorne, C. & P. Weiss, vols. 7-8, ed. Burks, A. W. — Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1931-1958. V. 2: § 247.

согласению <...> и не зависит от наличия какого-либо сходства или физической смежности»⁵⁶.

Используя терминологию Ч. С. Пирса, можно сказать, что литературный текст представляет собой некоторую последовательность символов, сгруппированных в слова, предложения, абзацы и т. д.

Иначе обстоит дело в экранных искусствах. В этом случае мы анализируем, как пишет французский теоретик кино К. Метц, «особый тип *означающего* (воображаемого) с его характерными чертами: изображениями, полученными фотографическим способом, а затем приведёнными в движение и выстроенными в эпизоды, подчинёнными властному перекраиванию “декупажа” и “монтажа”; появлением небывалых приёмов, таких как панорамирование, наложение кадров, наплыв»⁵⁷.

Киноязык оперирует знаками тройкой природы. И тогда кинотекст представляет собой сочетание трёх типов семиотических знаков:

- 1) иконические знаки — движущееся изображение и часть звукового сопровождения (например, шум ручья);
- 2) индексы — визуальные индексы, восклицания, интершумы, интонации, иногда музыкальное сопровождение;
- 3) символы — произносимые слова, титры, субтитры, графические элементы, снятые с природы, и т. д.

Проблема заключается в том, что, как правило, знаковые системы, состоящие из иконических знаков, визуальных и акустических индексов, не имеют чёткого синтаксиса. Как пишет Р. Барт, «существуют элементарные знаковые системы с ярко выраженной дискретностью, например дорожный код, где по соображениям безопасности знаки должны быть чётко отграничены друг от друга; но уже иконические синтагмы, основанные на

⁵⁶ *Якобсон Р. О.* Из области основной семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд. — М.: Академический проект: Деловая книга, 2001. С. 113.

⁵⁷ *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. С. 22.

более или менее полной аналогии с изображаемыми явлениями, гораздо труднее поддаются членению»⁵⁸.

Применение этой модели очень актуально. В кинотексте удаётся выделить единицы, соответствующие лингвистическим предложениям, — это кадры, но, как отмечает К. Метц, «в тексте фильма (или фотографии и т. д.) отсутствуют единицы, соответствующие слову»⁵⁹. Эта же мысль в развёрнутом виде: «Язык содержит слова (и лексемы), тогда как в кинематографическом языке отсутствует семиотический “уровень”, который бы им соответствовал, это язык без лексики (словаря), если понимать под нею конечный список фиксированных элементов. Из этого, однако, не следует, что язык кино лишён любых предварительно сформированных единиц (эти два явления очень часто путают). Но там, где такие единицы обнаруживаются, они представляют собой схемы соединения, а не приготовленные заранее элементы вроде тех, которые содержит словарь»⁶⁰.

Второе различие в природе литературной фабулы и кинофабулы имеет для понимания теории фабулы не меньшее значение. Оно связано с исключительной способностью кино создавать иллюзию реальности диегетического мира, переводить реципиента в близкое к сновидческому состояние. К. Метц называет это состояние «фильмическим» и поясняет: «Фильмическая ситуация содержит в себе некоторые элементы, подавляющие моторность, и в этом смысле она является как бы слабым сном, “бодрствующим” сном»⁶¹. Кинематограф активизирует при создании «фильмической» иллюзии два основных канала — зрительный и звуковой.

Эффект художественной убедительности достигается в первую очередь благодаря тому, что кинематограф берёт на себя работу по

⁵⁸ Барт Р. Нулевая степень письма. — М.: Академический Проект, 2008. С. 320.

⁵⁹ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. С. 244.

⁶⁰ Там же. С. 238.

⁶¹ Там же. С. 141.

конкретизации диегетических миров. Под «конкретизацией», следуя польскому философу, представителю феноменологии Р. Ингардену, мы понимаем внутреннюю работу читателя по представлению и детализации диегетического мира на основе его неполного словесного описания, причём каждый читатель делает это индивидуальным образом: «Сколько читателей и сколько новых прочтений одного и того же произведения — столько и новых образований, называемых нами конкретизациями произведений»⁶². Таким образом, при восприятии литературного произведения усилия по конкретизации диегетического мира прodelывает сам читатель.

Благодаря использованию иконических знаков, в которых означающее подобно означаемому (в том, что касается двух задействованных перцептивных каналов) кинематограф погружает зрителя в экранное диегетическое пространство, уже визуально и аудиально конкретизированное. Несмотря на большие различия в интерпретации изображения и звука, сам видеоряд одинаков для всех реципиентов.

Известно, как нелегко дать словесное описание произведений изобразительного искусства или архитектуры. Эта проблема известна с античных времён как «экфрасис»: «Практика экфрасиса позволяет описать словами некое изображение, но никакой экфрасис “Обручения Марии” Рафаэля не сможет передать чувство перспективы, воспринимаемой зрителем, нежность линий, являющую положение тел, или тонкую гармонию цветов»⁶³. Поэтому возможности литературного текста по конкретизации диегетического мира сильно ограничены.

Современный кинематограф имеет техническую возможность создавать иллюзию высокой точности воспроизведения диегетического мира, и, следовательно, может конкретизировать в экранном образе самые разнообразные визуальные и звуковые объекты. Освобождённый от необходимости конкретизировать диегетический мир зритель (в отличие от

⁶² *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. — М.: Иностранная литература, 1962. С. 74.

⁶³ *Эко У.* Сказать почти то же самое: Опыты о переводе. — СПб.: Симпозиум, 2006. С. 386.

читателя) может целиком отдаться процессу реконструирования фабулы. В свою очередь режиссёр может решительней и последовательней экспериментировать с фабулой.

Кроме того, большое значение имеет быстрота восприятия кинопроизведения зрителем по сравнению со временем, необходимым для полноценного восприятия литературного произведения. Это позволяет исследователю сформировать и проанализировать обширные выборки фильмов. Соответственно, для разработки и апробации новых теорий фабулы сегодня больше подходит киноматериал, чем художественная литература.

Конечно, не всякий современный фильм представляет исследовательский интерес с точки зрения анализа фабулы. Как мы уже отмечали, литературовед Б. В. Томашевский в своё время противопоставил «фабульные» и «описательные» литературные произведения⁶⁴. Немецкий славист и нарратолог В. Шмид в аналогичном смысле противопоставил «нарративные тексты» (нарративы) и «описательные тексты»⁶⁵. Нарративы излагают, по крайней мере, одно *событие*, удовлетворяющее пятичастному критерию, рассмотренному в § 1.2. Нарративы в рамках данной типологии делятся на *повествовательные* нарративные тексты (романы, рассказы, повести и т. д.) и *миметические* нарративные тексты (пьесы, нарративные кинофильмы, нарративная живопись, нарративная скульптура и т. д.).

Теоретик кино К. Метц предлагает классификацию кинофильмов, близкую к классификации В. Шмида. «Описательным текстам» в ней соответствуют «фильмы, которые не рассказывают историю», а «миметическим нарративным текстам» — «нарративно-репрезентативные фильмы»: «Среди этих разнообразных классификаций одна представляется наиболее важной для любых исследований кинематографического означающего <...>. Речь идет о классификации, разграничивающей фильмы, которые я называю диегетическими (нарративно-репрезентативные), и

⁶⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996. С. 179.

⁶⁵ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 21.

фильмы, которые не рассказывают историю, а между этими двумя категориями располагается внушительное количество особых или смешанных случаев»⁶⁶.

Итак, в нашем исследовании мы ограничимся анализом только типичных нарративно-репрезентативных фильмов, исключая «фильмы, которые не рассказывают историю». Мы максимально сфокусируемся на фильмах, в которых видна направленная авторская работа с фабулой. Фильмы, не рассказывающие историю, бесфабульные, описательные и т. д., естественным образом выпадают из нашего исследования.

К нетипичным нарративно-репрезентативным фильмам относятся, например, фильмы, в основе которых лежит экранная интерпретация фольклорного или мифологического материала — например, волшебные сказки. Подобные фильмы имеют ряд особенностей, не присущих типичным нарративно-репрезентативным фильмам. Например, персонажи в этих произведениях выполняют ограниченный набор функций, которые, как показали В. Я. Пропп, К. Леви-Строс, Е. М. Мелетинский и др., образуют инвариантную систему⁶⁷. Изменения в диегетическом мире волшебной сказки часто можно расположить в хронологическом причинно-следственном порядке — но результат такой процедуры нельзя назвать классической фабулой, ибо исходный фольклорный или мифологический материал создавался людьми, не имеющими наших представлений о линейном времени и причинно-следственных связях. Иначе говоря, в этом случае мы были бы вынуждены структурировать материал с помощью чуждого ему

⁶⁶ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. С. 67–68.

⁶⁷ См.: Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2001; Леви-Строс К. Мифологии. В 4-х тт. — М.: Флюид, 2006–2007; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд. — М.: Восточная литература, 2000. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Структура волшебной сказки. — М.: РГГУ, 2001; Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сборник статей. — М.: Наука, 1985.

категориального аппарата. Фольклорный или мифологический материал естественней интерпретировать на основе архетипических представлений о циклическом времени. Поэтому используемой в данной диссертации методологии оказывается недостаточно для решения исследовательских задач в этой проблемной области.

Заметим, что при экранизации произведения с литературной фабулой превращаются в произведения с кинофабулой. Этот процесс является частным случаем *интерсемиотического перевода* — «когда перевод осуществляется не с одного естественного языка на другой, а из одной семиотической системы в другую, от неё отличную: когда, например, “роман” переводят в фильм, эпическую поэму — в комиксы или же пишут картину на тему стихотворения»⁶⁸. В связи со сложностью проблем, связанных с интерсемиотическим переводом, экранизации литературных произведений мы будем анализировать, не обращаясь к их литературному источнику.

§ 1.5 Развитие теории фабулы в западной традиции

Преимущественный интерес русских формалистов ко второму полюсу дихотомии «фабула — сюжет» привёл к тому, что в СССР исследования по теории фабулы находились в тени работ по сюжетосложению. Иначе обстояло дело на Западе, где классическая теория фабулы была воспринята и значительно расширена, развиваясь сразу в нескольких направлениях. Заметим, что эти исследования, как правило, не затрагивали основ классической теории фабулы, к которым можно отнести исходное противопоставление «фабула — сюжет» и дефиниции, предложенные Б. В. Томашевским. Эти базовые модели были положены в основу целого ряда западных исследований.

Во-первых, зарубежными исследователями был прояснен процесс нарративного конструирования с помощью многоуровневых моделей

⁶⁸ Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе. — СПб.: Симпозиум, 2006. С. 10.

(Ж. Женетт, М. Бал, К. Штирле, В. Шмид и др.). Во-вторых, была учтена активная роль реципиента в интерпретации произведений с открытой фабулой (У. Эко, В. Изер и др). В-третьих, классическая теория фабулы была распространена на диегетические подмиры, берущие начало в пропозициональных установках ⁶⁹ отдельных персонажей (Ц. Тодоров, К. Бремон, Т. Павел, Л. Долежел, М.-Л. Райан, А. Коклян, Ф. Лавок и др.) .

1.5.1 Многоуровневые модели нарративного конструирования

Близкий к русским формалистам психолог Л. С. Выготский заметил: «Если мы хотим узнать, в каком направлении протекало творчество поэта, выразившееся в создании рассказа, мы должны исследовать, какими приёмами и с какими заданиями данная в рассказе фабула переработана поэтом и оформлена в данный поэтический сюжет» ⁷⁰. Многие западные исследователи восприняли дихотомию «фабула — сюжет» именно в этом ключе — как простейшую модель нарративного конструирования произведения. Согласно этой модели, заимствованная из реальной жизни или придуманная фабула — вне зависимости от того, как она соотносится с объективной реальностью — служит художественным материалом, который автор превращает в художественное произведение с помощью разнообразных литературных приёмов.

Однако применение данной модели не всегда оказывалось результативным и часто давало очень приблизительное описание реального творческого процесса. Эту проблему французские структуралисты пытались решить путём уточнения исходной дихотомии «фабула — сюжет» и заменой её другими двухуровневыми моделями, такими как «рассказ (*récit*) —

⁶⁹ *Пропозициональная установка* — отношение автора высказывания к истинности своего высказывания: высказывает ли он его как истинное, или как ложное, или как гипотетическое, или как желательное и т. д.

⁷⁰ *Выготский Л. С.* Психология искусства. 3-е изд. — М.: Искусство, 1986. С. 184.

наррация (narration)»⁷¹ и «история (histoire) — дискурс (discours)»⁷². По мнению В. Шмида, такие попытки оказались не очень плодотворными, поскольку «двухуровневые модели или оперируют с амбивалентными терминами, или сокращают процесс нарративного конструирования»⁷³.

После этого попытки модифицировать двухуровневую модель сменились попытками создавать эффективные многоуровневые модели. В литературоведческом исследовании «Повествовательный дискурс» (1972) французский структуралист Ж. Женетт предложил трёхуровневую модель «история (histoire) — рассказ (récit) — наррация (narration)»⁷⁴: «<...> я предлагаю использовать следующие термины: *история (histoire)* — для повествовательного означаемого или содержания (даже тогда, когда, как у Пруста, такое содержание характеризуется слабой драматической или событийной насыщенностью); *повествование* в собственном смысле (*récit*) — для означающего, высказывания, дискурса или собственно повествовательного текста; *наррация (narration)* — для порождающего повествовательного акта и, расширительно, для всей в целом реальной или вымышленной ситуации, в которой соответствующий акт имеет место»⁷⁵.

Вслед за Ж. Женеттом теоретик культуры и видеохудожница из Голландии М. Бал разработала трёхуровневую модель «фабула (fibula) — история (story) — текст (text)»⁷⁶, в которой каждый уровень является *означаемым* следующего уровня и *означающим* предыдущего⁷⁷.

⁷¹ Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications, № 8, 1966. P. 1–27.

⁷² Todorov T. Les catégories du récit littéraire // Communications, № 8, 1966. P. 125–151.

⁷³ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 151.

⁷⁴ Наррация — процесс повествования (в отличие от нарратива, обозначающего «повествование как произведение»).

⁷⁵ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 64.

⁷⁶ Bal M. Narratologie: Les instances du récit. — Paris: Klincksieck, 1977. P. 4; Bal M. Narratologie: Introduction to the Theory of Narrative. — Toronto: University of Toronto Press, 1985. P. 5–6.

Немецкий филолог К. Штирле предложил трёхуровневую модель «происшествия (Geschehen) — история (Geschichte) — текст истории (Text der Geschichte)»⁷⁸ и указал на то, что «текст истории», как резюмирует В. Шмид, «объединяет два разных аспекта: 1) перестановку частей при построении художественного целого; 2) материализацию истории в языке»⁷⁹. Это сделало возможным построение 4-уровневой модели.

В. Шмид добавил к модели К. Штирле ещё один уровень и предложил четырёхуровневую модель «происшествия — история — наррация — презентация наррации»: «Происшествия (нем. *Geschehen*) — это совершенно аморфная совокупность ситуаций, персонажей и действий, содержащихся так или иначе в повествовательном произведении (т. е. эксплицитно изображаемых, имплицитно указываемых или логически подразумеваемых), поддающаяся бесконечному пространственному расширению, бесконечному временному прослеживанию в прошлое, бесконечному расчленению внутрь и подвергающаяся бесконечной конкретизации. <...> История (нем. *Geschichte*) — это результат смыслопорождающего *отбора* элементов из происшествий, превращающего бесконечность происшествий в ограниченную, значимую формацию. <...> Наррация (нем. *Erzählung*) является результатом композиции, организующей элементы истории в искусственном порядке (*ordo artificialis*). <...> Презентация наррации (нем. *Präsentation der Erzählung*) — это нарративный текст, который, в противоположность трём гено-уровням, проявляется как фено-уровень, т. е. является доступным эмпирическому

⁷⁷ «Означающее» и «означаемое» — термины лингвиста Ф. де Соссюра, обозначающие, соответственно, формальную и содержательную сторону знака.

⁷⁸ *Stierle K. Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte // Geschichte – Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koseleck, W.-D. Stempel. — München: Fink, 1973. S. 530–534.*

⁷⁹ *Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 152.*

наблюдению»⁸⁰. Насколько можно судить, сегодня в нарратологии наиболее перспективными считаются именно четырёхуровневые модели.

Заметим, что мы в нашем исследовании не нуждаемся в дополнительных уровнях, поскольку необходимость в них возникает только в том случае, если мы добавляем к используемой нами схеме «произведение — реципиент» ещё одну вершину — «автор», т. е. рассматриваем процесс порождения нарратива. В психологии творчества без многоуровневых моделей трудно обойтись. Но мы анализируем фильмы как завершённые произведения, и психология творчества находится далеко за рамками наших исследовательских задач. Поэтому в нашем исследовании мы будем придерживаться простейшей двухуровневой модели, которая в наибольшей степени позволяет сфокусироваться на изучении трансформаций фабульных структур.

Таким образом, мы оставляем механизм создания художественного произведения автором за рамками нашего исследования. Нас интересуют только фабулы и процесс реконструирования их зрителем. Поскольку во время этого процесса зритель движется от сюжета к фабуле, для анализа этого движения нам нет необходимости пересматривать исходную дихотомию и использовать многоуровневые модели.

1.5.2 Закрытые и открытые фабулы

Со времен античности существует различие между открытыми и закрытыми финалами. Под *открытым* финалом, как правило, понимается особенность сюжетно-композиционного построения художественного произведения, при котором отсутствует развязка (присутствующая в произведениях с *закрытым* финалом). По-видимому, произведения с открытым финалом оказались первым частным случаем произведений с открытой фабулой, попавшим в поле зрения исследователей. Открытый

⁸⁰ См.: Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 153–155.

финал побуждает реципиента к «домысливанию» произведения, самостоятельному придумыванию возможных развязок, а подобное «сотворчество» реципиента образует главную особенность произведений с открытой фабулой.

Актуальность деления фабул на закрытые и открытые стала несомненной, после того, как исследователи обратились к «сотворческой роли адресата в интерпретировании сообщений»⁸¹. Одним из первопроходцев в этой области был автор приведённой цитаты — итальянский медиевист, литературовед, автор фундаментальных работ по семиотике, писатель У. Эко. Используемые им дефиниции фабулы и сюжета очень близки к классическим определениям: «Фабула — это базовая схема повествования, логика действий и синтаксис персонажей, ход событий во времени. Отнюдь не всегда это последовательность именно *человеческих действий* (физических или иных): фабула может представлять собой также и трансформацию идей во времени или ряд событий, происходящих с неодушевлёнными предметами.

Сюжет — это «история» (the story, la storia) как она действительно повествуется: со всеми временными смещениями (т. е. прыжками вперед и назад), описаниями, обсуждениями, замечаниями в скобках, а также со всеми языковыми приёмами»⁸².

Но, когда У. Эко рассматривает процесс реконструирования фабулы реципиентом произведения, он идёт гораздо дальше русских формалистов. В частности, он отмечает длительность и трудоёмкость этого процесса: «Фабула формулируется не *по завершении* чтения текста: фабула — это результат непрерывного ряда абдукций — догадок, производимых *по ходу* чтения»⁸³. Иными словами, реципиент приступает к реконструированию

⁸¹ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 9.

⁸² Там же. С. 54.

⁸³ Там же. С. 61.

фабулы с первых страниц или кадров произведения, и происходит это путём выдвижения и отбрасывания различных гипотез (абдукций) о развитии диегетических событий. Или, как сказал бы один из главных представителей методологии науки К. Поппер, методом «предположений и опровержений»⁸⁴.

По ходу восприятия кинопроизведения у зрителя могут рождаться различные предположения и предсказания о развитии диегетических событий. Если автор (отправитель сообщения) «всякий раз снова и снова утверждает преимущественное право своего собственного текста, недвусмысленно указывая, что именно следует считать “верным” в его воображаемом (fictional) мире»⁸⁵, то мы, согласно У. Эко, имеем дело с закрытой фабулой, закрытым произведением, закрытой нарративной структурой. Типичными произведениями с закрытой фабулой являются детективные романы⁸⁶.

К другому полюсу тяготеют произведения с открытой фабулой: «Активное сотрудничество, требуемое от читателя, и способность текста подтверждать (или по крайней мере не опровергать) широчайший диапазон интерпретационных предположений — такова характеристика повествовательных структур, которые можно называть более или менее “открытыми”»⁸⁷. В качестве примера произведения с открытой фабулой Эко приводит «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По, оставляющую возможность читателю вообразить самые разнообразные развязки, причём «заключительное “примечание” автора — “От издателя” — не уменьшает, но даже усиливает, увеличивает открытость текста»⁸⁸.

⁸⁴ См.: *Поппер К.* Предположения и опровержения. — М.: АСТ, 2004.

⁸⁵ *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 66.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же. С. 65.

⁸⁸ Там же. С. 66.

Действительно, как мы уже говорили, произведения с открытым финалом образуют важное подмножество произведений с открытой фабулой.

Заметим, что открытость фабулы не всегда затрудняет реконструирование фабулы реципиентом. Рассмотрим, например, типичный фильм с открытым финалом — *«Лучшее предложение»* (2013, реж. Дж. Торнаторе). Главный герой этого фильма — аукционист Олдман — обворован людьми, которым доверился. У него похищают собранную им коллекцию картин. Но Олдман не пытается разыскать коллекцию и/или наказать похитителей. В последних кадрах фильма мы видим, как вместо этого Олдман прибывает в Прагу, заходит в ресторан «Ночь и день», садится за столик и говорит официанту, что «ждёт одного человека». Такой финал, несомненно, побуждает зрителя к сотворческой роли. Фильм оставит лишь чувство недоумения, если зритель самостоятельно не разберётся, с какой целью главный герой прибыл именно в этот ресторан, почему он надеется встретить того человека, которого ждёт, почему он надеется, что эта встреча будет иметь счастливый исход, почему он не считает, что остался в «убытке». Несмотря на то, что этот фильм в терминологии У. Эко является открытым произведением, после просмотра не возникает особых проблем с реконструированием его фабулы.

Хотя открытость фабулы не всегда затрудняет реконструирование фабулы, именно на произведениях этого рода можно наглядней всего увидеть кризис классической теории фабулы. Поэтому для нашего исследования деление фабул на закрытые/открытые, признание сотворческой роли реципиента имеет большое значение, и мы ещё неоднократно будем обращаться к моделям, предложенным У. Эко.

1.5.3 Релятивные фабулы и возможные миры ⁸⁹

Мы уже отмечали (§ 1.2), что уязвимым местом классической теории фабулы является выпадение из неё всего того, что связано с мнениями, заблуждениями, желаниями, фантазиями и галлюцинациями персонажей. В итоге получалось, что, несмотря на насыщенный сюжет, фильм Э. Лайна «Лестница Иакова» (1990) обнаруживает при очевидной реконструкции лаконичную фабулу, укладывающуюся в одно предложение: «смертельно раненный Джейкоб Сингер видит предсмертные грёзы и умирает». То же самое можно сказать, например, о многих других фильмах, в которых значительная часть экранного времени представлена образами видений, грёз или галлюцинаций одного или нескольких персонажей. Среди них *«Экзистенция» (1999, реж. Д. Кроненберг)*, *«Две жизни» (2000, реж. А. Берлинер)*, *«Клетка» (2000, реж. Т. Сингх)*, *«Останься» (2005, реж. М. Форстер)*, *«Мгновения жизни» (2007, реж. В. Перельман)*, *«Исходный код» (2011, реж. Д. Джонс)*, *«Руби Спаркс» (2012, реж. В. Фарис и Дж. Дэйтон)* и др.

Как следует из ранее рассмотренной модели, реципиенты при «вовлечённом», эмоциональном чтении или просмотре воспринимают персонажей и события в модусе *de re*, т. е. в качестве реальных людей, существующих в некотором диегетическом возможном мире. В этом мире персонажи проживают собственную жизнь и совершают целенаправленные поступки, которые образуют диегетические события. Из диегетических событий, в свою очередь, складывается фабула. Постулируя этот мир, мы оказываемся вправе исследовать те специфические способы, которыми персонажи интерпретируют происходящие с ними события. Интерес к точке зрения персонажа закономерным образом вырос после того, как в 1970-е гг. категория «точка зрения» стала центральной в нарратологических

⁸⁹ Под «возможными мирами» мы подразумеваем мыслимые состояния бытия, альтернативные наличному состоянию.

исследованиях⁹⁰. По-видимому, это связано с изменением общей культурной обстановки и интересом к примирению различных точек как способу разрешения конфликтов. Сегодня этот период чаще всего рассматривается как начало эпохи постмодернизма.

Мощным инструментом анализа внутренних репрезентаций, связанных с мечтами, иллюзиями или мнениями индивидов, стала *семантика возможных миров*⁹¹. Оказалось возможным транспонировать этот инструмент из математической логики в литературоведение и искусствоведение. В итоге появилось множество зарубежных адаптаций семантики возможных миров для анализа художественных произведений⁹². Этой же теме посвящена диссертация украинского филолога Ю. А. Обелец и

⁹⁰ См.: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции // Семиотика искусства. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 7–218; *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–279.

⁹¹ *Семантика возможных миров* — метод логического анализа модальных понятий (таких как «необходимо», «возможно», «должно» и т. д.), основу которого составляет рассмотрение мыслимых положений дел (возможных миров).

⁹² См.: *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; *Pavel Th.* Narrative Domains // *Poetics Today*, 1.4, 1980. P. 105–114. *Doležel L.* Narrative Modalities // *Journal of Literary Semantics*, 5:1, 5–14, 1976; *Doležel L.* Narrative Semantics // *PTL* 1: 29–51, 1976; *Doležel L.* Possible Worlds and Literary Fiction // *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences (Proceedings of Nobel Symposium 65)* / Ed. Sture Allen. — Berlin: De Gruyter, 1989; *Doležel L.* 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; *Ryan M.-L.* Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction // *Poetics Today*, 12.3, 1991. P. 553–576; *Ryan M.-L.* 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

книга российского лингвиста А. П. Бабушкина ⁹³. Сегодня это бурно развивающаяся область, и насколько плодотворными окажутся конкретные подходы, покажет будущее.

Мы в нашем обзоре не будем останавливаться на этих адаптациях с их громоздкими конструкциями, поскольку для наших целей достаточно модели, предложенной У. Эко.

У. Эко определяет диегетический мир «как возможный мир W_N , вызванный к жизни воображением автора» и уточняет: «Это не текст как некое семантико-прагматическое устройство, поскольку W_N относится только к уровню фабулы. Это и не просто некое *одно состояние вещей*, но ряд; последовательность *состояний вещей*: от исходного s_1 до конечного s_n — так что в последовательности $s_1, s_2 \dots s_n$ одно *состояние вещей* переходит в другое, и эти переходы осуществляются во временные промежутки $t_1, t_2 \dots t_n$ » ⁹⁴.

После этого шага становится возможным говорить о том, как события в диегетическом мире в каждый момент повествования реконструируются каждым персонажем с учетом его осведомлённости, убеждений, верований, надежд и т. д. У. Эко пишет: «возникают — как элементы фабулы — возможные подмиры W_{NC} (где C — любой персонаж W_N) — миры пропозициональных установок персонажей фабулы (т. е. того, что эти персонажи воображают и желают, во что они верят и т. д.)» ⁹⁵. Под *пропозициональной установкой* подразумевается «отношение высказывающегося к истинности своего высказывания (proposition):

⁹³ 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.

⁹⁴ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 411.

⁹⁵ Там же. С. 412.

высказывает ли он его как истинное, или как ложное, или как гипотетическое, или как желательное»⁹⁶. Термин «подмиры» (в англоязычной литературе — subworlds) используется для обозначения диегетических миров, связанных с пропозициональными установками отдельных диегетических лиц (персонажей). Подмиры занимают более низкое положение в иерархической структуре произведения по отношению к общему для всех персонажей диегетическому миру W_N .

Допустим, что диегетический мир проходит через последовательность состояний $s_1, s_2 \dots s_n$. Тогда последовательность переходов $s_1 \rightarrow s_2, s_2 \rightarrow s_3 \dots s_{n-1} \rightarrow s_n$ образует то, что мы договорились называть классической фабулой произведения. Но персонажу C может казаться в силу его неполной осведомлённости, заблуждений, верований, желаний и т. д., что диегетический мир в те же промежутки времени проходит через последовательность иных состояний $s_{1C}, s_{2C} \dots s_{nC}$. Тогда последовательность переходов $s_{1C} \rightarrow s_{2C}, s_{2C} \rightarrow s_{3C} \dots s_{(n-1)C} \rightarrow s_{nC}$ представляет собой фабулу, как она представляется данному персонажу C . Такую последовательность мы будем называть *релятивной фабулой*, поскольку она описывает возможный мир W_{nC} , существующий только в сознании некоторого персонажа (в контексте некоторой пропозициональной установки).

После такой модификации становится возможным описывать сновидения, галлюцинации и события, воображаемые отдельными персонажами, в терминах классической теории фабулы. Например, упорядоченное изложение предсмертных грёз в фильме *«Лестница Иакова» (1990, реж. Э. Лайн)* — это релятивная фабула относительно Джейкоба Сингера, и она уже не сводится к простой модели «смертельно раненный Джейкоб Сингер видит предсмертные грёзы и умирает». Упорядоченное изложение виртуальных событий в фильме *«Экзистенция» (1999, реж. Д. Кроненберг)* образует релятивную фабулу относительно героев фильма — Аллегры Геллер и Тэда Пайкла. Просмотрев фильм *«Исходный код» (2011,*

⁹⁶ Там же. С. 468.

реж. Д. Джонс), мы реконструируем, по сути, не классическую фабулу (последовательность $s_1 \rightarrow s_2, s_2 \rightarrow s_3 \dots s_{n-1} \rightarrow s_n$), а релятивную фабулу относительно главного героя — капитана Колтера Стивенса (последовательность $s_{1C} \rightarrow s_{2C}, s_{2C} \rightarrow s_{3C} \dots s_{(n-1)C} \rightarrow s_{nC}$).

Из нашего обзора можно видеть, что в ходе развития теории фабулы в западной традиции она обогатилась во многих отношениях. Очень важным и плодотворным оказалось деление фабул на открытые и закрытые. Не меньшую ценность для анализа художественных произведений имеют понятия «возможный мир», «релятивная фабула», «пропозициональная установка», «подмир персонажа». Этот понятийный аппарат и связанные с ним теоретические модели будут нами востребованы в дальнейшем исследовании.

ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУИРОВАНИЯ КИНОФАБУЛЫ

Во второй главе рассматриваются проблемы, возникающие при попытке применить классическую теорию фабулы к произведениям экранного искусства второй половины XX в. – начала XXI в. Анализируются три основных подхода к преодолению кризиса классической теории фабулы.

§ 2.1 Кризис классической теории фабулы

Ситуация, которая сложилась в процессе исследований кинофабулы, в целом может быть охарактеризована, как кризис классической теории фабулы. Его проявлением является целый ряд проблем, возникающих при реконструировании фабулы многих произведений киноискусства второй половины XX в. – начала XXI в.

Классическая теория фабулы пыталась претендовать на универсальность и всеохватность, но в рассматриваемый хронологический период появилось большое количество произведений, фабулу которых не удаётся реконструировать посредством классической теории фабулы. Серьёзный вызов классической теории фабулы обнаруживается в таких фильмах, как *«Расёмон» (1950, реж. А. Куросава)* и *«В прошлом году в Мариенбаде» (1961, реж. А. Рене)*. Наше исследование показывает, что количество фильмов с фабулой, не поддающейся реконструкции посредством классической теории фабулы, увеличивается с середины XX в.

Можно провести параллель между кризисом классической теории фабулы и ситуацией в естествознании на рубеже XIX и XX вв., когда «ткань» ньютоновской парадигмы «рвалась» то в одной, то в другой области. Тогда с небольшой разницей во времени были обнаружены такие необъяснимые в рамках царившей парадигмы классической физики фундаментальные аномалии, как дискретность спектров химических элементов, парадоксальная стабильность атомов, «ультрафиолетовая катастрофа», красная граница

фотоэффекта и т. д. Проведение этой аналогии позволяет применить эпистемологические теории Т. Куна, К. Поппера и И. Лакатоса, выработанные в философии естествознания, к искусствоведению.

В эпистемологической теории американского историка и философа науки Т. Куна эмпирические явления, не поддающиеся интерпретации в рамках доминирующей системы представлений (парадигмы), называются *фундаментальными аномалиями*⁹⁷. В современной теории фабулы в качестве фундаментальных аномалий выступают фильмы с фабулой, не поддающейся реконструированию посредством классической теории фабулы.

Заметим, что теоретическое осмысление кризиса теории классической фабулы произошло много лет спустя после выхода в свет первых «фильмов-аномалий». Эпистемологические теории Т. Куна и И. Лакатоса позволяют объяснить такое отставание во времени. Несомненно, классическая теория фабулы являлась важной частью формалистской, а затем структуралистской парадигмы. Пока эта парадигма оставалась плодотворной, фильм «Расёмон» и другие кинопроизведения с фабулой, не поддающейся реконструированию посредством классической теории фабулы, были тем, что Т. Кун называл ждущими своего решения «задачами-головоломками»⁹⁸, а И. Лакатос — «локальными контрпримерами»⁹⁹. И лишь спустя десятилетия безуспешных попыток было признано, что мы имеем дело не с «головоломками», а с фундаментальными аномалиями, т. е. с явлениями, в принципе не интерпретируемыми в рамках устоявшейся теории фабулы. Согласно воззрениям Т. Куна, накопление фундаментальных аномалий

⁹⁷ Кун Т. Структура научных революций. — Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. С. 122.

⁹⁸ О «задачах-головоломках» см.: Кун Т. Структура научных революций. — Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. С. 61 и далее.

⁹⁹ См.: Лакатос И. Избранные произведения по философии и методологии науки. — М.: Академический проект, 2008. С. 41–45.

знаменует завершение фазы «нормальной» науки и переход теории фабулы «к кризисному состоянию, периоду экстраординарной науки»¹⁰⁰.

Относительно позднее осознание кризиса классической теории фабулы объяснимо и с помощью модели И. Лакатоса. Классическую теорию фабулы можно считать частью «твёрдого ядра» формалистской и затем структуралистской научно-исследовательской программы. Согласно И. Лакатосу, «твёрдое ядро» защищено принципом «отрицательной эвристики», суть которого в запрете «переносить ложность на твёрдое ядро до тех пор, пока подкреплённое эмпирическое содержание защитного пояса вспомогательных гипотез продолжает увеличиваться»¹⁰¹. Только после того, как «положительная эвристика» структуралистской исследовательской программы истощилась, был осознан подлинный масштаб кризиса классической теории фабулы.

Анализ фильмов с фабулами, не поддающимися реконструированию посредством классической теории фабулы, производился нами с помощью сравнительно-типологического и структурно-типологического методов. В ходе этого анализа проблемы, возникающие при реконструировании фабулы, были распределены по пяти категориям: *проблемы неполноты, проблемы поливариантности, проблемы шкалирования, проблемы модальности и проблемы идентификации*. Введение этих категорий целесообразно по той причине, что данные типы проблем позволяют увидеть «острые углы» классической теории фабулы и оценить сильные и слабые стороны альтернативных подходов к преодолению кризиса теории фабулы.

Важно отметить, что перечисленные категории проблем тесно связаны друг с другом и редко встречаются по отдельности. Существует также ряд проблем, не охваченных предложенной типологией. Например, за её рамками остались проблемы, связанные с реконструированием фабулы

¹⁰⁰ Там же. С. 117.

¹⁰¹ Лакатос И. Избранные произведения по философии и методологии науки. — М.: Академический проект, 2008. С. 363.

произведений, отражающих процесс собственного создания ¹⁰², т. е. произведений с *автореференцией*. К их числу относятся такие фильмы, как «Трансьевропейский экспресс» (1967, реж. А. Роб-Грийе), «Провидение» (1977, реж. А. Рене), «Персонаж» (2006, реж. М. Форстер), «Официант» (2006, реж. А. ван Вармердам) и др. При реконструировании фабулы этих фильмов возникают логические и смысловые парадоксы, подобные тем, которые логик К. Гёдель обнаружил в математике ¹⁰³. Для анализа фильмов с автореференцией требуется транспонирование в данное исследование сложного логико-математического аппарата. Мы не включаем эти проблемы в рассмотрение, поскольку они носят больше логический, чем искусствоведческий характер.

В принципе, даже проблем какой-то одной категории из пяти перечисленных было бы достаточно, чтобы говорить о фундаментальном кризисе классической теории фабулы. По нашему мнению, все эти проблемы достаточно значимы для того, чтобы рассматриваться в качестве фундаментальных аномалий. Поэтому мы остановимся на каждой из пяти категорий проблем по отдельности.

§ 2.2 Проблема неполноты

Специфику проблем неполноты проще всего уяснить на примере литературных произведений с всезнающим рассказчиком (нарратором). Всезнающим называется такой рассказчик, который обладает полным знанием диегетических событий и, чаще всего, не принимает участия в самих событиях. Степень осведомленности нарратора об излагаемых событиях

¹⁰² См.: *Иванов Вяч. Вс.* Фильм в фильме // Труды по знаковым системам (Тарту), № 14, 1981. С. 19–32.

¹⁰³ См. доступное изложение парадоксов, связанных с автореференцией, в математике и за её пределами: *Нагель Э., Ньюмен Дж. Р.* Теорема Гёделя. Изд. 2-е. — М.: КРАСАНД, 2010.

немецкий славист и нарратолог В. Шмид называет «нарративной компетенцией»¹⁰⁴. Всезнающий рассказчик обладает максимальной нарративной компетенцией, его отличает всеведение, вездесущность, способность к интроспекции в сознание персонажей. При реконструкции фабулы произведений с всезнающим рассказчиком диегетические события, как правило, удаётся выстроить в хронологическом и причинно-следственном порядке $s_1 \rightarrow s_2 \rightarrow s_3 \dots s_{n-1} \rightarrow s_n$. Вся необходимая для этого информация сообщается рассказчиком.

Теперь представим, что всезнающий рассказчик постепенно теряет своё всезнание. Это будет проявляться в выпадении некоторых звеньев в цепочке, образовании смысловых «пустот», «дыр». Хронологический порядок при этом может быть восстановлен более или менее точно, а вот вместо единой когерентной (самосогласованной) причинно-следственной цепочки будут реконструироваться лишь отдельные фрагменты, отрезки.

Свойство, благодаря которому фабулу некоторых художественных произведений невозможно реконструировать из-за «пунктирности», «обрывистости», «затуманенности» изображённых событий, всевозможных неясностей, намёков, пробелов, мы будем называть *неполнотой фабулы* данных художественных произведений.

Подтип проблем неполноты образуют проблемы, связанные с появлением *фабульной дыры*. Рассмотрим этот подтип на примере фильма *«Пикник у Висячей скалы» (1975, реж. П. Уир)*. Диегетический мир этого фильма — это реконструированный мир начала XX в. Место и время действий: колледж для девушек под Мельбурном (Австралия) и окрестности 14 февраля – 27 марта 1900 года. Поворотное событие — исчезновение трёх школьниц и учительницы. Даже после обнаружения одной из трёх девушек (Ирмы) на многократно обысканной Висячей скале никакого объяснения её появлению не даётся, сама Ирма не помнит произошедшего. Таким образом, вместо классической фабулы зрителю удаётся реконструировать лишь

¹⁰⁴ Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 71.

несколько фрагментов классической фабулы. Никакой целостной картины событий, как они *на самом деле* произошли в диегетическом мире, не складывается. Разрыв такого рода в хронологической и каузальной последовательности диегетических событий, делающий невозможным реконструирование фабулы, мы предлагаем называть *фабульной дырой*.

До П. Уира художественный потенциал фабульной дыры исследовал итальянский кинорежиссёр М. Антониони в фильме *«Приключение» (1960)*. В этом фильме также бесследно пропадает одна из героинь — Анна. Кажется, что расследование её исчезновения станет главной линией фильма, но вместо этого внимание переключается на романтические отношения между Сандро, любовником Анны, и подругой исчезнувшей героини Клаудией. Но, если в фильме М. Антониони остаётся возможность естественного объяснения исчезновения Анны (отбыла на другом катере и, например, покинула страну), то П. Уир показывает ситуацию таким образом, что все естественные объяснения исчезновения школьниц и учительницы оказываются крайне маловероятными.

Развивая художественный принцип М. Антониони, П. Уир мастерски переводит внимание зрителя на другие события: внезапно вспыхнувшее чувство Майкла к Ирме, переживания Сары, потерявшей лучшую подругу, издевательства миссис Эппльярд над Сарой и смерть обеих. Но чем успешнее П. Уир переключает внимание зрителя от происшествия на Висячей скале, тем сильнее разрастается фабульная дыра.

Киновед И. А. Звегинцева пишет: «Первоначально можно было подумать, что режиссёр в данном случае решил добиться успеха на волне необычайного интереса публики ко всему мистическому, однако философский подтекст фильма свидетельствует о том, что у автора была гораздо более важная и интересная задача»¹⁰⁵. Действительно, по окончании просмотра фильма зритель испытывает двойственное, амбивалентное чувство.

¹⁰⁵ Звегинцева И. А. Terra Incognita: Кино Австралии и Новой Зеландии. — М.: Материк, 2004. С. 83–84.

С одной стороны, он удовлетворён классическим завершением побочных сюжетных линий (смерть одних главных персонажей, любовь с взаимностью других главных персонажей). С другой стороны, он расстроен тем, что центральное событие не получило сколько-нибудь убедительного и достаточного объяснения. Оказывается, что фабула не поддаётся полной реконструкции. Поскольку таинственные исчезновения не получили объяснения, в диегетическом мире фильма П. Уира сохраняется возможность новых исчезновений, угроза повторения происшедшего. Это создаёт тревожные ощущения у зрителя. В результате возможность катарсического переживания купируется.

На наш взгляд, именно невозможность реконструировать классическую фабулу обусловила необыкновенную популярность этого фильма и позволила говорить о рождении «нового австралийского кино»¹⁰⁶.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление. Не вызывает сомнения, что в нашем действительном мире мы можем описывать причинно-следственные цепочки с разной степенью подробности, но никто из нас не обладает *полным* знанием нашего действительного мира или его части в некоторый момент времени. В частности, ни один историк не может приблизиться к полному описанию прошлого и даже отдельных фрагментов прошлого. Это утверждение кажется тривиальным, но его строгое доказательство, насколько нам известно, было впервые представлено сравнительно недавно голландским философом Ф. Р. Анкерсмитом. В доказательстве используются термины «объектный язык» L_o и «метаязык» L_m , введённые польским математиком и логиком А. Тарским:

«Если полное описание прошлого возможно, то для его выполнения должен существовать определённый объектный язык с определённой терминологией. Предположим, что L_o — требуемый объектный язык. Тогда мы можем сказать, что всякое свойство (фрагмента) прошлого выразимо в

¹⁰⁶ The New Australian Cinema / Ed. by Scott Murray, Peter Beilby. — London: Elm Tree Books, 1980.

языке L_o (1). Далее, представим язык L_o' , отличающийся от L_o . Если L_o позволяет нам дать полное описание прошлого, в то время как L_o' — нет, то причина этого кроется в природе предмета, описываемого этими двумя объектными языками (т. е. в природе самого исторического прошлого). Отсюда можно сделать вывод: “быть полностью описываемым в объектном языке L_o (и не быть полностью описываемым в *любом* другом объектном языке вроде L_o') является одним из свойств (фрагментов) прошлого” (2), ибо если бы прошлое можно было полностью описать, используя язык L_o' , L_o'' и т. д., оно, определённо, должно было бы в важных аспектах отличаться от того, каким оно является сейчас. Как ещё мы могли бы объяснить особый статус L_o ? Каждому языку соответствует определённый вид универсума, полностью описываемого в рамках этого языка (если, конечно, полное описание возможно, но предположим пока, что оно возможно). Поскольку в предложении (2) упоминается свойство (фрагмента) прошлого, оно (предложение (2)) должно — в силу положения (1) — являться предложением L_o . Но утверждения о том, что можно, а что нельзя описать в L_o , невозможно описать в самом объектном языке L_o , но только в некотором метаязыке L_M , по отношению к которому, по крайней мере, L_o является объектным языком. Таким образом, существует некоторое свойство (фрагмента) прошлого, которое не может быть выражено в L_o , но может быть выражено только, к примеру, в L_M . Это противоречит положению (1). Поэтому понятие “полное описание” должно быть отвергнуто как внутренне противоречивое»¹⁰⁷.

Поскольку такое доказательство оказалось возможным в отношении действительного мира, было бы большим научным достижением, если бы на таком же уровне строгости удалось доказать внутреннюю противоречивость понятия «полное описание» и в отношении диегетических миров.

¹⁰⁷ Анкерсмит Ф. Р. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. — М.: Идея-Пресс, 2003. С.80–81.

В данном исследовании нам не потребуется общее доказательство. Нам достаточно доказать логически более слабый тезис: существуют отдельные диегетические миры, по отношению к которым понятие «полное описание» является противоречивым. Этот тезис верифицируется демонстрацией конкретного примера диегетического мира, по отношению к которому понятие «полного описания» является противоречивым.

В качестве такого примера рассмотрим фильм «*В прошлом году в Мариенбаде*» (1961, реж. А. Рене). Напомним, что, согласно замыслу А. Роб-Грийе, никто из персонажей не имеет имени, в сценарии они обозначены заглавными буквами: «Тот, кто, вероятно, является мужем (Питоев), назван М, героиня (Сейриг) существует под литерой А; а некто (Альбертацци), разумеется обозначен буквой Х (Икс)»¹⁰⁸. Ключевой вопрос для реконструкции фабулы этого фильма звучит так: встречались ли действительно А и Х год назад в Мариенбаде или нет? Однако тягучий ритуал соблазнения, навязчивые жеманные переживания, зыбкие вариационные повторы (и, как выразился киновед Ж. Кониль, «самолюбование форм, лес знаков»¹⁰⁹), которые мы видим на экране, не позволяют ответить на этот вопрос.

Споры о фильме усилились после того, как А. Роб-Грийе и А. Рене стали давать противоречивые ответы на этот вопрос, что было использовано как основание для новых нападков на фильм со стороны тех, кому он не понравился¹¹⁰. Как свидетельствует киновед Р. Н. Юренев: «С серьезнейшим видом спорили — что происходит в настоящем, что в прошлом времени, встретились ли А и Х, замужем ли А за М и как понимать сюжет статуи, у

¹⁰⁸ Роб-Грийе А. Романески. — М.: Ладомир, 2005. С. 441.

¹⁰⁹ Кониль Ж. Чистое кино // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. URL: http://mikhail-bouko.narod.ru/alain_resnais_1982.pdf (дата обращения 10.09.2014)

¹¹⁰ Brunius J. Every Year in Marienbad // Sight & Sound, v. 31, № 3, 1962. P. 122.

которой встречаются герои, — будто это не всё равно. А. Роб-Грийе и А. Рене подливали масла в огонь, давая противоречивые интервью»¹¹¹.

Для данного исследования важно, что зритель во время просмотра имеет возможность реконструировать две релятивные фабулы событий, предшествующих началу фильма, — назовем их версиями 1 и 2.

Версия 1 (версия мужчины): Х заговаривает с А, поскольку они встречались в прошлом году в Мариенбаде и договорились о встрече через год, но А об этом не может вспомнить. Возможные интерпретации поведения А: амнезия, вытеснение и т. д.

Версия 2 (версия женщины): Х заговаривает с А и ложно утверждает, что они встречались в прошлом году в Мариенбаде и договорились о встрече через год. Возможные интерпретации поведения Х: сознательная ложь как повод для знакомства или приём соблазнения, Х принял А за другую женщину («обознался»), парамнезия¹¹², или обман воспоминания, при котором «представление, возникшее когда-то как продукт фантазии, больной принимает за воспоминание действительно имевшего место восприятия»¹¹³ и т. д.

Заметим, что в фильме *«За бортом» (1987, реж. Г. Маршалл)* главная героиня также теряет память и затем неправильно реконструирует своё прошлое. Однако этот фильм имеет классическую фабулу, реконструирование которой не требует от зрителя особых усилий. Таким образом, амнезия или парамнезия у персонажа не обязательно порождает проблемы неполноты.

¹¹¹ Юренев Р. Н. Пленник времени — Ален Рене // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. URL: http://mikhail-bouko.narod.ru/alain_resnais_1982.pdf (дата обращения 10.09.2014)

¹¹² *Парамнезия* — нарушения и расстройства памяти, выражающиеся в ложных воспоминаниях; может происходить смешение прошлого и настоящего, а также реальных и вымышленных событий.

¹¹³ Гиляровский В. А. Учение о галлюцинациях. 3-е изд. — М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2011. С.10.

В наших обозначениях версии 1 и 2 выглядят следующим образом:

$$W_{NA}: [s_{1A} \rightarrow \dots \rightarrow s_{iA}] \rightarrow s_{i+1} \rightarrow \dots \rightarrow s_n;$$
$$W_{NX}: [s_{1X} \rightarrow \dots \rightarrow s_{iX}] \rightarrow s_{i+1} \dots \rightarrow s_n.$$

Далее реципиент фильма пытается соединить две релятивные фабулы в единую когерентную (самосогласованную) классическую фабулу. Две релятивные фабулы совпадают в том, что касается финала (события вне квадратных скобок). С того момента, как X заговаривает с А (событие s_{i+1}), фабула более или менее успешно реконструируется.

Мы специально подчеркиваем, что реконструкция осуществляется «более или менее» успешно, поскольку полной ясности у зрителя нет даже относительно событий, показанных на экране. Режиссёр А. Рене и автор сценария А. Роб-Грийе направляют зрителей и кинокритиков к подобному переживанию: «Мужчина предлагает женщине прошлое, женщина отказывается от него, потом, по-видимому, принимает. А может быть, и нет. В таком кратком изложении это звучит глупо. Это фильм, который весь основан на видимостях. Всё в нем неоднозначно. Ни об одной сцене нельзя сказать, происходит ли она сегодня, вчера или год назад, ни об одной мысли — какому персонажу она принадлежит. Реальность и чувства — всё подвергается сомнению, неизвестности, то, что происходит в действительности, а что во сне...»¹¹⁴.

Ещё труднее реконструировать события, предшествующие событиям на экране и непосредственно с ними связанные. Можно утверждать, что невозможность такой реконструкции была заложена А. Роб-Грийе ещё на стадии написания сценария. Во введении к кинороману он пишет: «В таком случае возможны два образа действия: или зритель постарается реконструировать некую “картезианскую” схему, самую линейную из всех ему доступных, и тогда он найдёт этот фильм трудным, не вовсе

¹¹⁴ Цит. по Долгов К. Память и забвение // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. URL: http://mikhail-boyko.narod.ru/alain_resnais_1982.pdf (дата обращения 10.09.2014)

недоступным пониманию; или же, напротив, позволит увлечь себя необычными образами, возникшим перед ним, <...> такому зрителю кинокартина покажется самой легкой из всех увиденных, адресованной лишь его чувствам — способности видеть, слушать, ощущать и волноваться»¹¹⁵.

По сути, то, что мы называем классической фабулой, А. Роб-Грийе в процитированном пассаже называет «картезианской схемой, самой линейной из нам доступных». Нет ничего удивительного, что в полном соответствии с предсказаниями автора сценария фабулу этого фильма не удаётся реконструировать. То, что А. Рене и А. Роб-Грийе давали противоречивые ответы на ключевой вопрос (см. выше), доказывает, что даже если бы мы добавили к содержанию фильма «В прошлом году в Мариенбаде» пояснения его создателей, то описание диегетического мира, в котором обитают А, Х и М, всё равно осталось бы противоречивым (версия 1 и версия 2 противоречат друг другу).

Таким образом, сколь угодно полное описание диегетического мира фильма «В прошлом году в Мариенбаде» является противоречивым, поскольку включает неустранимые взаимно исключающие утверждения. Что и требовалось доказать.

Как было замечено, фильм «В прошлом году в Мариенбаде» представляет собой «плюралистическое единство различного рода традиционных мотивов»¹¹⁶. Но это не единство когерентной (самосогласованной) классической фабулы, а единство художественного замысла: «Цель этих мотивов состоит в том, чтобы, не порывая до конца с реальностью, создавать неведомые ранее художественные построения, которые бы сводили естественные связи и взаимоотношения, причинные и логические связи, а также наличие самой реальности до минимума, чтобы

¹¹⁵ Роб-Грийе А. Романески. — М.: Ладомир, 2005. С. 443.

¹¹⁶ Долгов К. Память и забвение // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. URL: http://mikhail-boyko.narod.ru/alain_resnais_1982.pdf (дата обращения 10.09.2014)

оставалась возможность показать “удушенную жертву”, то есть омертвлённую реальность»¹¹⁷.

В ходе нашего доказательства мы выделили иной, по сравнению с фабульной дырой, подтип проблем неполноты. Данный подтип связан с тем, что противоречия в художественных высказываниях, задающих основополагающие параметры некоторого диегетического мира, не устранимы с помощью той информации, которой располагает зритель. И эта неустранимость входит в художественный замысел создателей фильма.

§ 2.3 Проблема поливариантности

Представим теперь, что течение событий в интересующем нас фрагменте диегетического мира детально изображено на экране, но изображено оно сразу в нескольких вариантах. Проблемы, которые возникают при попытках реконструировать фабулу таких произведений, мы предлагаем называть *проблемами поливариантности*.

Как и в предыдущем разделе, оттолкнёмся от литературных произведений с всезнающим рассказчиком. «Сверхчеловеческая» осведомлённость такого рассказчика позволяет отделить события, произошедшие *на самом деле* в диегетическом мире, от мнимых событий, которые произошли лишь в контекстах пропозициональных установок одного или нескольких персонажей.

Вообразим некоторый нарративный мир W_N , который проходит через состояния $s_1, s_2 \dots s_n$, о которых нам сообщает всеведущий рассказчик. Выделим в этом мире четырёх индивидов — А, В, С и D — с различной степенью осведомлённости о состояниях $s_1, s_2 \dots s_n$. Каждый из этих персонажей может ошибочно полагать, что вместо этих состояний реализовались какие-то другие состояния. Цепочки «мнимых» или «ложных» состояний диегетического мира, происходящие только в контекстах пропозициональных установок, мы договорились (§ 1.5) называть

¹¹⁷ Там же.

релятивными фабулами. Теперь мы можем реконструировать четыре релятивные фабулы и классическую фабулу, как это представлено в таблице.

Таблица 1 — Классическая и релятивные фабулы в произведении с всеведущим рассказчиком

Точка зрения	Состояния мира	Фабула
Персонаж А	$S_{1A}, S_{2A} \dots S_{nA}$	Релятивные фабулы: $S_{1A} \rightarrow S_{2A} \rightarrow S_{3A} \dots S_{(n-1)A} \rightarrow S_{nA}$
Персонаж В	$S_{1B}, S_{2B} \dots S_{nB}$	$S_{1B} \rightarrow S_{2B} \rightarrow S_{3B} \dots S_{(n-1)B} \rightarrow S_{nB}$
Персонаж С	$S_{1C}, S_{2C} \dots S_{nC}$	$S_{1C} \rightarrow S_{2C} \rightarrow S_{3C} \dots S_{(n-1)C} \rightarrow S_{nC}$
Персонаж D	$S_{1D}, S_{2D} \dots S_{nD}$	$S_{1D} \rightarrow S_{2D} \rightarrow S_{3D} \dots S_{(n-1)D} \rightarrow S_{nD}$
Всеведущий рассказчик	$S_1, S_2 \dots S_n$	Классическая фабула: $S_1 \rightarrow S_2 \rightarrow S_3 \dots S_{n-1} \rightarrow S_n$

Заполнение этой таблицы может не представлять особой сложности и в случае отсутствия всеведущего рассказчика. Например, в рассказах А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе повествование ведётся от лица доктора Ватсона, чьи мнения или гипотезы о диегетических событиях часто фальсифицируются. Но в этих рассказах точка зрения Шерлока Холмса настолько аргументирована, усилена успешными предсказаниями или признаниями самих преступников, что мы невольно отождествляем версию Шерлока Холмса с той, которую изложил бы всеведущий рассказчик, если бы повествование велось от его лица. И нам удаётся реконструировать в рассказах А. Конан Дойла классическую фабулу.

Попробуем теперь заполнить аналогичную таблицу для фильма «Расёмон» (1950, реж. А. Куросава). В качестве выделенных индивидов возьмём разбойника Тадзомару, жену самурая, самурая и лесоруба. Оказывается, что нам никак не удаётся заполнить аналогичную таблицу.

**Таблица 2 — Классическая и релятивные фабулы в фильме
А. Куросавы «Расёмон» (1950)**

Точка зрения	Состояния мира	Фабула
Разбойник (А)	$s_{1A}, s_{2A} \dots s_{nA}$	Релятивные фабулы: $s_{1A} \rightarrow s_{2A} \rightarrow s_{3A} \dots s_{(n-1)A} \rightarrow s_{nA}$
Жена самурая (В)	$s_{1B}, s_{2B} \dots s_{nB}$	$s_{1B} \rightarrow s_{2B} \rightarrow s_{3B} \dots s_{(n-1)B} \rightarrow s_{nB}$
Самурай (С)	$s_{1C}, s_{2C} \dots s_{nC}$	$s_{1C} \rightarrow s_{2C} \rightarrow s_{3C} \dots s_{(n-1)C} \rightarrow s_{nC}$
Лесоруб (D)	$s_{1D}, s_{2D} \dots s_{nD}$	$s_{1D} \rightarrow s_{2D} \rightarrow s_{3D} \dots s_{(n-1)D} \rightarrow s_{nD}$
Всеведущий рассказчик	$s_1, \square (?) \dots \square (?), s_n$	Классическая фабула: $s_1 \rightarrow \square (?) \rightarrow \square (?) \dots \square (?) \rightarrow s_n$

Достоверно известно, по сути, только начальное и конечное состояние диегетического мира фильма «Расёмон» — s_1 (разбойник на лесной дороге видит самурая с женой) и s_n (самурай мёртв, а разбойник, жена самурая, дровосек и «дух убитого» свидетельствуют в суде). Без особого труда удаётся реконструировать четыре релятивные фабулы, связанные с четырьмя персонажами-свидетелями. Но вот попытки реконструировать классическую фабулу оказываются безуспешными, поскольку мы имеем, по меньшей мере, три правдоподобные версии событий (признание «духа убитого» имеет иной вес) — W_{NA}, W_{NB}, W_{ND} , которые противоречат друг другу. При этом реципиент не имеет убедительных оснований предпочесть какую-нибудь из этих версий (релятивных фабул) другим. Безуспешность попыток реконструировать классическую фабулу в таблице символизируют пустые квадратики с вопросительными знаками в скобках.

Но разве мы не можем предложить какую-нибудь свою достаточно убедительную версию событий, отличающуюся от W_{NA}, W_{NB}, W_{NC} и W_{ND} , и рассматривать её в качестве искомой классической фабулы? Нет, поскольку, пытаясь реконструировать классическую фабулу, мы делаем то, что должен проделать судья в фильме «Расёмон», но судья — это всего лишь ещё один персонаж (правда, не появляющийся в кадре), не являющийся даже

свидетелем. И всё, что этот персонаж может предложить — это ещё одну (пятую по счёту) релятивную фабулу. Разрыв между релятивными фабулами и постулированной классической фабулой в данном случае принципиально непреодолим. Что, собственно, и требовалось доказать.

При просмотре фильма «Расёмон» зрителю предоставляется возможность воспринять в контексте пропозициональной установки различных персонажей всего одну сцену (схватку между самураем и разбойником). При просмотре фильма «*Супружеская жизнь*» (1964, реж. А. Кайатт) зрителю даётся возможность увидеть в контексте пропозициональной установки двух персонажей достаточно протяжённую и насыщенную последовательность диегетических событий. Структура этого фильма была глубоко проанализирована филологом и философом В. П. Рудневым в книге «Прочь от реальности»: «Здесь изображается жизнь молодых супругов, но в первой части — глазами мужа, а во второй — глазами жены. События описываются как будто одни, но их понимание мужем и женой настолько различно, что получается, что это совсем разные события. В интерпретации мужа жена — непоследовательная, легкомысленная истеричная особа. На приёме, в провинции, где служит герой, она, напившись, устраивает скандал, стреляет из ружья, в результате чего героя увольняют и он должен уехать из города. В интерпретации жены герой является слабым, инертным и ничтожным человеком, которого она всеми силами стремится продвигать по службе. Стрельбу же она устроила специально для того, чтобы вынудить мужа оставить провинциальный город и ехать в Париж, от чего он по инерции отказывался»¹¹⁸.

Заметим, что приём изображения одних и тех же людей и событий через призму восприятия разных персонажей был опробован ещё в немом кино. Примером может служить фильм «*Трельяж (Трёхстворчатое зеркало)*» (1927, реж. Ж. Эпштейн). Французский историк и теоретик кино

¹¹⁸ Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000. С. 149.

Ж. Садуль так передаёт суть творческого эксперимента Ж. Эпштейна: «Молодого человека (Рене Ферте) любят три женщины. <...> У каждой из них сквозь смесь воспоминаний и настоящего появляется различное впечатление о нём... <...> Столкновение лоб в лоб с полицейским на мотоцикле прерывает его гонку. Три женщины сохраняют о нём различные впечатления, и лишь рассказчик, выслушивающий их откровения, будет знать, что они оплакивают одного и того же человека»¹¹⁹. Технические возможности звукового кино позволили в большей степени реализовать художественно-выразительный потенциал данного приёма.

В фильме «Супружеская жизнь», казалось бы, происходят одни и те же действия в одном и том же хронологическом порядке. Но согласно определению формалистов, фабула представляет собой не просто хронологическую последовательность событий, а отражает причинную связь этих событий. В. П. Руднев подчеркивает: «Но в интерпретации мужа эта связь причинно-следственная (жена потому устроила скандал, что напилась), в интерпретации жены она телеологическая (она для того устроила скандал, чтобы спровоцировать мужа уехать в Париж). Чтобы описать событие, недостаточно указать на то, что жена стреляла из ружья на приёме, необходимо понять, какое это имело значение. В противном случае мы описываем не события, а физические процессы, которые не имеют отношения к жизни человеческого сознания»¹²⁰.

Зачастую варианты течения диегетических событий невозможно привязать к подмирам, порождённым пропозициональными установками различных персонажей, как это возможно в фильмах «Расёмон» и «Супружеская жизнь». Этот подтип проблемы поливариантности мы рассмотрим на примере фильма *«Беги, Лола, беги» (1998, реж. Т. Тыквер)*.

¹¹⁹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4. Ч. 2. Голливуд. Конец немого кино. 1919–1929. — М.: Искусство, 1982. С. 332.

¹²⁰ Там же. С. 150.

Завязка фильма проста: молодого человека по имени Манни угрожают убить, если он в течение 20 минут не вернёт 100 тысяч марок. В отчаянии Манни звонит своей девушке Лоле, которая после разговора бросает трубку. Далее фильм распадается на три части, в каждой из которых Лола пытается раздобыть деньги для своего бойфренда. Каждая из этих частей имеет классическую фабулу, которая легко реконструируется. Мы будем называть фабулы этих альтернативных развитий событий *альтер-фабулами*.

Альтер-фабула 1. Трубка падает на телефон. Лола бежит к отцу, тот отказывается дать денег. После этого Лола и Манни грабят супермаркет, при этом Лола гибнет от выстрела полицейского.

Альтер-фабула 2. Трубка падает на телефон. Лола бежит к отцу, тот отказывается дать нужную сумму. Тогда Лола отбирает пистолет у полицейского, берёт отца в заложники и заставляет его дать денег. Но прежде, чем Лола успевает передать их Манни, того сбивает машина скорой помощи.

Альтер-фабула 3. Трубка падает на телефон. Лола бежит к отцу, но тот уже уехал (позже он попадает в аварию). Лола бежит в казино и выигрывает нужную сумму, но не успевает к назначенному времени. Манни тем временем встречает бомжа, завладевшего его деньгами, отбирает деньги и возвращает их своему боссу Ронни.

Можно попытаться реконструировать классическую фабулу всего фильма с помощью дополнительных допущений — разнообразных аргументов *ad hoc* (к данному случаю). Например, можно провести аналогию между происходящим на экране и компьютерной игрой: «И так как эта история заканчивается смертью девушки, то ситуация “переигрывается”, начинается с нуля. В этом она напоминает компьютерную игру: если не выиграл, то можешь начать всё сначала»¹²¹. Если допустить, что Лола является компьютерным персонажем, которому нужно пройти миссию —

¹²¹ Баженова М. Л., Некрасова М. Л., Курчан Н. Н., Рубинштейн И. Б. *Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка.* — СПб.: Питер, 2008. С. 69.

раздобыть деньги, тогда зритель во время просмотра неявно отождествляет себя с *предполагаемым* анонимным геймером, играющим в компьютерную игру «Беги, Лола, беги». В этом случае все события на экране происходят в контексте пропозициональной установки этого геймера. Задача реконструирования фабулы посредством этого допущения, однако, не разрешается, а трансформируется в задачу реконструирования фабулы компьютерной игры.

Киновед Н. А. Агафонова предлагает другие модели и допущения. Например, сравнение с настольной игрой: «бросили кубики, сделали ходы фишками, преодолели препятствие или возвратились на исходную позицию»¹²². Или с вариационной формой в музыкальном искусстве: «Архитектоника ленты “Беги, Лола, беги” отчётливо напоминает вариационную форму <...>. Различают строгие и свободные вариации. В строгих тема трансформируется незначительно — появляются новые краски в мелодии при неизменности её общего контура, усложняется аккомпанемент. Однако музыкальный образ сохраняет свой первоначальный характер, оставаясь легко узнаваемым. В свободных же вариациях тема изменяется существенно, что наполняет произведение художественным многообразием. Фильм Т. Тыквера¹²³ выстроен по принципам строгой вариационной формы»¹²⁴. При этом Н. А. Агафонова опирается на следующее определение: «вариациями (от лат. *variatio* — изменение) называется такое произведение, в котором основная мелодия повторяется много раз, но в ином характере. Иногда меняется только её сопровождение, но чаще — и она сама, её ритм,

¹²² Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. — Минск: Тесей, 2008. С. 262.

¹²³ В источнике цитаты используется другое написание фамилии немецкого режиссёра — «Тиквер».

¹²⁴ Там же. С. 263.

темп, отдельные обороты»¹²⁵. Сравнение с вариационной формой в музыкальном искусстве плодотворно, но, очевидно, не разрешает проблемы реконструирования фабулы.

Список возможных сравнений, допущений и аргументов *ad hoc* на этом, конечно, не заканчивается. Однако здесь принципиально важно констатировать, что даже с помощью таких допущений зрителю не удаётся во всей полноте реконструировать когерентную (самосогласованную) классическую фабулу рассматриваемого фильма. На примере фильма «Беги, Лола, беги» мы видим иной подтип проблемы поливариантности, при котором множественность вариантов развития событий не сводима к пропозициональным установкам персонажей.

Итак, как доказывают проанализированные в данном разделе фильмы, существует вторая категория проблем, возникающих при попытке реконструировать классическую фабулу, — проблема поливариантности. Причём удаётся выделить два подтипа проблемы поливариантности. В первом случае поливариантность возникает из-за неустраимых противоречий между версиями развития событий в контексте пропозициональной установки различных персонажей. Во втором случае поливариантность возникает безотносительно к пропозициональным установкам отдельных персонажей.

§ 2.4 Проблема шкалирования

Современное естествознание оказывает всё возрастающее влияние на современную культуру и искусство. Это влияние проявляется, в частности, в приведении значений таких важнейших категорий, как «пространство», «время» и «причинность», в соответствие с доминирующими в современном естествознании теориями.

¹²⁵ Михеева Л. В. Музыкальный словарь в рассказах. — М.: Советский композитор, 1988. С. 26.

Классическая теория фабулы возникла в широком теоретическом контексте, составной частью которого было естествознание первой трети XX в. — в частности, специальная и общая теория относительности. Появление теории относительности изменило математическую формулировку «принципа причинности», но оставило неизменной его суть, состоящую в том, что развитие событий во времени «сонаправлено» развитию событий от причины к следствию. Неудивительно, что возникшая на этом естественнонаучном фоне классическая теория фабулы также подразумевает упорядочивание множества диегетических событий с помощью двух «параллельных» шкал — темпоральной и каузальной. Однако давно установлено, что в диегетических мирах далеко не всегда эти две шкалы являются «параллельными», их «параллельность» нарушается, например, в литературных и экранных произведениях о путешествиях назад во времени.

В теории кино установлено, что существует несколько способов соединения событий в единое экранное повествование. В частности, предложена следующая классификация этих способов: «1. Хронологический — очерёдность сюжетных событий представляет ситуацию последовательно от её зарождения до разрешения <...>. 2. Симультанный — события происходят одновременно, но на экране презентуются поочерёдно; подобный полифонизм достигается как посредством композиционно-драматургического решения, так и с помощью полиэкрана <...>. 3. Нехронологический — порядок событий выстроен с вкраплением эпизодов-ретроспекций (воспоминаний), эпизодов-интроспекций (фантазий, сновидений) <...>. 4. Ахронологический — временная очерёдность событий затруднена для идентификации. Эпизоды, снятые в разное время суток и в разных местах, объединены общим настроением, но при этом зрителю не удаётся установить принцип их зависимости от времени»¹²⁶. С этой

¹²⁶ Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. — Минск: Тесей, 2008. С. 15.

классификацией можно поспорить, поскольку в ней используется не вполне корректная терминология, но эта попытка систематизировать способы соединения диегетических событий, несомненно, заслуживает внимания. Важно то, что в ней нашёл отражение тот факт, что, если диегетические события удаётся расположить в хронологическом порядке, этот порядок далеко не всегда совпадает с причинно-следственным порядком. Вообще говоря, две шкалы — хронологическая и причинно-следственная — являются логически независимыми.

Согласно современному естествознанию будущее не может влиять на прошлое и настоящее, поэтому обе шкалы совпадают. Но создатель диегетического мира может постулировать для этого мира другие законы, так что эти две шкалы разойдутся. Если мы берём в качестве основной шкалы хронологическую, то из-за несовпадения двух шкал причинность распадается на два типа: по ходу времени и против хода времени. Второй тип причинности, преимущественно отвергаемый господствующей в современном естествознании парадигмой, называют «телеологической» или «ретроактивной» причинностью: «Существуют и соответствующие понятия для временной шкалы: редукционизму соответствует идея предсказания будущего на основании прошлых данных, не учитывая “целей” организмов. Холизму¹²⁷ соответствует идея о том, что так можно предсказать будущее лишь для неодушевлённых объектов; в случае же одушевлённых организмов их действия определяются в основном их целями, намерениями и желаниями. Этот взгляд, часто называемый “целенаправленным” и “телеологическим”, может с тем же успехом называться “целизм”, а его противоположность — “предсказанионизм”. <...> целизм, рассматривает одушевлённые объекты как направленные к определённым целям в будущем; таким образом, в этой доктрине считается, что будущие события в каком-то смысле являются

¹²⁷ *Холизм* — позиция в философии и науке по проблеме соотношения части и целого, исходящая из качественного своеобразия и приоритета целого по отношению к его частям.

причиной событий прошлых. Мы можем назвать это ”ретроактивной каузальностью”»¹²⁸.

Проанализируем, каким образом нарушается «сонаправленность» хронологической и каузальной шкал, на примере фильма *«Петля времени» (2012, реж. Р. Джонсон)*. Сюжет картины представляет собой следующую событийную последовательность. В диегетическом мире данного фильма к 2074 г. контроль со стороны государства настолько усилился, что трупы стало невозможно спрятать, и мафии пришлось использовать недавно изобретённую машину времени. Связанных жертв посылают в 2044 г., где местные киллеры — луперы — убивают их через доли секунды после прибытия. Жертвы прибывают с мешком на голове и грузом серебряных слитков на спине, которые являются оплатой луперу. Если слитки оказываются золотыми, значит, лупер только что убил самого себя из будущего, «замкнул петлю».

Когда золотые слитки на спине трупа находит лупер Джо, он уходит в отставку и уезжает в Шанхай, где влюбляется в китайку, они женятся и живут в китайской деревне. В 2074 году домой к Джо приходят бойцы мафии с целью отправить его в прошлое. Джо сдаётся им, в это время один из бойцов замечает за окном движение и убивает его жену. Разъярённый Джо убивает «конвоиров», садится в машину времени и отправляется в прошлое.

За обоими Джо начинается охота, при этом молодой Джо пытается найти и убить старого. У того тоже есть цель — отомстить за смерть жены, убив мафиозного босса из будущего (Шамана), которому в 2044 г. только пять лет. Старому Джо удаётся сократить область поиска до трёх детей.

Молодой Джо успеет подружиться с третьим ребёнком — Сидом — и влюбиться в его мать, прежде чем выяснить, что этот ребёнок и есть будущий Шаман. Старый Джо, перебив всех луперов, пытается застрелить Сида. Мать заслоняет его. Чтобы предотвратить «дурной сценарий» жизни Сида (на его глазах убивают мать, и озлобленный ребёнок со временем становится боссом

¹²⁸ Хофштадтер Д., Деннет Д. Глаз разума. — Самара: Бахрах-М, 2003. С. 174.

мафии Шаманом), молодой Джо стреляет себе в сердце. Старый Джо исчезает.

Такой пересказ вполне соответствует порядку событий на экране. Очевидно, что в этом пересказе и, следовательно, в фильме события располагаются согласно причинной шкале.

Можно представить, как будут выглядеть события фильма, если их расположить в хронологическом порядке.

Пусть t_0 — момент, когда Джо убивает самого себя, прибывшего из будущего, t_1 — момент, когда молодой Джо застрелился и тем самым «отменил» старого Джо, t_2 — момент, когда старый Джо отправляется в прошлое.

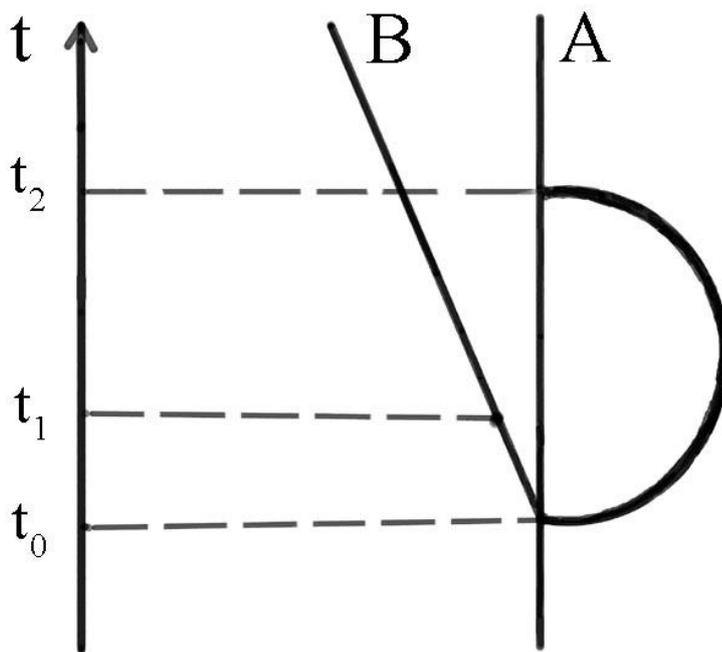
Тогда при $t < t_0$ хронологический и причинно-следственный порядки совпадают, и каждому моменту времени можно сопоставить одно состояние диегетического мира.

Любому моменту времени $t_0 < t < t_1$ можно сопоставить два состояния диегетического мира. В состоянии А Джо существует в единственном варианте, а в состоянии В — в двух (молодой и старый Джо).

Любому моменту времени $t_1 < t < t_2$ можно сопоставить два состояния диегетического мира. В состоянии А Джо существует в единственном варианте (в Китае, где встречает новую любовь), а в состоянии В — вообще нет такого индивида, как Джо (он уже застрелился).

Любому моменту времени $t_2 < t$ можно сопоставить два различных состояния диегетического мира, ни в одном из которых нет индивида Джо.

**Схема 1 — Графическое изображение течения событий в фильме
«Петля времени» (2012, реж. Р. Джонсон)**



Если направить ось времени по вертикали и попытаться изобразить движение индивида Джо, то он действительно описывает что-то похожее на петлю и из мира с течением событий по траектории А перемещается в мир с течением событий по альтернативной траектории В.

Таким образом, в хронологическом порядке события в этом диегетическом мире протекают сразу по двум альтернативным «ветвям», и их невозможно «линеаризировать»¹²⁹, как этого требует классическая теория фабулы. Аналогичные «петли» возникают в других фильмах с перемещением индивидов или передачей информации в прошлое: *«Назад в будущее»* (1985, реж. Р. Земекис) и его сиквелах, *«Детонатор»* (2004, реж. Ш. Каррут), *«Дежа вю»* (2006, реж. Т. Скот), *«Радиоволна»* (2000, реж. Г. Хоблит) и т. д.

Итак, третью категорию проблем, возникающих в процессе реконструкции фабулы посредством классической теории фабулы, образуют проблемы шкалирования. Классическая теория фабулы постулирует, что

¹²⁹ *Линеаризация* — метод приближённого представления нелинейных систем, при котором исследование нелинейной системы заменяется анализом линейной системы, в некотором смысле эквивалентной исходной.

темпоральная и каузальная шкалы сонаправленны. На практике нарушение этой сонаправленности может образовывать часть художественного замысла произведения. В частности, это справедливо в отношении довольно распространённых произведений о путешествиях назад во времени, в которых возникают *временные петли*.

§ 2.5 Проблема модальности

Следующая категория проблем, возникающих при реконструировании фабулы посредством классической теории фабулы, независима от уже рассмотренных категорий и связана с понятием модальности. В лингвистике термин «модализация» обозначает приобретение речью качеств какой-либо разновидности модальности, а под «модальностью» понимается отношение содержания высказывания к действительности. Создатель фильма часто модализирует изображаемое на экране, но делает это неявно. При реконструировании фабулы мы пытаемся установить имплицитную модальность и задаём себе вопросы, являются ли изображаемые события действительными, возможными, этически необходимыми, желаемыми, предполагаемыми или воображаемыми. Проблемы такого рода в данном исследовании мы будем называть *проблемами модальности*.

При анализе фильма «В прошлом году в Мариенбаде» мы уже вплотную подошли к проблемам этого рода. Вот как описывает их киновед Р. Н. Юренев (А, М и Х в цитате — герои фильма): «А и М, вероятно, женаты, а, впрочем, может быть, и нет. Но М следит за А, имеет какое-то право на эту красивую, слегка уже блекнущую женщину: прошлым летом, в Мариенбаде, она, кажется, обещала Х любовь.

Но она не помнит. Всё позабыла. Или, может быть, всё это выдумал он. А может быть, и сейчас — это сон. Его? Её? А может быть, всё это происходит в больном сознании М? Ведь он стреляет в женщину, и она падает убитой, но потом бежит с Х. Да и Х срывается с балкона и, вероятно, умирает, но потом бежит с А. А может быть, они никуда не бегут, а всё это

лишь смутные воспоминания того, что происходило когда-то в Мариенбаде?»¹³⁰.

По сути, в таких случаях налицо неопределённость модальности киновысказывания (кадра, сцены, эпизода). Мы не можем определить онтологический статус экранных событий внутри диегетического мира — происходят ли они в диегетическом мире *на самом деле* или лишь в сознании одного из персонажей (в контексте пропозициональной установки данного персонажа). Первый вопрос, который важно сформулировать: являются ли экранные события *действительно* происходящими в диегетической реальности (это означает, что они одинаково реальны для всех персонажей) или это сновидение, грёзы, фантазии одного из персонажей? Второй вопрос вытекает из первого: если это события, действительно происходящие в диегетическом мире, то в какой степени они искажены субъективным восприятием одного из персонажей?

От правильности определения модальности киновысказывания зависит правильность определения онтологического статуса события, отражённого в данном киновысказывании. А от правильности определения онтологического статуса события зависит правильность реконструкции фабулы.

Кинематограф предоставляет уникальные возможности для игр и экспериментов с модальностями художественных высказываний и онтологическими статусами диегетических событий. И в этом отношении кино превосходит литературу и другие искусства, поскольку обладает уникальной способностью размывать границу между реальным и нереальным, объективным и субъективным. Происходит это из-за особенности человеческого восприятия, которую немецкий романтик А. фон Арним описал так: «Мне трудно отличить то, что видят мои глаза, от того, что видит

¹³⁰ Юренев Р. Н. Пленник времени — Ален Рене // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. URL: http://mikhail-boyko.narod.ru/alain_resnais_1982.pdf (дата обращения 10.09.2014)

моё воображение»¹³¹. В результате зритель оказывается в полной зависимости от того, снабдят ли его создатели фильма ключами и подсказками для однозначной идентификации модальностей или нет.

Рассмотрим фильм *«Лестница Иакова» (1990, реж. Э. Лайн)*, при реконструировании фабулы которого возникают проблемы модальности. Исключив развязку, эпизоды этого фильма можно разделить на три группы $[a_1 \dots a_n]$, $[b_1 \dots b_n]$ и $[c_1 \dots c_n]$, описывающих три состояния диегетического мира А, В и С. Эпизоды первой группы $[a_1 \dots a_n]$ относятся к одному дню — 6 октября 1971 года, когда солдаты одного из американских подразделений во Вьетнаме стали убивать друг друга. Солдат Джейкоб Сингер получил удар штыком в грудь, прополз по джунглям, был обнаружен спасателями и эвакуирован на вертолёт. В санблоке военной базы его безуспешно пытаются спасти, два медика констатируют его смерть, срывают с его шеи жетон и отдают писарю, который фиксирует данные погибшего.

Эпизоды второй группы $[b_1 \dots b_n]$ могли произойти несколько лет спустя в Америке. Джейкоб выздоровел и демобилизовался, ушёл от жены Сары, переживает из-за смерти младшего сына, Гейба, работает почтальоном и живёт со своей любовницей и коллегой по работе Дездебел. Из-за ранения у него галлюцинации и проблемы с позвоночником. Заподозрив, что эти галлюцинации суть последствия отравления каким-то химическим веществом в период его службы во Вьетнаме, Джейкоб с бывшими сослуживцами пытается докопаться до правды. Нанятый ими адвокат отказывается от дела, утверждая, что они никогда не воевали во Вьетнаме, а их списали на базе в Таиланде за психическую неустойчивость. Джейкоб возвращается в свою старую квартиру, в которой живёт его бывшая жена с двумя сыновьями. Там он засыпает.

Эпизоды третьей группы $[c_1 \dots c_n]$ самые малочисленные, в них Джейкоб после возвращения из Вьетнама живёт со своей женой Сарой. У него

¹³¹ Цит. по: *Комм Д. Е.* Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012. С. 34.

три сына, младшего зовут Гейб. Пробудившись однажды, Джейкоб жалуется Саре на жуткий сон, в котором он живёт со своей коллегой по работе Джезебел.

Развязка сюжета такова: Джейкоб просыпается и видит своего сына Гейба, который, взяв его за руку, тянет за собой по лестнице навстречу сиянию.

Можно видеть, что все три группы событий, по сути, логически независимы. Если события $[a_1 \dots a_n]$ в диегетическом мире фильма реальны, то состояния мира В и С фиктивны, а именно порождены предсмертными галлюцинациями Джейкоба.

События $[b_1 \dots b_n]$ совместимы со всеми событиями $[a_1 \dots a_n]$ за исключением смерти в санблоке. Если они реальны, то состояние мира С — фиктивно, например, порождено галлюцинациями Джейкоба.

Аналогично события $[c_1 \dots c_n]$ совместимы со всеми событиями $[a_1 \dots a_n]$ за исключением смерти в санблоке. Если они реальны, то состояние мира В — фиктивно, например, порождено сновидениями Джейкоба.

Три различные гипотезы о модальностях киновысказываний в фильме «Лестница Иакова» предоставляют возможность осуществить три принципиально различные реконструкции фабулы. Но, строго говоря, дело обстоит ещё сложнее. Далеко не очевидно, что все события, объединённые нами в каждую из групп, имеют одинаковый онтологический статус в диегетическом мире. Внутри каждой из групп могут быть как реальные, так и фиктивные (в диегетическом мире) события. Различные гипотезы об онтологическом статусе событий внутри групп приводят к тому, что число различных реконструкций фабулы резко возрастает в соответствии с законами комбинаторики.

Итак, на примере данного фильма мы рассмотрели механизм приписывания киновысказываниям таких модальностей, как «происходит на самом деле», «видится персонажем во сне», «видится персонажем в бреде», «видится персонажем во время прохождения из мира живых в мир мёртвых»

и др. Определение модальностей во многих случаях оказывается невозможным.

Следующий фильм проблемы модальности превращают в своеобразный аналог головоломки «кубик Рубика». В фильме *«Фонтан» (2006, реж. Д. Аронофски)* онколог Том Крео одержимо ищет лекарство от рака, чтобы спасти свою жену Иззи, и поэтому отказывается пойти с ней на прогулку. В своих исследованиях Том использует экстракт лекарственного дерева из Гватемалы и получает многообещающие результаты. К сожалению, слишком поздно — Иззи умирает. Обозначим эту линию событий $[b_1 \dots b_n]$.

В одном из эпизодов в конце фильма Иззи снова зовет Тома погулять, и на этот раз Том откладывает работу и соглашается. Обозначим этот эпизод b_{n+1} .

События $[b_1 \dots b_n]$ перемежаются с двумя другими историями. Первая из них рассказывает о том, как конкистадор Томас Верде по приказу испанской королевы Изабеллы отправился в Америку на поиски Древа Жизни. Конкистадор находит дерево с удивительными свойствами, но умирает, напившись его сока. Обозначим эту линию событий $[a_1 \dots a_n]$.

Другая линия повествует о путешествии Тома в корабле-капсуле на звезду Шибальба, о которой ему рассказала перед смертью Иззи. Обозначим эту линию событий $[c_1 \dots c_n]$.

Введём обозначения онтологических статусов: путь R обозначает реальность событий в диегетическом мире, и F — их фиктивность (событие фиктивно в диегетическом мире, если происходит только в воображении или сновидении одного из персонажей).

Тогда фабула фильма «Фонтан» может реконструироваться различными способами. Согласно наиболее «реалистической» трактовке, Том мучается от чувства вины из-за того, что пренебрёг последними часами общения с Иззи, поэтому в воображении он возвращается в прошлое и на этот раз бросает все дела ради совместной прогулки.

История конкистадора $[a_1 \dots a_n]$ — это содержание романа, который пишет Иззи. Она попросила Тома написать в нём последнюю главу. Путешествие на Шибальбу $[c_1 \dots c_n]$ происходит в сновидениях Тома.

Эта реконструкция имеет вид:

$$F[a_1 \dots a_n] \bullet R[b_1 \dots b_n] \bullet F[b_{n+1}] \bullet F[c_1 \dots c_n].$$

Для удобства записи мы использовали в качестве разделительного знака жирный кружок.

Согласно другой гипотезе, в тот момент, когда Иззи зовет гулять, Том представляет возможный ход событий — это $[b_1 \dots b_n]$. Том понимает, что если откажется, то впоследствии будет мучиться от чувства вины, и решает отправиться гулять с женой (b_{n+1}). Это другая реконструкция:

$$F[a_1 \dots a_n] \bullet F[b_1 \dots b_n] \bullet R[b_{n+1}] \bullet F[c_1 \dots c_n].$$

Можно предположить, что история с поиском Древа Жизни действительно имела место, а Том и Иззи в прошлой жизни были конкистадором и королевой.

Можно предположить, что Том после смерти Иззи нашёл лекарство от смерти и, много лет спустя, когда был открыт способ межзвёздных путешествий, Том в корабле-капсуле полетел к Шибальбе.

Различные комбинации этих предположений дают ещё шесть возможных реконструкций:

$$R[a_1 \dots a_n] \bullet R[b_1 \dots b_n] \bullet F[b_{n+1}] \bullet F[c_1 \dots c_n];$$

$$F[a_1 \dots a_n] \bullet R[b_1 \dots b_n] \bullet F[b_{n+1}] \bullet R[c_1 \dots c_n];$$

$$R[a_1 \dots a_n] \bullet R[b_1 \dots b_n] \bullet F[b_{n+1}] \bullet R[c_1 \dots c_n];$$

$$R[a_1 \dots a_n] \bullet F[b_1 \dots b_n] \bullet R[b_{n+1}] \bullet F[c_1 \dots c_n];$$

$$F[a_1 \dots a_n] \bullet F[b_1 \dots b_n] \bullet R[b_{n+1}] \bullet R[c_1 \dots c_n];$$

$$R[a_1 \dots a_n] \bullet F[b_1 \dots b_n] \bullet R[b_{n+1}] \bullet R[c_1 \dots c_n].$$

Неслучайно Д. Аронофски в интервью говорит, что его фильм «подобен кубику Рубика, который можно собрать несколькими различными способами»¹³².

Возможные реконструкции не исчерпываются восемью описанными вариантами, но мы ими ограничимся. Для нас важно, что если мы имеем k цепочек событий, каждую из которых можно интерпретировать двояким способом — как реальность (R) и как фикцию (F), то по законам комбинаторики количество различных реконструкций может достигать числа 2 в степени k .

На данном примере мы проследили, что проблемы модальности могут приводить к тому, что количество возможных реконструкций фабулы оказывается весьма значительным. Все эти реконструкции являются классическими фабулами, но они до такой степени «симметричны», что ни одной из них невозможно отдать предпочтение.

§ 2.6 Проблема идентификации

Следующая категория проблем, возникающих при реконструировании фабулы, — проблемы идентификации персонажей и их локализаций в диегетическом мире, которые известны со времён античности: например, в древнегреческой мифологии Эдип не мог правильно идентифицировать своего отца и мать, что привело к трагедии.

Вернёмся к фильму Т. Тыквера «Беги, Лола, беги». Как мы помним, в первой альтер-фабуле Лола гибнет. Если мы не принимаем никаких дополнительных гипотез *ad hoc*, то можем ли мы утверждать, что во второй и третьей альтер-фабулах действует та же самая Лола? Не логичнее ли предположить, что это Лола II, похожая на Лолу I. Манни погибает во второй альтер-версии, но здоров в третьей. Логично предположить, что это другой

¹³² *Kolakowski N.* Director Darren Aronofsky: A 'Fountain' Quest Fulfilled // The Washington Post, 24.11.2006. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/11/23/AR2006112300534.html> (дата обращения 10.09.2014).

Манни. Продолжая это рассуждение, получаем вместо двух персонажей сразу шесть — Лола I, Лола II и Лола III, Манни I, Манни II и Манни III.

«Троятся» и второстепенные персонажи, поскольку вставки в фильме показывают, что в каждой альтер-версии их судьба складывается по-другому. Как пишет Н. А. Агафонова: «Они словно бильярдные шары, отскакивают от Лолы, получая ускорение. Варианты возможного развития их судеб представлены стремительной серией стоп-кадров во всех трёх вариациях по-разному: от печального до вполне оптимистического»¹³³.

Тогда встает вопрос: о ком мы говорим, когда говорим о Лоле применительно ко всему фильму? О трёх различных Лолах или о какой-то абстрактной «триединой» Лоле? Может быть, только одна из этих Лол «подлинная», а две другие «воображаемые», «фиктивные»?

Нам представляется, что этот вопрос является существенным при реконструировании фабулы: если мы реконструируем события в их естественной причинно-следственной связи, нам необходимо предварительно решить, фигурирует ли в них одна Лола или три разные Лолы?

Точно так же в фильме А. Кайатта «Супружеская жизнь» совсем не очевидно, что мужчина и женщина в первой части это те же самые персонажи, что мужчина и женщина из второй части. Вообще говоря, не существует ни художественных, ни технических возможностей доказать их идентичность. Тот факт, что эти роли играют одни и те же актёры, не может выступать убедительным аргументом, поскольку актёр в одном и том же фильме может играть разных персонажей, например, в фильмах *«Великий диктатор»* (1940, реж. Ч. Чаплин) и *«Малхолланд драйв»* (2001, реж. Д. Линч).

В фильме *«Отражение»* (2008, реж. Ш. Эллис) зритель видит, как из «зазеркального» пространства, разбивая зеркала, появляются двойники главных героев фильма.

¹³³ Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. — Минск: Тесей, 2008. С. 265–266.

В экспозиции фильма разворачивается повседневная жизнь врача-рентгенолога Джины МакВей и её близких. Завязка сюжета — появление из разбитого зеркала её двойника. Далее зритель следит за двумя внешне неразличимыми персонажами. Назовем их G_1 и G_2 . G_1 едет домой, G_2 выглядит напряжённо, немного растерянно и с большими предосторожностями следует за G_1 вплоть до квартиры. Но кто из них — Джина, а кто — её двойник?

После этого Джина или её двойник в сильном волнении садится в автомобиль и на шоссе врезается во встречную машину. Обозначим героиню, попавшую в аварию, G_3 .

Очнувшись после мозговой травмы, G_3 не помнит событий, непосредственно предшествовавших столкновению. Из больницы G_3 переезжает к своему бойфренду Стефану, которого (как зритель узнаёт впоследствии) уже заменил его зеркальный двойник. И в квартире, и в поведении мнимого Стефана G_3 видит пугающие странности. Она жалуется своему психотерапевту Закману: «Он похож на него, но я чувствую, что это не Стефан». Закман объясняет это синдромом Капгра — верой больного в то, что кого-то из его окружения (или самого больного) заменил двойник.

Постепенно к G_3 возвращается память. Она вспоминает, как следовала за своей копией вплоть до квартиры, и рассказывает об этом своему отцу (или его двойнику). Таким образом, зритель может заключить, что $G_2 = G_3$. Далее $G_{2,3}$ находит на чердаке труп настоящего Стефана и убегает от Стефана-двойника. Параллельно зритель видит, как зеркальные двойники замещают других героев фильма, и фиксирует их характерную особенность — застывать в неподвижной позе.

$G_{2,3}$ возвращается в свою квартиру и обнаруживает в ванной комнате труп G_1 , перед нами проносится картина самого убийства, $G_{2,3}$ сквозь рыдания говорит: «Нет, нет, нет». В сцене в больнице $G_{2,3}$ разглядывает на экране рентгеновский снимок грудной клетки. Из-за спины к ней подходит врач-коллега и говорит: «Ещё один случай *dextrocardia situs inversus?*»

(редкий случай правостороннего расположения сердца). G_{2,3} берёт снимок, который помечен текстом «McVEY, GINA», и отвечает: «Да».

G_{2,3} выкидывает снимок в урну и видит в коридоре больницы Дэниела, брата главной героини. Он явно чем-то напуган и недоверчиво всматривается в неё. G_{2,3} устремляет на Дэниела исподлобья холодный взгляд и застывает. Дэниел в ужасе убегает.

Вся интрига фильма построена на том, что зритель не знает, которая из двух Джин — G₁ или G_{2,3} — является «настоящей», а которая — двойником. Героиня и её ожившее отражение — это разные экранные объекты, но зритель не может понять, какой объект является «оригиналом», а какой его зеркальной «копией».

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сделать отступление и рассмотреть, какие существуют критерии идентификации личности в действительном мире. Как правило, критерии идентификации личности делятся на две большие группы — интерналистские и экстерналистские. «В любом случае, нет оснований сомневаться в том, что две трактовки понятия идентичности личности различаются между собой: подход, предполагаемой первой трактовкой, является, говоря метафорически, “экстерналистским” — например, я рассматривается как бы со стороны. И тогда мы можем задаться вопросом, что *оправдывает* моё утверждение (но *после* того, как я его уже высказал), что тот и другой человек (например, я в различные периоды своей жизни) действительно являются одним и тем же. Подход, предполагаемый второй трактовкой, можно было бы назвать “интерналистским”: вопрос заключается в том, что заставляет меня утверждать, что я являюсь одним и тем же человеком в течение всей своей жизни»¹³⁴.

Однако ни один из этих критериев не является ни необходимым, ни достаточным. Ни один из них не застраховывает от парадоксов или «головоломок», обнаруживающихся на практике или в «мысленных

¹³⁴ Анкерсмит Ф. Р. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. — М.: Идея-Пресс, 2003. С. 258.

экспериментах». Некоторые фильмы представляют собой, по сути, визуализацию таких «головоломок». Например, в фильме *«Помни» (2000, реж. К. Нолан)* затрагивается вопрос идентичности личности человека, страдающего нарушением долговременной памяти. Герой фильма Леонард Шелби не может удержать ничего в памяти дольше 10 минут. Однако, хотя Леонард Шелби не проходит интерналистские «критерии памяти», мы считаем его одним и тем же персонажем на протяжении всего фильма.

Экстерналистские критерии более разнообразны. К ним относятся критерии идентификации по внешнему виду, по отпечаткам пальцев, по радужной оболочке, по геному. Однако легко привести пример, когда мы идентифицируем персонажей вопреки всем экстерналистским критериям тождества. Можно вспомнить фильмы об обмене сознаниями между телами — например, *«Обмен телами» (2000, реж. А. Мойл)* и *«Обмен» (2010, реж. Д. Лукашевич)*, фильмы, в которых одни персонажи даны в сильно искажённом восприятии других персонажей — например, *«Не оглядывайся» (2009, реж. М. де Ван)*.

Наоборот, в фильмах с двойниками, таких как рассматриваемое «Отражение» или, например, *«Создающий заново» (2012, реж. Г. Опп)*, обычных экстерналистских критериев недостаточно для идентификации персонажей. Люди и их двойники в этих фильмах неотличимы не только внешне, но подчас и в своём поведении, выражении эмоций. Например, в фильме «Отражение» двойники, как и люди, испытывают панические приступы ($G_{2,3}$ в метро), они сентиментальны ($G_{2,3}$ спасает фотографию из-под колес поезда метро), им снятся сны о том, что на них (двойников) нападают зеркальные двойники (двойники двойников).

Зрителя выручают подсказки авторов фильма. Например, в фильме «Отражение» у двойников сердце расположено справа (что видно на рентгеновском снимке), а сами они имеют склонность застывать в неподвижной позе.

Мы можем считать настоящей Джиной G_1 , а $G_{2,3}$ — двойником, поскольку у $G_{2,3}$ сердце справа (критерий идентификации — расположение сердца). Но можно считать настоящей Джиной $G_{2,3}$, а G_1 — двойником, поскольку $G_{2,3}$ боится других двойников и приходит в ужас от мысли об убийстве (критерий идентификации — способность к естественным человеческим эмоциям). В зависимости от того, какой критерий мы выберем в качестве основного, мы будем получать в ходе реконструирования разные фабулы.

Вывод, который можно сделать из всего вышесказанного: результат реконструирования фабулы зависит от того, как зритель распознаёт, отождествляет или растождествляет персонажей, т. е. зависит от критериев идентификации, которых каждый конкретный зритель придерживается. Неудивительно, что фильмы, при реконструировании фабулы которых возникают проблемы идентификации — это фильмы с открытой фабулой, подразумевающей, согласно дефиниции У. Эко, сотворчество, соучастие зрителя, интерактивность сюжета и зрителя. В частности, от внутреннего выбора зрителя зависит, кого из героев на экране считать двойником, а кого «подлинником». «Программирование» такого зрительского соучастия может образовывать сложную режиссёрскую задачу. Крайне оригинальным образом эта задача решена в фильме *«Этот смутный объект желания» (1977, реж. Л. Бунюэль)*.

В этом фильме француженка Кароль Буке и испанка Анхела Молина попеременно играют одну и ту же роль — молодой девушки Кончиты.

При идентификации этого персонажа в фильме интерналистские критерии зрителю недоступны (создатели фильма не позволяют зрителю проникнуть в сознание Кончиты), и мы судим о ней в основном со слов главного героя — Матьё.

При этом некоторые из экстерналистских критериев идентификации (ЭКИ) работают, а некоторые — нет:

(a) не работают ЭКИ на основе внешности и голоса (цвет глаз, цвет волос, рост, лицо, национальность, голос, акцент);

(b) работают ЭКИ на основе родства (у Кончиты вне зависимости от её внешности есть всегда одинаково выглядящая мать), имени (девушку вне зависимости от внешности зовут Кончита), свидетельств других персонажей (Матьё и другие персонажи опознают Кончиту, какую бы из двух внешностей они ни имела), памяти (при любой внешности Кончита помнит историю своих взаимоотношений с Матьё), одинаковой одежды (если в соседних кадрах одной сцены у Кончиты меняется внешность, её одежда остаётся одной и той же).

Иными словами, пытаясь понять художественный замысел Л. Бунюэля, зритель отбрасывает ЭКИ из группы (а) и руководствуется только ЭКИ из группы (б). На основе этих предположений реконструируется классическая фабула F1.

Но, вообще говоря, ничто не заставляет зрителя делать именно эти предположения. Он может сделать предположение, что в диегетическом мире фильма «Этот смутный объект желания» один и тот же незагримированный человек не может попеременно выглядеть как два совершенно разных человека. Тогда зритель интерпретирует этот фильм как историю взаимоотношений Матьё с двумя разными девушками-тёзками, причём некоторое сходство в поведении этих девушек привело к тому, что в воспоминаниях Матьё два его разных романтических увлечения слились в одно. Такая интерпретация логически непротиворечива и позволяет реконструировать классическую фабулу F2.

F1 и F2 — это две разные классические фабулы, они различаются количеством действующих лиц и характером их взаимодействий. Таким образом, и в этом случае фабула не может быть реконструирована однозначно. Нетривиальное решение позволяет решить задачу по активному включению зрителя в процесс сотворчества, соучастия в интерпретировании

произведения. Посмотрев один сюжет, зритель, словно бы, посмотрел два разных фильма, что даёт гораздо больший материал для переживаний и размышлений.

Приём Л. Бунюэля нашёл дальнейшее развитие в таких фильмах, как *«Перевёртыши» (2004, реж. Т. Солондз)* и *«Меня там нет» (2007, реж. Т. Хейнс)*. При просмотре этих фильмов зрителю трудно решить, имеет ли он дело с одним персонажем (внешность которого не имеет особого значения и поэтому может меняться в широких пределах) или с несколькими разными персонажами.

Фильм *«Треугольник» (2009, реж. К. Смит)* последовательно погружает зрителя в решение проблем идентификации. При просмотре этого фильма зритель может идентифицировать персонажей, по сути, только если камера постоянно следует за ними. Джесс, главная героиня фильма, — мать-одиночка, воспитывающая сына-аутиста Томми. Джесс и её «копии» мы будем обозначать литерой J и нумеровать индексами в порядке их появления на экране, а Томми и его «копии» — литерой T с индексом.

В самом начале фильма зритель видит, как J₁ утешает T₁. Далее титры. J₂ делает уборку, T₂ рисует. Раздаётся звонок в дверь. J₂ выходит за дверь и никого не видит. Титры.

J₃ застёгивает черную сумку и укладывает её в багажник машины. После этого выводит плачущего T₂. Титры. Зритель видит машину Джесс, едущую по шоссе. Титры.

Появляется J₄ и поднимается на яхту своего друга Грега под названием «Треугольник», чтобы отдохнуть в компании четырёх его друзей. Зритель, смотрящий фильм впервые, на этой стадии просмотра ошибочно полагает, что J₂=J₃=J₄.

J₄ выглядит усталой, опустошённой, подавленной, апатичной, с трудом отвечает на вопросы о Томми. Между тем приближается ураган и опрокидывает яхту. Одна из пассажирок тонет, а остальные взбираются на борт пустого лайнера «Эол». Спутников J₄ по очереди убивает человек в

маске. В завязавшейся борьбе J_4 одолевает убийцу. Под маской оказывается её копия (J_5), которая падает за борт со словами «Тебе придется их убить — это единственный способ попасть домой».

После этого J_4 видит за бортом лайнера перевёрнутую яхту и на ней копию самой себя (J_6) и копии своих друзей. J_4 пытается объяснить высадившимся копиям, что происходит. Те не верят, J_6 в панике убегает. В этот время ещё один убийца в маске открывает стрельбу — очевидно, что на борту была ещё одна копия Джесс (J_7).

В это время J_4 выбирается на верхнюю палубу и видит, что она усеяна мертвыми телами — копиями одной из пассажирок яхты. J_4 понимает, что высадка пассажиров яхты и их убийство повторялось уже десятки раз. Оттуда она видит, как одна её копия сбрасывает за борт другую (вероятно, это J_6 и J_7).

За бортом вновь появляется перевёрнутая яхта с компанией копий. Теперь J_4 уже решает убить их, и ей удаётся убить всех, кроме собственной копии J_8 , которая сбрасывает за борт J_4 при обстоятельствах, точно соответствующих тем, при которых J_4 сбросила за борт J_5 .

Зритель видит копию Джесс, выброшенную на берег, — J_9 . Поскольку эта сцена следует непосредственно за той, в которой за борт падает J_5 , зритель заключает, что $J_9 = J_5$.

J_5 добирается до своего дома, звонит в дверь и прячется. Дверь открывает её копия J_{10} . J_9 убивает J_{10} , упаковывает в чёрную сумку, берет T_3 , и они несутся по шоссе. По дороге они сбивают птицу, J_{10} выходит из машины и видит кучу одинаковых птичьих тел — очевидно, все они погибли при таких же обстоятельствах на других «витках».

J_{10} снова ведёт машину, но врезается во встречный грузовик. Зритель видит, как на тела J_{10} и T_3 , погибших в аварии, смотрит ещё одна копия Джесс — J_{11} . На попутке J_{11} добирается в порт и поднимается на борт «Треугольника».

Таким образом, первоначальная гипотеза о тождестве J_2 , J_3 и J_4 в ходе просмотра фильма опровергается. Значит, и следование друг за другом сцен падения J_5 и приход в себя на берегу J_9 ещё недостаточно для отождествления $J_5=J_9$. Строго говоря, J_9 может быть любой из упавших за борт копий Джесс.

Как мы видим, однозначно идентифицировать копии Джесс и даже однозначно расставить индексы в этом фильме невозможно. При реконструировании фабулы зритель будет получать результат, зависящий от того, как мы будем отождествлять или растождествлять копии Джесс в различных кадрах. Иными словами, фабулу этого фильма совершенно невозможно реконструировать однозначно.

Мы проанализировали три фильма, при реконструировании фабулы которых возникают проблемы идентификации. Создание этих проблем образует важную творческую задачу, цель которой — привлечь зрителя к соучастию. В рассмотренных примерах эта задача решается с помощью трёх разных художественных приёмов. Но, вероятно, будут открываться и использоваться всё новые приёмы, основанные на проблемах идентификации, поскольку каждый автор будет искать свой собственный способ разрушить однозначность интерпретации и включить зрителя в процесс сотворчества, соучастия в интерпретировании произведения.

§ 2.7 Подходы к преодолению кризиса теории фабулы

Затруднения в процессе реконструкции фабулы обширного ряда кинопроизведений позволяет констатировать кризис классической теории фабулы во второй половине XX в., так как появилось большое количество экранных произведений, к которым эта теория оказалась не применима. Такое положение дел вызвало естественную реакцию со стороны научного сообщества, выразившуюся в разработке различных подходов к преодолению кризиса классической теории фабулы.

В начале второй главы мы использовали перенос методологических моделей, выработанных на материале естествознания, в методологию

художественного творчества. Чтобы понять специфику трёх основных подходов к преодолению кризиса классической теории фабулы, имеет смысл вновь обратиться к эпистемологической теории Т. Куна.

Т. Кун полагал, что, когда старая теория сталкивается с большим количеством «фундаментальных аномалий», остаётся три логических возможности:

- (1) пытаться доказать применимость старой теории к аномальным случаям с помощью аргументов *ad hoc* (дословно «к данному случаю»);
- (2) признать старую теорию фальсифицированной аномальными случаями и полностью отказаться от неё;
- (3) найти способ распространить теорию на аномальные случаи путём кардинального пересмотра её теоретических оснований («твёрдого ядра» в терминологии И. Лакатоса).

Рассмотрим, как реализуются все три подхода применительно к классической теории фабулы.

2.7.1 Подход первый: аргументы *ad hoc*

Первый подход представляет собой стратегию, к которой прибегают приверженцы классической теории фабулы, столкнувшись с аномальными случаями $C_1, C_2 \dots C_n$. Они считают, что в каждом конкретном случае нам удастся реконструировать классическую фабулу, если сделать одно или несколько «правильных» допущений о диегетических событиях. Иногда комбинаций допущений, достаточных для реконструирования фабулы, несколько, и тогда неясно, какому из них отдать предпочтение. Сами допущения очень разнообразны, и зрители, интерпретаторы фильмов, демонстрируют удивительную изобретательность, находчивость и смекалку в их придумывании.

Сторонника аргументов *ad hoc* можно уподобить человеку, пытающемуся собрать пазл, добавляя к совокупности исходных элементов

пазла элементы собственного изготовления. Однако такое «сотворчество» может вести к навязыванию непредусмотренной автором интерпретации и, в худшем случае, к искажению смысла произведения.

Чтобы дискуссия между сторонниками и противниками аргументов *ad hoc* не казалась излишне умозрительной, рассмотрим конкретный пример — фильм *«Шоссе в никуда» (1997, реж. Д. Линч)*.

Не будем вдаваться в детали этого интересного и сложного фильма. Для нас важно, что в этом фильме есть две чётко разграниченные части. В первой из них действует клубный саксофонист Фред Мэдисон, на которого падает подозрение в убийстве своей жены. Его приговаривают к смертной казни на электрическом стуле. В камере Фред не может уснуть из-за сильной головной боли. Утром охранники вместо Фреда Мэдисона обнаруживают в камере молодого автомеханика Пита Дейтона.

Проблема заключается в том, что нам необходимо решить, являются ли Фред Мэдисон и Пит Дейтон — одним лицом.

Считать Фреда и Пита одним лицом мешает то, что они не удовлетворяют экстерналистским критериям тождества: Фред и Пит имеют разные имена, биографии, внешность, возраст и т. д.

Но в пользу того, что это одно и то же лицо, говорит весомый экстерналистский критерий тождества, который звучит примерно так: лицо, запертое на ночь в надёжно охраняемом помещении, тождественно тому, которое находится в этом помещении утром. Молчаливо предполагается, что в диегетическом мире действуют те же физические законы, что и в нашем мире.

Сторонник аргументов *ad hoc* может реконструировать фабулу «Шоссе в никуда» следующим образом. Всё или почти всё, происходящее на экране до приступа головной боли у Фреда в камере, имеет статус действительных диегетических событий. А всё дальнейшее следует воспринимать в контексте пропозициональной установки Фреда, как фиктивные события, разыгрывающиеся только в его видениях. Фред

забывает свою истинную личность (психогенная амнезия¹³⁵) и придумывает себе другую личность (диссоциативная fuga¹³⁶). Фред находится в камере, но воображает себя Питом, втянутым в странные приключения.

На это можно возразить, что в фильме нет никаких упоминаний ни о психогенной амнезии, ни о диссоциативной фуге. Нет убедительных свидетельств, что в художественном замысле фильма предусмотрено знание или незнание зрителем о существовании таких психотических явлений. Журналист К. Родли на основании бесед с Д. Линчем свидетельствует: «Тот факт, что <...> Фред Мэдисон из “Шоссе в никуда” наверняка переживал опыт психогенной амнезии (эти психические состояния вполне известны), вроде бы оказался для Линча новостью»¹³⁷.

Сторонники аргументов *ad hoc* могут возразить, что автор мог почерпнуть информацию о соответствующих психиатрических явлениях косвенным образом из тысяч вторичных источников, сам не зная этого, и усвоить её на бессознательном уровне. По их мнению, при интерпретации фильмов зрители всегда используют накопленный ими запас знаний об окружающем мире, который У. Эко предложил называть *энциклопедией* («запас знаний об используемом языке (системе образующих его кодов и субкодов), который читатель использует при интерпретации текста»¹³⁸). По мнению сторонников аргументов *ad hoc*, справедливо, что успех в реконструировании фабулы сопутствует тому, кто подходит к интерпретации фильма с наиболее полной энциклопедией, включающей современные знания о психических расстройствах.

¹³⁵ *Психогенная амнезия* — это состояние, при котором наблюдается внезапная утрата способности воспроизводить важную информацию относительно самого себя, имеющуюся в памяти.

¹³⁶ *Диссоциативная fuga* — расстройство психики, при котором человек отправляется в незнакомое место и может вообразить себя новой личностью.

¹³⁷ *Линч Д.* Интервью: Беседы с К. Родли. — СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 11–12.

¹³⁸ *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 474.

На это можно возразить, что с помощью достаточно богатой энциклопедии чаще всего можно реконструировать не одну, а множество одинаково убедительных в своей логике фабул. Этот выбор всегда произволен: сегодня интерпретатор выбирает одну реконструкцию, потому что сегодня у него акцентуирован соответствующий личный опыт, а завтра выбирает, возможно, уже другую реконструкцию, поскольку актуальным для него становится некоторый другой личный опыт. В результате оказывается, что произведение удаётся интерпретировать самыми неожиданными способами. О подобной ситуации кинокритик Дж. Уэйтман писал: «Если на одном и том же уровне предлагается бесконечное количество решений, это должно означать, что решения не существует»¹³⁹.

Этот спор бесконечен. Из истории известно, сколь долго теория может избегать фальсификации с помощью разнообразных допущений *ad hoc* (например, геоцентрическая модель Птолемея «улучшалась» много столетий путём ведения разнообразных эпициклов и эксцентров). Решающим фактором всякий раз оказывалось появление новой теории с большей, чем у старой теории, объясняющей силой.

Разумеется, аргументы *ad hoc* использовались, используются и будут использоваться при реконструировании фабул, и всегда найдутся интерпретаторы, действующие по принципу: «сунуть хвост туда, куда голова не пролезает». Всегда можно сделать, например, допущение *ad hoc*, что некоторый «неудобный» эпизод происходит в сновидении одного из персонажей и, таким образом, получить при реконструировании фабулы желательный результат. Но в тех случаях, когда подобные допущения расходятся с художественным замыслом произведения или выглядят натянутыми, маловероятными и громоздкими, следует предпочесть альтернативные подходы.

¹³⁹ Уэйтман Дж. Шедевр или неразрешимая загадка? // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. URL: http://mikhail-boyko.narod.ru/alain_resnais_1982.pdf (дата обращения 10.09.2014)

2.7.2 Подход второй: отказ от понятия фабулы

Мысль о ненужности, избыточности термина «фабула» неоднократно высказывалась исследователями. Литературовед А. И. Ревякин писал в «Словаре литературоведческих терминов»: «Думается, что всякие попытки найти понятию “Ф.” то или иное применение в качестве частного момента сюжета или композиции ведут к искусственному усложнению анализа художественного произведения, к путанице. В смысловом значении Ф. и сюжет по сути дела синонимичны. Для определения событийного аспекта в произведении нет необходимости в пользовании двумя терминами. Из них нужно избрать один — “сюжет”. Именно этот термин получил большее распространение в литературоведческой и критической практике для обозначения события как частного выражения содержания художественного произведения, хотя и термин “Ф.” отнюдь не вышел из употребления»¹⁴⁰.

В. П. Руднев также призывал к изъятию термина «фабула» из научного обращения, аргументируя это тем, что «понятию фабулы ничто не соответствует ни в реальности, ни в языке, описывающем реальность»¹⁴¹.

Анализируя новеллу Р. Акутагавы «В чаще», по которой снят фильм А. Куросавы «Расёмон», В. П. Руднев приходит к выводу, что её фабула *в принципе* не может быть реконструирована. В новелле Р. Акутагавы в отличие от фильма всего три свидетеля: разбойник, жена самурая и дух самурая. Легко предложить аргументы *ad hoc*, с помощью которых можно реконструировать классическую фабулу. Можно, например, предположить, что прямолинейный разбойник говорит правду, лицемерная жена самурая врёт, а слова духа самурая — это фантазии прорицательницы. Тогда «пазл» действительно складывается.

¹⁴⁰ Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. С. 431.

¹⁴¹ Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000. С. 146.

Но почему не предположить, что раскаявшаяся жена говорит правду, а вероломный разбойник врёт? Тогда «пазл» тоже складывается.

В. П. Руднев решительно возражает против подобных «реконструкций», поскольку они противоречат художественному замыслу: «При этом ясно, что автор не хочет сказать, что одно описание противоречит другому, напротив, смысл новеллы состоит в том, что все три свидетельства, скорее всего, являются истинными: разбойник действительно убил самурая на поединке, жена действительно заколола самурая кинжалом, и самурай действительно покончил с собой. <...> Но... оставаясь в пределах обычной логики, нельзя представить себе, как самурай одновременно погибает на поединке с разбойником, жена закалывает его кинжалом и он тем же кинжалом закалывает себя сам»¹⁴².

Итак, новелла Р. Акутагавы не имеет классической фабулы, но и назвать её бесфабульным (описательным, дескриптивным) произведением затруднительно. Это произведение является нарративом, поскольку удовлетворяет минимальному условию нарративности по В. Шмиду¹⁴³ — а именно описывает некоторое изменение диегетического мира, проявляющееся в изменении состояния сразу нескольких диегетических лиц (персонажей).

Если согласиться с В. П. Рудневым, то понятие классической фабулы оказывается не релевантным современной художественной культуре. И может показаться, что проще всего отбросить классическую теорию фабулы по причине её фальсифицированности, а сам нерелевантный термин изъять из употребления, как велит принцип «Бритвы Оккама» (не умножать сущности без необходимости).

В данном исследовании мы намерены аргументировано доказать, что отказ от термина «фабула» не имеет под собой достаточных оснований. Дихотомия «фабула — сюжет» неоднократно обнаруживала свою

¹⁴² Там же. С. 147–148.

¹⁴³ См. Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 16.

эффективность при анализе многих художественных произведений — примером может служить разбор Л. С. Выготским бунинской новеллы «Лёгкое дыхание»¹⁴⁴.

Персонажи становятся целостностями, наделёнными определёнными характерами, тогда и только тогда, когда мы узнаём об их действительных поступках в диегетическом мире, т. е. после того, как удаётся реконструировать фабулу. Если фабулу не удаётся реконструировать, то персонажи так и остаются просто поименованными совокупностями противоречивых «черт»¹⁴⁵, «атрибутов»¹⁴⁶ или «предикатов»¹⁴⁷. Но простейшая интуиция и внутренний опыт рецепции художественных произведений подсказывает большинству из нас, что персонаж — это нечто большее, чем просто совокупность отнесённых к некоторому имени «характеристик». С этой точки зрения понятие «фабула» определённо имеет большое значение для художественного анализа.

Более того, процесс реконструирования фабулы важен, даже если не всегда завершается успехом. Его аналогом в повседневной жизни является реконструирование событий, свидетелями которых мы не были — например, событий в далёком прошлом. Если читателю не удаётся непротиворечивым образом реконструировать события, изложенные в некоторой старой хронике, это ещё не означает, что такой идеи, как «история», не существует, и не означает, что от самого термина «история» следует отказаться в виду его иррелевантности.

¹⁴⁴ *Выготский Л. С.* Психология искусства. 3-е изд. — М.: Искусство, 1986. С. 183–204.

¹⁴⁵ *Барт Р. S/Z.* — М.: УРСС, 2001. С. 103.

¹⁴⁶ *Garvey J.* Characterization in Narrative // *Poetics Today*, № 7, 1978. P. 63–78.

¹⁴⁷ *Марголин У.* От персонажей к людям, похожим на нас: Типы читательского восприятия литературных персонажей // *Narratorium*, № 1 (3), 2012. URL: narratorium.rggu.ru/article.html?id=2626151 (дата обращения 10.09.2014).

Таким образом, и второй подход — отказ от теории фабулы и изъятие термина «фабула» из употребления — представляется нам с научной точки зрения преждевременным и даже ошибочным.

2.7.3 Подход третий: пересмотр и расширение теории фабулы ¹⁴⁸

Третий подход заключается в том, чтобы построить новую теорию фабулы с большей объяснительной силой, чем классическая теория фабулы, и сохранить термин «фабула», даже если окажется необходимым существенно трансформировать его классическую дефиницию.

Однако эта задача предваряется другим вопросом: чем, по сути, чреваты противоречия, возникающие при реконструкции фабулы? Очевидно, тем, что согласно классической пропозициональной логике из противоречия можно вывести всё, что угодно. Например, из двух противоречивых высказываний «Сократ существует» и «Сократ не существует» можно строго вывести высказывание «Человек — осёл» ¹⁴⁹.

Тем не менее, современная научная картина мира последовательно описывает область, в которой постоянно приходится иметь дело с противоречивыми высказываниями, и при этом не возникает никакого «хаоса». Это квантовая механика.

Известно, что в квантовой механике одновременное течение событий по нескольким взаимоисключающим (согласно классической механике) путям является обычным делом. Каждая из альтернатив описывается собственной волновой функцией Ψ . Но итоговая картина определяется взвешенной суммой волновых функций, соответствующих альтернативам. Это так называемый *принцип суперпозиции*.

¹⁴⁸ Основные результаты данного раздела изложены в статье: *Бойко М. Е.* Обобщение теории фабулы: темпоральность, причинность, суперпозиция // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, № 11, Ч. 1, 2013. С. 31–34.

¹⁴⁹ *Сидоренко Е. А.* Логика. Парадоксы. Возможные миры. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 205.

Физики Л. Д. Ландау и Е. М. Лившиц формулируют этот «основной положительный принцип квантовой механики» следующим образом: «Пусть в состоянии с волновой функцией $\Psi_1(q)$ некоторое измерение приводит с достоверностью к определённому результату 1, а в состоянии $\Psi_2(q)$ — к результату 2. Тогда принимается, что всякая линейная комбинация Ψ_1 и Ψ_2 , т. е. всякая функция вида $c_1\Psi_1+c_2\Psi_2$ (c_1, c_2 — постоянные), описывает состояние, в котором то же измерение дает либо результат 1, либо результат 2»¹⁵⁰.

Можно вспомнить эксперимент с прохождением электронов через диафрагму с двумя щелями¹⁵¹. В этом эксперименте на диафрагму с двумя щелями по одному пускаются электроны. После прохождения диафрагмы электроны попадают на экран. В ходе эксперимента на экране позади диафрагмы возникает интерференционная картина из чередующихся ярких и темных полос, возможная только в том случае, если $|\Psi_B|^2 = |c_1\Psi_1 + c_2\Psi_2|^2$, т. е. каждый электрон проходит через обе щели одновременно. Если бы электрон, проходя через одну из щелей, никак не «чувствовал» бы другой щели, как это следует из классической механики, мы имели бы $|\Psi_B|^2 = |c_1\Psi_1|^2 + |c_2\Psi_2|^2$, т. е. интерференционной картины не возникало бы.

Многими физиками допускается, что поведение, свойственное квантовым объектам, при некоторых условиях возможно и у макроскопических систем¹⁵².

Посмотрим, как аналогию с квантово-механическим явлением суперпозиции можно применить к интерпретации экранных произведений с

¹⁵⁰ Ландау Л. Д., Лившиц Е. М. Теоретическая физика: учебное пособие для вузов: в 10-ти т. Изд. 4-е. Т. III. Квантовая механика (нерелятивистская теория). — М.: Наука, 1989. С. 20–21.

¹⁵¹ Фейнман Р. Ф., Лейтон Р. Б., Сэндс М. Фейнмановские лекции по физике. Изд. 3-е. Вып. 8, 9. Квантовая механика. — М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 9–20.

¹⁵² В частности, это следует из некоторых интерпретаций мысленного эксперимента под названием «кот Шрёдингера». Подробнее см.: Пенроуз Р. Новый ум короля: о компьютерах, мышлении и законах физики. — М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 236–238.

поливариантным течением событий, таких как фильм А. Куросавы «Расёмон».

Разобьём события в фильме на три части: *A* (разбойник заманивает самурая и его жену в чащу) — *B* (происшествие в чаще) — *C* (находят труп самурая с раной в груди и последующие события). Части *A* и *C* реконструируются однозначно, а вот часть *B* протекает словно бы по четырём руслам, соответствующим версиям разбойника, жены самурая, духа самурая и дровосека. Можно сказать, что течение событий в части *B* представляет собой *суперпозицию* четырёх взаимоисключающих альтернатив.

Часть *B* фильма Куросавы соответствует квантовому эксперименту с щелями — только этих щелей *четыре* (поскольку даётся четыре версии событий). События после точки *A* развиваются сразу по четырём взаимоисключающим с обычной точки зрения путям. В точке *C* происходит то, что в квантовой физике называется «коллапсом волновой функции» и что соответствует измерению. Все альтернативы сходятся к одному состоянию — мёртвый самурай лежит под деревом с раной в груди.

Аналогия с квантовой механикой подсказывает путь расширения понятия фабулы. Можно сказать, что произведения с поливариантным течением событий имеют квантовую фабулу. А под «квантовой» *фабулой* мы понимаем хронологический и причинно-следственный порядок событий, развивающихся сразу по нескольким альтернативным путям. При этом допускается, что некоторые фрагменты произведения, но не всё произведение целиком, можно описать посредством классической фабулы.

Отсюда следует, что произведение с квантовой фабулой можно разбить на несколько частей, каждая из которых описывается посредством классической фабулы. Так, в фильме «Расёмон» признание разбойника, исповедь жены самурая, речь прорицательницы и рассказ дровосека по отдельности имеют классическую фабулу.

Мы обосновали, что кроме классической фабулы существует «квантовая» фабула, т. е. такая, при которой диегетические события

развиваются сразу по нескольким альтернативным путям. Но возможна ли неклассическая и, при этом, неквантовая фабула?

Ответ прост: любые произведения с путешествиями «назад» во времени, т. е. с временными петлями, не имеют ни классической, ни «квантовой» фабулы. Ибо в этом случае на каком-то отрезке нарушается тождество путешественника во времени. Путешественник во времени в некоторые моменты не просто совершает взаимоисключающие действия как квантовый объект, он существует в нескольких нетождественных экземплярах. Более того, изменяя прошлое, путешественник во времени выступает как *телеологическая* причина, т. е. будущее состояние системы влияет на её прошлое состояние. События в произведении с «квантовой» фабулой можно представить в хронологическом виде, но события в произведениях с путешествиями «назад» во времени не имеют такого представления, поскольку само время в них образует «петли». Заметим, что путешествия «вперёд» во времени (без возвращения в прошлое) не запрещаются современным естествознанием, они не вызывают появления «петель» и поэтому не приводят к неразрешимым парадоксам.

Из всего сказанного следует, что необходимо ввести следующее различие: 1) *линейно-темпоральная фабула* — классическая и «квантовая»;

2) *петлисто-темпоральная фабула* (путешествия «назад» во времени, временные петли).

Чтобы пойти далее, необходимо отметить, что классическое определение фабулы использует три философские категории: «линейность/нелинейность», «каузальность/акаузальность», «единственность/множественность». А именно — классическая фабула является 1) линейно-темпоральной; 2) каузальной; 3) единственно возможной (моновариантной).

Три названных категории естественным образом порождают систему из трёх бинарных оппозиций: 1) линейная/петлистая темпоральность (T_L+/T_L-); 2) каузальность/акаузальность ($C+/C-$); 3)

единственность/множественность ($M+/M-$). Три бинарные оппозиции дают возможность выделить восемь разновидностей фабулы.

Важно подчеркнуть, что речь идет о темпоральности, причинности и вариантности не действительного мира, к которому принадлежит зритель, а диегетического мира, т. е. это диегетические темпоральность, причинность и вариантность.

Диегетическая темпоральность («художественное время») в нарративном произведении присутствует всегда, поскольку минимальным условием нарративности является изображение в произведении двух состояний мира, сменяющих друг друга во времени — $M(t_1)$ и $M(t_2)$. Если $t_1 = t_2$, то мы имеем дело не с нарративным, а с «описательным» (дескриптивным) произведением. Изменчивость и разнообразие форм художественного времени убедительно продемонстрировал литературовед М. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе»¹⁵³. Одна из особенностей художественного времени заключается в том, что время в диегетических мирах может течь не только «вперёд», но и «назад», т. е. не только линейно, но и петлеобразно.

Диегетическая причинность включает в себя разновидности причинности, отрицаемые современным естествознанием. В частности, это *магическая причинность*, т. е. обуславливающее действие одного объекта на другой объект, происходящее согласно законам, отвергаемым современной наукой. *Телеологическая причинность* — обуславливающее воздействие последующего состояния объекта на его предыдущее состояние (при этом «петли» времени не образуются, поскольку никакие субъекты или объекты не перемещаются «назад» во времени). Формула телеологической причинности выглядит так: $M = f(A, S)$, где M — «настоящее», A — *Antecedens*, предшествующее, S — *Succedens*, последующее¹⁵⁴.

¹⁵³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

¹⁵⁴ Дриш Г. Витализм. — М.: ЛКИ, 2007. С. 186.

Два каузально не связанных друг с другом явления могут быть при этом синхронизированы между собой каким-то акаузальным способом. Такой тип связи исследовал швейцарский психолог К. Г. Юнг. Он допускал существование такой акаузальной связи не только в диегетических мирах, но и в действительном мире. Проявляется она во всевозможных «совпадениях», происходящих, по-видимому, вопреки закону вероятности. К. Г. Юнг называл такую акаузальную связь «синхронией»¹⁵⁵.

Представим предложенную типологию в табличном виде.

Таблица 3 — Типология разновидностей фабулы

Символическое обозначение	Разновидность фабулы
$F (T_L + C + M +)$	классическая (линейно-каузально-моновариантная)
$F (T_L + C + M -)$	линейно-каузально-поливариантная
$F (T_L + C - M +)$	линейно-акаузально-моновариантная
$F (T_L + C - M -)$	линейно-акаузально-поливариантная
$F (T_L - C + M +)$	петлисто-каузально-моновариантная
$F (T_L - C + M -)$	петлисто-каузально-поливариантная
$F (T_L - C - M +)$	петлисто-акаузально-

¹⁵⁵ См.: Юнг К. Г. Синхрония. — М.: АСТ, 2010; Франц М.-Л. фон. Проричание и синхрония. — СПб.: Азбука-классика, 2009.

	моновариантная
$F (T_L - C - M -)$	петлисто-акаузально- поливариантная

Мы не утверждаем, что в каждом конкретном случае можно однозначно отнести фабулу произведения к одному из восьми типов. Произведение может быть организовано настолько сложно (например, посредством полисемии, диегетических противоречий и игры контекстов), что бинарные оппозиции окажутся слишком грубым инструментом анализа.

Выше мы отмечали, что противоречия, возникающие при реконструировании фабулы, плохи тем, что из них, согласно классической пропозициональной логике, можно вывести всё, что угодно. Допустим, мы анализируем фильм, содержащий противоречивые «киновысказывания» — «Персонаж X умер в сцене у» и «Персонаж X не умер в сцене у». Как распространить понятие фабулы на такие художественные произведения?

Можно попытаться при интерпретации фильмов использовать логику, в которой из противоречия не следует всё, что угодно. Такие системы логики называются *паранепротиворечивыми*. Как правило, в них вводится третье истинностное значение — «не истинно и не ложно». Это «промежуточное истинностное значение в различных трёхзначных паранепротиворечивых логиках интерпретируется как “антиномично”, “парадоксально”, “противоречиво”»¹⁵⁶.

Голландский философ Ф. Р. Анкерсмит пытался сконструировать особую «нарративную логику», особенность которой заключается в следующем: «В противоположность пропозициональной логике для нарративной логики не составляет проблемы признание истинности как “р”, так и не “не-р”, где “р” является высказыванием об историческом положении

¹⁵⁶ Карпенко А. С. Развитие многозначной логики. 3-е изд. — М.: ЛКИ, 2010. С. 69.

дел»¹⁵⁷. Философ К. Поппер тщательно исследовал вопрос о том, насколько плодотворным в науке может быть применение логической системы, в которой из противоречащих друг другу высказываний не следовало бы что угодно, и пришёл к отрицательному выводу¹⁵⁸.

Идея использования паранепротиворечивых логик при анализе произведений экранного искусства нам кажется малопродуктивной по той же причине — эти логики являются слишком «слабыми», по выражению К. Поппера, для сколько-нибудь глубокого анализа. Отбрасывая пропозициональную логику, мы лишаемся мощнейшего инструмента для реконструкции диегетических событий и характеров персонажей.

В любом случае, на сегодняшний день преждевременно говорить об утрате значимости понятия «фабула», а тем более об изъятии его из научного дискурса. Пересмотр теории фабулы значительно расширяет сферу применимости данного термина и позволяет по-новому взглянуть на целый ряд актуальных проблем.

В ходе нашего анализа мы показали, что расширение понятия «фабула» делает это понятие приложимым к экранным произведениям с поливариантным развитием событий. Такое свойство неклассической фабулы мы предложили называть «суперпозицией». Таким образом, третий подход к преодолению кризиса в теории фабулы оказывается, на наш взгляд, наиболее перспективным.

¹⁵⁷ Анкерсмит Ф. Р. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. — М.: Идея-Пресс, 2003. С. 197.

¹⁵⁸ «Я специально занимался этим вопросом и пришёл к выводу, что такая система возможна. Она оказывается, однако, чрезвычайно слабой. В ней сохраняются лишь очень немногие из обычных правил вывода, не действует даже *modus ponens*, устанавливающий, что из высказываний формы “Если *p*, то *q*” и *p* мы можем вывести *q*. По моему мнению, подобная система совершенно непригодна для вывода заключений, хотя и представляет, возможно, некоторый интерес для тех, кто специализируется на построении формальных систем» (Поппер К. Предположения и опровержения. — М.: АСТ, 2004. С. 529).

ГЛАВА 3. ТИПОЛОГИЯ ФАБУЛЫ В СОВРЕМЕННОМ КИНОПРОЦЕССЕ

В третьей главе рассматривается новый способ расширения классической теории фабулы — мультиверсный подход. Вводится понятие «мультиверсная фабула» и предлагается типология мультиверсной фабулы, сформированная на необходимой и достаточной выборке экранных произведений.

§ 3.1 Мультиверсный подход

Мультиверсный подход, как показывают современные физики-теоретики Д. Дойч, А. Виленкин и Б. Грин, находит всё более широкое применение в современном естествознании в качестве объяснительного принципа¹⁵⁹. Суть его в том, что объективная реальность представляет собой не одну Вселенную, а некоторую сложным образом организованную совокупность вселенных.

Применение мультиверсного подхода в искусствоведении оправданно в данном случае тем, что задача реконструирования фабулы фильма с противоречивыми киновысказываниями не имеет, по-видимому, решения, пока интерпретатор априори считает, что события в данном фильме происходят в одной диегетической вселенной. Мультиверсный подход, который мы развиваем в настоящем исследовании, состоит в том, что проблема имеет решение, если полагать, что события в данном художественном произведении происходят сразу в нескольких диегетических

¹⁵⁹ 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.

мирах. Эти диегетические миры мы будем называть *универсами*, а совокупность универсов в данном произведении — *мультиверсом*.

Для реконструирования цепочек событий в каждом универсе достаточно классической теории фабулы, а цепочки событий в мультиверсе можно описать только посредством расширения классической теории фабулы, которое мы предлагаем называть *мультиверсной теорией фабулы*.

Если мы считаем, что некоторое произведение изображает мультиверс, то противоречия оказываются мнимыми. Противоречивые киновысказывания в этом случае относятся к разным универсам в одном диегетическом мультиверсе. Из таких мнимых противоречий по законам классической логики уже невозможно вывести всё что угодно.

Использование концепта «мультиверс» для построения мультиверсной теории фабулы находится в полном согласии с теоретической ситуацией в естественных науках, в которых идея замены Вселенной (универса) множеством вселенных (мультиверсом) оказалась очень плодотворной.

Идея мультиверса уходит корнями в глубокое прошлое¹⁶⁰, но считается, что новое дыхание ей придал немецкий философ и математик Г. В. Лейбниц. Сам термин «мультиверс» появился в статье американского философа-прагматиста У. Джеймса «Стоит ли жить?»¹⁶¹.

Сегодня наиболее часто к концепции мультиверса обращаются в работах по логике, истории и физике. Это связано с существованием трёх важнейших приложений идеи о множественности миров:

¹⁶⁰ См. *Визгин В. П.* Идея множественности миров: Очерки истории. 2-е изд. — М.: ЛКИ, 2007.

¹⁶¹ *James W.* Is Life Worth Living? Philadelphia: S. Burns Weston, 1896. P. 26. Оригинальный контекст: «Visible nature is all plasticity and indifference, a moral multiverse, as one might call it, and not a moral universe». В русском переводе вместо термина «мультиверс» использован термин «многообразие»: «Видимая природа пластична и равнодушна, её можно назвать некоторым нравственным многообразием, а не нравственным единством» (*Джеймс У.* Воля к вере. — М.: Республика, 1997. С. 35).

- 1) семантика возможных миров;
- 2) проблема контрфактических условных высказываний;
- 3) многомировая интерпретация квантовой механики (термин Б. С. Девитта).

Идеи, зародившиеся в этих трёх научных пространствах, имеют большое значение для развития мультиверсной теории фабулы.

Семантика возможных миров возникла как способ интерпретации различных *модальных логик*. Модальные логики — это логические исчисления, в которых кроме обычных пропозициональных связок используются т. н. «модальные операторы», такие как «необходимо», «возможно», «должно» и т. д. Для объяснения операторов «необходимо» и «должно» немецкий философ и математик Г. В. Лейбниц предложил считать, что «необходимость» представляет собой истинность во всех возможных мирах, а «возможность» — истинность лишь в некоторых возможных мирах¹⁶².

Всплеск интереса к этой концепции и методу её разработки, получившему название *семантика возможных миров*, пришёлся на вторую половину XX в. Семантика возможных миров была развита целой плеядой учёных с целью «построить адекватные семантики многочисленных к тому времени модальных логических исчислений, для которых до этого не было найдено подходящих содержательно и интуитивно оправданных семантик»¹⁶³.

По мнению одного из создателей семантики возможных миров философа Р. Карнапа: «отправным пунктом для развития этого метода

¹⁶² Подробнее см.: *Mates B. The Philosophy of Leibniz.* — Oxford: Oxford University Press, 1986. P. 72–73, 106–107.

¹⁶³ *Сидоренко Е. А. Логика. Парадоксы. Возможные миры.* — М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 258–259.

послужили некоторые идеи Витгенштейна»¹⁶⁴. Американский философ и логик С. Крипке «выразил эту идею в 1959 г., а затем в 1963 г. в наиболее ясной и законченной форме для модальных логик»¹⁶⁵.

Главной особенностью семантики возможных миров является то, что каждому модальному исчислению ставится в соответствие упорядоченная тройка элементов (G, K, R), в которой K есть некоторое множество, R — рефлексивное отношение на K и G принадлежит множеству K. С. Крипке пишет: «Интуитивно это можно понимать следующим образом: K есть множество всех “возможных миров”, G представляет “реальный мир”. Если H_1 и H_2 являются двумя мирами, то $H_1 R H_2$ интуитивно означает, что H_2 “возможен относительно” H_1 , то есть что каждое суждение, *истинное* в H_2 , возможно в H_1 »¹⁶⁶. Отношение R называют по-разному, но чаще всего *отношением достижимости*.

Пусть, например, есть множество миров, в каждом из которых присутствует пара индивидов — Иван и Марья, то, как поясняет Е. А. Сидоренко, «мир, в котором Марья младше Ивана, не является достижимым из (возможным относительно) мира, в котором Марья — мать Ивана»¹⁶⁷.

Итальянский историк, семиотик и писатель У. Эко показал, как с помощью семантики возможных миров можно анализировать такие сложные по фабуле произведения, как «Вполне парижская драма» А. Алле¹⁶⁸. У. Эко

¹⁶⁴ Карнап Р. Значение и необходимость: Исследование по семантике и модальной логике. 2-е изд. — М.: ЛКИ, 2007. С. 38.

¹⁶⁵ Карпенко А. С. Развитие многозначной логики. 3-е изд. — М.: ЛКИ, 2010. С. 230.

¹⁶⁶ Крипке С. Семантическое рассмотрение модальной логики // Семантика модальных и интенциональных логик. — М.: Прогресс, 1981. С. 28.

¹⁶⁷ Сидоренко Е. А. Логика. Парадоксы. Возможные миры. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 259.

¹⁶⁸ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 337–448.

имел в виду литературу, но потенциал семантики возможных миров для анализа экранных произведений нисколько не меньше.

Следующая исследовательская область, в которой используется идея о множественности миров, связана с *контрфактическими условными высказываниями* (контрфактуалами). Контрфактуалами называются высказывания, имеющие форму «*Если бы X, то бы Y*» (высказывание X в этом случае называется антецедентом, а высказывание Y — консеквентом). «Если бы я вчера лёг пораньше, то сегодня проснулся бы вовремя», — часто говорят себе люди, даже не подозревая, что делают контрфактическое условное высказывание и, тем самым, порождают в собственном воображении возможные миры. Антецедент контрфактического условного высказывания (условие, выраженное в контрфактуале, если его перевести из сослагательного в изъявительное наклонение) ложен, поскольку описывает состояние мира, отличное от фактического состояния мира.

Проблема заключается в отыскании условий истинности контрфактических условных высказываний. В отличие от обычных условных высказываний, истинность контрфактического условного высказывания невозможно установить, зная только истинностные значения его антецедента и консеквента.

Эта проблема имеет первостепенную важность, поскольку, например, законы природы (номологические высказывания) и вообще высказывания о причинно-следственных связях преобразуются в контрфактические условные высказывания ¹⁶⁹.

Аналогичным образом обстоит дело с историческими объяснениями: «Когда историк заявляет, что *C* стал причиной (привёл, причинил, вызвал) *E*, то он или она одновременно подразумевает, что без *C* не было бы никакого *E* при всех прочих равных условиях» ¹⁷⁰. Очевидно, чтобы понять историческое

¹⁶⁹ Подробнее см.: *Вригт Г. Х. фон.* Логико-философские исследования. — М.: Прогресс, 1986. С. 104–105.

¹⁷⁰ *Мегилл А.* Историческая эпистемология. — М.: Канон+, 2009. С. 247.

объяснение, необходимо представить себе возможный мир, отличающийся от действительного мира только наличием или отсутствием некоторого исторического фактора: «Не обойтись историку без анализа причин событий и попыток понять поведение тех, кто отнесён к историческим личностям, а значит, без предположений об условиях (возможных мирах), при которых эти события могли бы не произойти, о том, к какому результату могло бы привести иное решение того или другого субъекта истории и, вообще, что было бы, если бы дело было не так, как было»¹⁷¹.

Для решения проблемы истинности контрфактических условных высказываний используется аппарат семантики возможных миров. Как правило, это происходит по следующей схеме: «Для того, чтобы обосновать истинность некоторого контрфактического высказывания вида $A \rightarrow B$ в мире w_i , выделяется по определённым принципам некоторый мир w_j (или некоторый класс миров W^j). Если на основании допущения истинности антецедента A контрфактического высказывания в этом мире w_j (в одном из миров W^j) в этом же мире w_j (или в соответствующем мире из W^j) является также верным и его консеквент B , то $A \rightarrow B$ в мире w_i считается истинным. Различие и спор между подходами состоит в том, каким образом, по каким принципам определяется и содержательно характеризуется мир w_j или множество миров W^j . Одни говорят о единственном мире, наиболее близком к миру w_i . Другие — о множестве таких наиболее близких миров. Третьи — о похожести миров в некоторых отдельных чертах»¹⁷².

Третья область, в которой используется идея о множественности миров — это квантовая механика. В 1957 г. американский физик Х. Эверетт предложил новую интерпретацию квантовой механики¹⁷³, которой его

¹⁷¹ Сидоренко Е. А. Логика. Парадоксы. Возможные миры. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 283.

¹⁷² Там же С. 302–303.

¹⁷³ Everett H. «Relative State» Formulation of Quantum Mechanics // Review of Modern Physics, 29 (3), 1957. P. 454–462.

последователь американский физик-теоретик Б. С. Девитт ¹⁷⁴ дал название «многомировая интерпретация» (many-worlds interpretation).

Позднее английский физик и математик Р. Пенроуз показал, что применение квантовой теории подразумевает чередование двух кардинально различных процедур, которые обозначаются полужирными буквами **U** и **R**: «Полагая, что Ψ описывает мир в его “реальности”, мы не обнаружим никакого индетерминизма, который, как предполагают некоторые, внутренне присущ квантовой теории, — не обнаружим, пока волновая функция удовлетворяет детерминистской эволюции Шрёдингера. Будем называть это эволюционной **U**-процедурой. Однако всякий раз, когда мы “производим измерения”, увеличивая квантовые эффекты до классического уровня, мы изменяем правила. Теперь вместо **U** мы используем совершенно другую процедуру, которую я обозначу **R**. <...> В то время как **U**-процесс вполне детерминистский, **R** имеет вероятностный характер. **U** удовлетворяет комплексной квантовой суперпозиции состояний, а **R** грубо нарушает её; **U** действует непрерывным образом, а **R** вопиющим образом разрывен. <...> Весь индетерминизм квантовой теории происходит из **R**, а не из **U**. Но для изумительного согласия квантовой теории с наблюдательными фактами необходимы оба процесса: и **U**, и **R**» ¹⁷⁵.

Многомировая интерпретация позволяет устранить индетерминизм из квантовой теории, **R**-процедура в ней не имеет места. Но за этот выигрыш приходится заплатить колоссальную цену: «В действительности не только наблюдатель, но и весь мир, в котором он обитает, расщепляется на два мира (или на большее число миров) при каждом измерении, производимом им над окружающим миром. Такое расщепление повторяется снова и снова — не

¹⁷⁴ Основные работы Б. С. Девитта включены в сборник: *DeWitt B. S., Graham N. (ed.). The Many-World Interpretation of Quantum Mechanics.* — Princeton: Princeton University Press, 1973.

¹⁷⁵ *Пенроуз Р.* Новый ум короля: о компьютерах, мышлении и законах физики. — М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 205.

только из-за измерений, производимых наблюдателями, но и из-за усиления до макроскопических масштабов квантовых событий, вследствие чего «ветви» этого мира чудовищно множатся»¹⁷⁶.

Но есть и другая интерпретация идей Х. Эверетта, к которой склоняется, например, австралийский философ Д. Чалмерс: «В соответствии с этой концепцией, если расщепление и происходит, то оно происходит только в умах наблюдателей. Поскольку суперпозиции влияют на состояние, в котором находится мозг субъекта, возникает множество обособленных сознаний, соответствующих компонентам суперпозиции. Каждое из них воспринимает отдельный дискретный мир, соответствующий тому типу мира, который воспринимаем мы — назовём его *мини-миром*, в противоположность *макси-миру* суперпозиции. Реальный мир — это *макси-мир*, а *мини-миры* существуют лишь в сознаниях субъектов»¹⁷⁷.

Как бы то ни было, можно согласиться с Д. Чалмерсом в том, что «интерпретация Эверетта во многих отношениях кажется наиболее привлекательной, хотя в то же время верно, что труднее всего согласиться именно с ней»¹⁷⁸.

Таким образом, мультиверсный подход и идея о множественности миров нашли широкое применение в современной науке и оказались незаменимыми при решении большого круга проблем. Применение мультиверсного подхода к теории фабулы заключается в том, что наряду с классической фабулой, которая описывает течение события в одном диегетическом мире (универсе), в рассмотрение вводится мультиверсная фабула, описывающая течение событий сразу в некотором множестве диегетических миров (мультиверсе).

¹⁷⁶ Там же. С. 240–241.

¹⁷⁷ Чалмерс Д. Сознający ум: В поисках фундаментальной теории. — М.: УРСС, ЛИБРОКОМ, 2013. С. 430.

¹⁷⁸ Там же. С. 442.

§ 3.2 Основные понятия мультиверсной теории фабулы¹⁷⁹

Терминология мультиверсной теории пока не устоялась ни в англоязычной, ни в русскоязычной научной литературе, но для наших целей нам наиболее удобен простой терминологический аппарат Д. Дойча: «*Мультивселенная* — единая физическая сущность, содержащая более одной вселенной <...> *Вселенная* — квазиавтономная реальность в целом. <...> *Экземпляры* — в тех частях мультивселенной, которые содержат вселенные, каждый мультиверсный объект можно приблизительно считать состоящим из “экземпляров” по одному в каждой вселенной, часть из которых идентичны, а часть — нет»¹⁸⁰.

По аналогии мы можем определить термины «киномультиверс», «киноуниверс». Для удобства мы будем отбрасывать корень «кино-», постоянно имея в виду, что речь идёт не о «мультиверсе» и «универсе», а о «мультиверсе» и «универсе» именно в экранных искусствах. Тогда в самом грубом определении *мультиверс* (мультиверсум, мультивселенная, макси-мир) представляет собой множество диегетических квазиавтономных миров. Напротив, *универс* (универсум, вселенная, мини-мир или просто мир) представляет собой единичный диегетический квазиавтономный мир.

Вместо термина Д. Дойча «экземпляр» мы будем использовать термин «вариант», предполагая, что каждый мультиверсный персонаж представлен в конкретном диегетическом универсе одним *вариантом* (копией, двойником, аналогом) или не представлен вовсе. Вот как Д. Дойч проясняет эту мысль:

¹⁷⁹ Основные результаты данного параграфа опубликованы в статье: *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, № 10, Ч. 3, 2014. С. 41–43.

¹⁸⁰ *Дойч Д.* Начало бесконечности: Объяснения, которые меняют мир. — М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 250, 381.

«Когда мы что-то наблюдаем — научный инструмент, галактику, человека, на самом деле мы видим проекцию на одну вселенную намного более масштабного объекта, который неким образом простирается в другие вселенные. В некоторых из тех вселенных объект выглядит таким же, как его видим мы, а в некоторых — совсем по-другому или его вообще там нет. То, что наблюдателю кажется женатой парой, на самом деле лишь одно волокно обширной сущности, которая включает в себя множество неотличимых экземпляров этой пары, а также остальных их экземпляров, которые в разводе, и тех, которые никогда не вступали в брак»¹⁸¹.

Различные варианты мультиверсного персонажа идентифицируются во множестве универсов посредством *индивидуирующей функции*.

3.2.1 Индивидуирующая функция

Идентификацию индивидов в возможных мирах называют в семантике возможных миров «прослеживанием индивида сквозь возможные миры». Различные экземпляры индивидов распознаются по их отличительным свойствам или проявлениям: «Эти проявления — совокупность свойств и отношений — образуют “мировую линию” индивида сквозь возможные миры. Каждая мировая линия есть результат прослеживания, состоящего в указании определённым термином, скажем b , определённого индивида в каждом возможном мире, где этот индивид существует. Мировой линии может быть поставлена в соответствие так называемая индивидуирующая функция f , область определения которой — возможные миры, а значения — указываемые индивиды, другими словами, задание индивидуирующей функции есть постулирование метода прослеживания индивида сквозь возможные миры»¹⁸².

¹⁸¹ Там же. С. 280.

¹⁸² *Целищев В. В.* Философские проблемы семантики возможных миров. 2-е изд. — М.: КРАСАНД, 2010. С. 27.

Философ и логик В. В. Целищев предлагает понимать индивидулирующую функцию по аналогии с тем, как мы узнаём наших знакомых, которых не видели несколько лет: «Мы ежедневно практически осуществляем прослеживание материальных тел сквозь время, а вся наша повседневная жизнь основана на отождествлении некоторых личностей сквозь время. (Мы уверены, что наш старый друг — это один и тот же человек на протяжении всех лет нашей дружбы)»¹⁸³.

Сразу заметим, что теория не предполагает универсального способа задания индивидулирующей функции. В рамках каждого мультиверса она должна задаваться с учётом целей исследования и конкретных особенностей данного мультиверса: «Важно понимать, что процедура прослеживания индивидов определяется не логикой, а эмпирическими данными и теоретико-познавательными задачами»¹⁸⁴. От выбора индивидулирующей функции зависит, будем ли мы считать, что имеем дело с одним мультиверсным индивидом, представленным в нескольких экземплярах, или с несколькими разными индивидами, существующими каждый в своём универсе.

Чтобы задать индивидулирующую функцию, необходимо определиться, какие свойства индивида являются сущностными: «... для того, чтобы объект был одним и тем же, некоторые свойства должны быть присущи объекту во всех возможных мирах. Эти свойства и должны представлять собой сущность объекта. Идентификация объекта сквозь возможные миры производится, очевидно, благодаря этим существенным свойствам, которых объект, если он существует в некотором возможном мире, не может не иметь»¹⁸⁵.

Одно из затруднений состоит в нарушении соответствия индивидов и имён: «нарушение возможно потому, что один и тот же индивид может иметь

¹⁸³ Там же. С. 30.

¹⁸⁴ Там же. С. 175.

¹⁸⁵ Там же. С. 20–21.

разные имена в различных возможных мирах, и оттого, что один и тот же термин указывает различные объекты в различных возможных мирах»¹⁸⁶.

В целом, как пишет В. В. Целищев: «Какой набор свойств представляет собой сущность объекта — это очень трудный и неопределённый вопрос»¹⁸⁷. И далее: «Анализ индивидулирующих функций в качестве важнейшего понятия семантики возможных миров весьма затруднён из-за большой сложности структуры возможных миров»¹⁸⁸.

Применяя эти положения к анализу экранных произведений, можно констатировать, что этот анализ облегчается тем, что в качестве существенных свойств персонажей в диегетических мультиверсах чаще всего выступает внешность актёра, играющего роль данного персонажа. Например, в фильме *«Осторожно, двери закрываются» (1998, реж. П. Хауитт)* два варианта мультиверсного персонажа Хелен Квили, пребывающие в двух разных диегетических универсах с разным течением событий, имеют внешность актрисы Г. Пэлтроу.

3.2.2 Онтологический статус диегетических миров

У. Эко определил диегетический возможный мир как «возможное положение дел», которое удовлетворяет четырём условиям: «а) *возможный мир* — это *возможное положение дел*, выраженное (описанное) некоторым множеством релевантных (относящихся к делу) высказываний, так что для каждого высказывания справедливо или p , или $\sim p$; б) возможный мир состоит из множества возможных *индивидов*, наделённых *свойствами*; в) поскольку некоторые из этих *свойств*, или *предикатов*, суть *действия*, *возможный мир* есть также и *возможный ход событий*; д) поскольку этот *ход событий* не реальный, а именно *возможный*, он берёт начало в чьих-то

¹⁸⁶ Там же. С. 75.

¹⁸⁷ Там же. С. 26.

¹⁸⁸ Там же. С. 73.

пропозициональных установках; иначе говоря, *возможный мир* — это мир воображаемый, желаемый, чаемый, искомый и т. д.»¹⁸⁹.

Мы полагаем, что аналогичным образом можно определить диегетические миры в экранных искусствах, и переносим это определение в теорию экранных искусств:

а) экранному *универсу* соответствует некоторое возможное положение дел, выраженное некоторым множеством релевантных художественно-эстетических высказываний, так что для каждого высказывания справедливо или p , или $\sim p$;

б) универс задаётся совокупностью персонажей и художественных объектов, наделённых художественными *свойствами*;

с) поскольку некоторые из этих *свойств* представляют собой диегетические *действия*, универс есть также и *возможный ход событий*;

д) (*факультативно*) поскольку этот *ход событий* не реальный, а именно *возможный*, он берёт начало в чьих-то *пропозициональных установках*; иначе говоря, *универс* — это мир воображаемый, желаемый, чаемый, искомый и т. д.

В этом определении может вызвать некоторые вопросы только условие д. Оно вытекает из допущения, что существует только один реальный мир W_0 с некоторым фактическим (эмпирическим) течением событий, а все миры с альтернативным течением событий являются воображаемыми. Именно таким образом человек привык воспринимать реальность, но внутри некоторых диегетических мультиверсов это допущение нарушается.

Приведём пример диегетического мультиверса, в котором ни один из универсов не берёт начало в пропозициональных установках. Вновь обратимся к фильму «*Беги, Лола, беги*» (1998, реж. Т. Тыквер). Используя ранее введённую терминологию, можно сказать, что в этом фильме

¹⁸⁹ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 375.

изображён мультиверс, состоящий из трёх диегетических универсов. С момента звонка Манни в мультиверсе «Беги, Лола, беги» существуют три разных варианта Лолы и три разных варианта Манни. В первом универсе Лола I гибнет, во втором — гибнет Манни II, в третьем — оба (Лола III и Манни III) остаются живы. Иногда данные диегетические события интерпретируются так, будто у Лолы в запасе несколько жизней. Фильм определённо не даёт оснований для такой интерпретации, тем более что зритель не видит смерти Лолы во втором универсе. Кроме того, Лола в каждом следующем варианте развития событий не помнит о неудаче предыдущих.

Отсюда следует, что все три универса в этом фильме равноправны, поскольку нельзя сказать, что какой-то один универс является реальным, а два других — воображаемыми. Можно только констатировать, что пока летит телефонная трубка, мир, в котором присутствует индивид Лола, расщепляется на три (их могло быть и больше) универса с разным течением событий.

Существует мнение, что третья часть делает недействительными смерти Лолы и Манни в двух первых частях. Фильм не даёт оснований для такой интерпретации. Гораздо естественней допустить, что все смерти различных вариантов персонажей в этом фильме действительны, окончательны и бесповоротны, но существует универс, в котором всё разрешилось благополучно. Зритель для себя постулирует третий универс как более «реальный», потому что он идёт последним из трёх, а также в силу психологических особенностей восприятия экранного произведения. Это эмоциональная абберрация, связанная с тем, что зритель сочувствует Лоле и только благополучный исход вознаграждает зрителя за *вчувствование*¹⁹⁰,

¹⁹⁰ О вчувствовании (эмпатии) см.: *Лунис Т. Эстетика // Философия в систематическом изложении.* — М.: Территория будущего, 2006. С. 364–402; *Лунис Т. Пути психологии // Фундаментальная психология у истоков неклассической парадигмы.* — М.: КомКнига, 2007. С. 116–144.

обеспечивая катарсическое переживание. Если бы речь шла об антипатичном персонаже, например, о террористе, которому раз за разом удаётся осуществить теракт, зрителю более «реальным» универсом казался бы тот, в котором террористу не удаётся совершить теракт. События именно такого универса зритель желал бы видеть в кульминационном эпизоде фильма. С некоторыми оговорками именно эта возможность реализована в фильме *«Исходный код» (2011, реж. Д. Джонс)*. В этом фильме главный герой вновь и вновь оказывается в железнодорожном поезде за несколько минут до теракта, пока ему не удаётся получить информацию о личности террориста и месте следующего теракта, что позволило его предотвратить.

Итак, в фильме «Беги, Лола, беги» все универсы имеют одинаковый онтологический статус. Это означает, что условие d в определении универса не является необходимым.

Как следствие, мы можем выделить в ряду экранных произведений два типа диегетических мультиверсов. В одних мультиверсах все универсы имеют одинаковый онтологический статус (если отвлечься от психологических нюансов, связанных с эмпатией зрителя), как в фильмах «Беги, Лола, беги» (1998) и «Осторожно, двери, закрываются» (1998). Такие мультиверсы мы предлагаем называть *истинными мультиверсами* (мультиверсами в узком смысле).

В других мультиверсах один универс является выделенным (W_0) и по логике фильма является «реальным», а все остальные миры берут начало в пропозициональных установках некоторых индивидов «реального» мира. Более высокий онтологический статус выделенного мира подчёркивается художественными средствами. Выделение именно этого универса может идти вразрез с желаниями зрителя, которому хотелось бы, чтобы «реальным» оказался какой-нибудь другой универс. Мультиверсы второго типа мы далее будем называть *парамультиверсами*, а универсы, удовлетворяющие условию d , — *парауниверсами*.

Важно заметить, что сформулированное различие между истинными мультиверсами и парамультиверсами соответствует тому различию, которое в философской интерпретации семантики возможных миров существует между онтологиями Д. Льюиса и А. Плантинги. Чтобы установить это, нам придётся сделать небольшое отступление.

В современной аналитической философии существуют три воззрения на реальность возможных миров:

- 1) «модальный ирреализм» (основной представитель — С. Крипке);
- 2) «крайний модальный реализм», или «конкретизм» (concretism ¹⁹¹, основной представитель — Д. Льюис ¹⁹²);
- 3) «умеренный модальный реализм», или «абстракционизм» (abstractionism ¹⁹³, основные представители — А. Плантинга ¹⁹⁴, Р. Адамс, Р. Сталнейкер ¹⁹⁵).

Согласно положениям модального ирреализма, возможные миры — это всего лишь объяснительные теоретико-познавательные конструкции, фикции. Американский философ и логик С. Крипке иронизировал над сторонниками двух других воззрений: «Мне кажется, что все те, кто так рассуждают, как-то очень буквально понимают метафорическое выражение

¹⁹¹ *Goodman J. C. Toward an Adequate Theory of Possible and Impossible Worlds.* — Rochester: University of Rochester, 2000. P. 13.

¹⁹² *Lewis D. On the Plurality of Worlds.* — Oxford & New York: Basil Blackwell, 1986. О философии Дэвида Льюиса см.: *Веретенников А. А. Философия Дэвида Льюиса: сознание и возможные миры: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.03.* [Место защиты: Ин-т философии РАН]. — М., 2007.

¹⁹³ *Goodman J. C. Toward an Adequate Theory of Possible and Impossible Worlds.* — Rochester: University of Rochester, 2000. P. 17.

¹⁹⁴ *Plantinga A. C. Transworld Identity of Worldbound Individuals? // Logic and Ontology / ed. Milton Munitz.* — New York: New York University Press, 1973; *Plantinga A. C. Actualism and Possible Worlds // Theoria*, 42, 1976. P. 139–160.

¹⁹⁵ *Stalnaker R. C. Possible Worlds and Situations // Journal of Philosophical Logic.* 1986. № 15. P. 109–123.

“возможные миры”. Как будто “возможный мир” — это что-то вроде другой страны или отдалённой планеты, а действующие в нём лица едва различимы через телескоп»¹⁹⁶.

Согласно американскому философу Д. Льюису, возможные миры имеют такой же онтологический статус, как и наш, данный нам в ощущениях мир, а термины «реальный», «актуальный», «действительный» являются *индексальными*, т. е. зависят от того, в каком мире находится наблюдатель.

Согласно «умеренному модальному реализму», реален всего один мир, включающий всё существующее, а возможные миры — это абстрактные «платоновские» сущности, которые неверно репрезентируют («*incorrectly represent*»¹⁹⁷) свойства индивидов в реальном мире и существующие между ними отношения¹⁹⁸.

Таким образом, истинный мультиверс можно интерпретировать как множество «равноправных» *льюисовских* возможных миров. А парамультиверс, в котором один выделенный мир имеет онтологический статус более высокий, чем все остальные, лучше описывается онтологиями А. Плантинги, Р. Адамса, Р. Сталнейкера.

¹⁹⁶ *Kripke S.* Тождество и необходимость // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 13. Логика и лингвистика. — М.: Радуга, 1982. С. 354.

¹⁹⁷ *Goodman J. C.* *Toward an Adequate Theory of Possible and Impossible Worlds.* — Rochester: University of Rochester, 2000. P. 20.

¹⁹⁸ Можно отметить, что в многомировой интерпретации (ММИ) квантовой механики (в версиях Б. С. Девитта и Д. Дойча) все миры, в сущности, имеют одинаковый онтологический статус, т. е. одинаково реальны. Однако наблюдателю после расщепления мира (в ходе измерения какой-либо квантовой величины) оказывается доступен лишь один из возникших миров. Предполагается, что другие из возникших миров доступны копиям наблюдателя, оказавшимся в результате расщепления мира в этих самых других мирах. Таким образом, многомировая интерпретация квантовой механики лучше согласуется именно с льюисовской онтологией.

§ 3.3 Типы мультиверсной фабулы в фильмах с истинными мультиверсами¹⁹⁹

Для данного исследования нами был отобран ряд «нарративно-репрезентативных» фильмов, в которых удалось реконструировать мультиверсную фабулу. Эти произведения удовлетворяют одному из трёх критериев:

- а) успех у зрительской аудитории;
- б) культурная значимость кинорежиссёра;
- с) оригинальность фабулы.

Для этих фильмов определялся тип диегетического мультиверса и, соответственно, тип мультиверсной фабулы.

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных примеров, необходимо обозначить, какие типы мультиверсов существуют в современном естествознании. Так, американский физик-теоретик, специалист по теории струн Б. Грин выделил девять типов мультиверсов: лоскутный, инфляционный, бранный, циклический, ландшафтный, квантовый, голографический, смоделированный, окончательный²⁰⁰. Физик-теоретик российского происхождения А. Виленкин упоминает три типа мультиверсов²⁰¹. Различие между этими типами мультиверсов носит космологический или физический характер. Большинство из них ещё не нашло отражения в кинематографе, и механический перенос естественнонаучных классификаций в искусствоведческое пространство на текущий момент непродуктивен. Поэтому в нашем исследовании мы воспользовались структурно-типологическим и сравнительно-

¹⁹⁹ Основные результаты данного параграфа опубликованы в статье: *Бойко М. Е.* Типы мультиверсов в современной массовой культуре // *Философия и культура*, № 9, 2014.

²⁰⁰ *Грин Б.* Скрытая реальность: Параллельные миры и глубинные законы космоса. — М.: УРСС, ЛИБРОКОМ, 2013. С. 323.

²⁰¹ *Виленкин А.* Мир многих миров: Физики в поисках параллельных вселенных. — М.: АСТ; Астрель; CORPUS, 2010. С. 175–176.

типологическим методами, т. е. пошли путём группирования фильмов, изображающих мультиверсы со сходными признаками. В результате нам удалось выделить четыре основных типа истинных мультиверсов в современном кинопроцессе:

- 1) истинный мультиверс расходящихся универсов;
- 2) истинный мультиверс с временными петлями;
- 3) истинный мультиверс параллельных универсов;
- 4) истинный мультиверс с фантомными универсами.

Соответственно, выделяются четыре типа мультиверсной фабулы в фильмах с истинными мультиверсами:

- 1) мультиверсная фабула с расходящимися универсами;
- 2) мультиверсная фабула с временными петлями;
- 3) мультиверсная фабула с параллельными универсами;
- 4) мультиверсная фабула с фантомными универсами.

Рассмотрим выделенные типы по порядку.

3.3.1 Мультиверсная фабула с расходящимися универсами

Мультиверс расходящихся универсов в экранных искусствах изображает альтернативное развитие событий, начиная с некоторой исходной точки (t_0). Можно полагать, что в момент t_0 прежде единый универс распадается на несколько универсов с альтернативным развитием событий. С равным успехом можно полагать, что несколько универсов существовали изначально, но до момента t_0 события в них развивались идентичным образом.

Каждому универсу в мультиверсе расходящихся универсов соответствует условное высказывание: «Если бы произошло X, тогда последовало бы Y». Если бы универс был один, мы бы назвали такие условные высказывания контрфактическими, но в диегетическом мультиверсе они соответствуют *действительному* развитию событий в одном из универсов. Этим объясняется популярность и многочисленность

мультиверсов данного типа, ведь мы используем контрфактуалы постоянно, в самых тривиальных бытовых ситуациях, говоря, например: «Если бы я встал вовремя, то не опоздал бы на работу».

Более того, без контрфактуалов не обойтись даже при осмыслении архетипических сюжетов. Можно предположить, что верующими людьми на протяжении тысячелетий миф о грехопадении Адама воспринимался как повествование о действительном событии. Но понимание этого мифа было бы невозможно без контрфактического условного высказывания: «Если бы Адам и Ева не вкусили яблока с древа познания добра и зла, то мы бы жили в раю».

Это даёт ключ к пониманию силы эмоционального воздействия на зрителя сюжетов, построенных на основе мультиверсной фабулы. Для объяснения закономерности такого воздействия необходимо обрисовать некоторые моменты современной картины мира.

В § 3.1 мы раскрыли проблему контрфактических условных высказываний. Как установить истинность или ложность такого высказывания, если его антецедент ложен, а из ложного высказывания в классической пропозициональной логике следует всё что угодно? Например, проспав, N говорит: «Если бы я встал вовремя, то не опоздал бы на работу», но как это высказывание может быть истинным, если N не встал вовремя?

Мы не можем установить истинность или ложность контрфактических условных высказываний путём наблюдения. Британский аналитический философ М. Даммит пришёл к выводу, что наблюдения, необходимые для установления истинности или ложности контрфактуалов, представляют собой «наблюдения существа с иной пространственно-временной перспективой или такого существа, интеллектуальные силы которого и возможности наблюдения далеко превосходят наши силы и возможности»²⁰². Люди не способны на такие наблюдения, однако, продолжает М. Даммит,

²⁰² Даммит М. Что такое теория значения // Философия, логика, язык / Сост. В. В. Петров. — М.: Прогресс, 1987. С. 164.

«мы знаем, какими силами должен был бы располагать сверхчеловек — гипотетическое существо, для которого обсуждаемые предложения *не* были бы неразрешимыми. И мы молчаливо предполагаем, что наше понимание условий истинности таких предложений заключается в представлении о тех силах, которыми должен обладать наблюдатель-сверхчеловек, и о том, каким способом он устанавливал бы истинностные значения этих предложений»²⁰³.

Экранные искусства обладают в большей степени, чем другие искусства, техническими возможностями создавать иллюзию сверхчеловеческих способностей. Во время просмотра фильма, изображающего мультиверс расходящихся миров, зритель оказывается в позиции гипотетического существа (описанного М. Даммитом), наделённого способностью устанавливать истинность контрфактуалов путём непосредственного наблюдения.

Перейдём к анализу конкретных примеров. В кинофильме *«Случай» (1981, реж. К. Кесьлёвский)* изображён мультиверс, состоящий из трёх универсов. Вот как описывает точку расхождения («трифуркации») М. Б. Ямпольский: «Герой фильма, студент-медик Витек, опаздывает на поезд Лодзь — Варшава. В первом варианте он из последних сил догоняет поезд и вскакивает в него на ходу. <...> Во втором варианте Витек бежит по перрону, не успевает вскочить на подножку уходящего поезда, сбивает с ног железнодорожника <...> В третьей версии, предложенной Кесьлёвским, Витек опаздывает на поезд, но никого не сбивает с ног»²⁰⁴. Все три варианта являются равноправными, и нельзя сказать, что какой-то из них является более или менее реальным, чем другие. Таким образом, перед нами пример истинного мультиверса.

В отечественном фильме *«Зеркало для героя» (1987, реж. В. Хотиненко)* задолго до голливудского фильма «День сурка» использовали

²⁰³ Там же. С. 165.

²⁰⁴ Ямпольский М. Б. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределённости. — М.: НЛО, 2010. С. 594.

приём с многократным пробуждением героев в одном и том же дне — 8 мая 1949 г. Действие разворачивается в советском шахтерском городке, куда по необъяснённой причине перемещаются психолог Сергей Пшеничный и его случайный знакомый бывший горный инженер Андрей Немчинов. Немчинов погибает, пытаясь взорвать аварийную шахту. Пшеничный вырывается из временной петли, когда у его матери начинаются роды (должен родиться сам Сергей). Ещё одно отличие этого фильма от «Дня сурка» заключается в том, что, вырвавшись из временной петли, Пшеничный видит своего двойника (можно предположить, что это второй вариант мультиверсного персонажа Сергея Пшеничного, появившийся на свет в изменённом «первым» Сергеем Пшеничным прошлом).

В кинофильме *«Мистер Судьба» (1990, реж. Дж. Опп)* изображены два диегетических универса. Мультиверсный персонаж американский клерк по имени Ларри Бэрроуз представлен в каждом из двух универсов своим вариантом — Ларри I и Ларри II. Точка расхождения двух диегетических универсов (t_0) — школьное соревнование по бейсболу, в котором Ларри I не отбил решающий мяч, а Ларри II отбил.

Фабула построена на том, что Ларри I отведал таинственного коктейля и заменил своего двойника во втором диегетическом универсе. Оказалось, что многое во втором диегетическом мире лучше, чем в первом (он управляющий преуспевающей фирмы, у него роскошный дом и красивая жена), но многое в этом мире Ларри I категорически не устраивает (его родители разведены, его шантажирует любовница). В итоге Ларри I возвращается в свой мир и оказывается, что приобретённый опыт сильно его изменил.

В культовом кинофильме *«День сурка» (1993, реж. Х. Рэмис)* изображается мультиверс, состоящий из N-ряда диегетических универсов. С разной степенью подробности показаны приблизительно четыре десятка диегетических универсов, но в мультиверсе их гораздо больше. Время, отведённое на изображение каждого из универсов, изменяется в широких

пределах — примерно от 11 минут до 2–3 секунд. В эти секунды главный герой успевает сбросить на пол будильник, спасти мальчика или получить пощечину.

Мультиверсные персонажи, соответствующие другим действующим лицам фильма, представлены в каждом из этих диегетических универсов своими вариантами. Все универсы идентичны в точке пробуждения главного героя, телеобозревателя погоды Фила Коннора. Шесть часов утра второго февраля, момент пробуждения Фила в День сурка, образует исходную точку (t_0) расходящихся универсов. Согласно сценарию, Фил «застревает» в этом дне из-за магического проклятия, которое наложила его бывшая любовница Стефани²⁰⁵, но в фильм эта сцена не вошла.

В мультиверсе «Дня сурка» все мультиверсные персонажи, кроме Фила, в момент t_0 представлены в универсах идентичными вариантами, но все варианты Фила различны. В итоге Фил из N-го диегетического универса просыпается в 6 часов утра, обладая жизненным опытом, который Фил из (N–1)-го диегетического универса приобретёт только к 12 часам ночи этого же дня. Таким образом, знания, умения и жизненный опыт конкретного варианта Фила увеличиваются с ростом порядкового номера диегетического универса. Поскольку вариант Фила в каждом из универсов различается, различается и течение событий. Различия доходят до того, что некоторые варианты Фила совершают преступления, гибнут или кончают жизнь самоубийством.

В последнем универсе в рамках экранной последовательности вариант Фила обладает таким запасом знаний и навыков, что ему удаётся прожить по-настоящему «идеальный день». Неудивительно, что именно этому варианту Фила удаётся покорить сердце соответствующего варианта его коллеги Риты, и в конце фильма мы видим, как они вместе просыпаются 3 февраля.

²⁰⁵ Рубин Д. День сурка (сценарий). URL: <http://kinodramaturg.ru/den-surka-scenarij/> (дата обращения 10.09.2014).

Фильм «День сурка» оказался настолько успешным, что породил целый ряд римейков и пародий, включающий такие фильмы, как *«Снова голый»* (2000, реж. М. Кнутссон и Т. Кнутссон), *«Уже вчера»* (2004, реж. Дж. Манфредония), *«День хомячка»* (2003, реж. В. Мухаметзянов) и др.²⁰⁶ Таким образом, этот фильм оказал мощное воздействие не только на зрителя, но и на кинодраматургию как таковую.

В уже проанализированном кинофильме *«Беги, Лола, беги»* (1998, реж. Т. Тыквер) изображён истинный мультиверс, включающий три диегетических универса. Точкой расхождения является звонок Манни.

В кинофильме *«Осторожно, двери закрываются»* (1998, реж. П. Хауитт) изображён истинный мультиверс из двух универсов. Главный персонаж — Хелен Квили — спускается в метро. Это точка расхождения (t_0) между универсами, поскольку в одном из них вариант Хелен успеваешь сесть в поезд, во втором — нет. В итоге Хелен I погибает, а Хелен II оказывается в больнице и выживает.

Интересно, что именно этот фильм любят приводить современные физики-теоретики для иллюстрации своих мыслей о параллельных вселенных. Д. Дойч, в частности, пишет: «В некоторых рассказах <...> вселенные остаются незаметными друг для друга, и в этом случае в сюжете (или, точнее, в двух сюжетах) интересно то, как разница между ними сказывается на событиях. Так, в фильме “Осторожно! Двери закрываются” (Sliding Doors) чередуются два варианта развития любовной истории, описывающих судьбу двух экземпляров одной и той же пары в двух вселенных, которые изначально отличаются лишь одной небольшой

²⁰⁶ Пархоменко Я. А. Художественная природа римейка. Ч. II. — М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2011. С. 84.

деталью»²⁰⁷. Один из разработчиков теории струн Б. Грин упоминает этот фильм в числе своих самых любимых произведений²⁰⁸.

В кинофильме *«Семьянин» (2000, реж. Б. Рэтнер)* изображается мультиверс из двух универсов. Точка расхождения (t_0) — сцена прощания в аэропорту. Джек I покидает свою подругу Кейт и улетает в Лондон, Джек II — женится на Кейт и заводит семью. Много лет спустя под Рождество Джеку I даётся чудесная возможность недолго пожить жизнью Джека II.

В кинофильме *«Донни Дарко» (2001, реж. Р. Келли)*, который С. Маккарти относит к числу «культовых»²⁰⁹, в одном из универсов вариант мультиверсного персонажа Донни Дарко выходит ночью из дома, во втором — остаётся в постели. Это приводит к альтернативному развитию событий.

В кинофильме *«Если только» (2004, реж. Дж. Джангер)* также изображён мультиверс из двух диегетических универсов. Точкой расхождения (t_0) является момент пробуждения двух мультиверсных персонажей — Иэна и Саманты. В первом из универсов Саманта I после ссоры с Иэном I погибает в автокатастрофе. Иэн II просыпается, обладая знанием о том, что произошло в первом диегетическом универсе. Иэну II постоянно кажется, что у него «дежа-вю», но он старается, чтобы события развивались иначе, чем в его воспоминаниях. Во время автокатастрофы он жертвует собой, но спасает Саманту II.

В кинофильме *«Эффект бабочки» (2004, реж. Э. Бресс и Дж. Мэки Грубер)* главный герой Эван Треборн обладает способностью с помощью дневников возвращаться в ключевые события прошлого и «переигрывать» их, т. е. порождать универс с иным развитием событий.

²⁰⁷ Дойч Д. Начало бесконечности: Объяснения, которые меняют мир. — М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 328.

²⁰⁸ Грин Б. Скрытая реальность: Параллельные миры и глубинные законы космоса. — М.: УРСС, ЛИБРОКОМ, 2013. С. 15.

²⁰⁹ Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 80.

Четыре таких «переигрывания» приводят к незначительным изменениям или вообще ничего не меняют, а пять — порождают универсы, в которых судьба героев складывается кардинально иным образом. Точек расхождения в этом мультиверсе не одна, а четыре. Иначе говоря, миры начинают «расходиться» не с одного момента, а одни — раньше, другие — позже.

В кинофильме *«Эффект бабочки 2» (2006, реж. Дж. Леонетти)* главный герой Ник Ларсон, подобно Эвану Треборну, обладает способностью возвращаться к событиям прошлого (с помощью фотографий) и «переигрывать» их. Одним таким событием становится гибель его девушки Джулии в автокатастрофе, другим — корпоративная вечеринка (две точки расхождения). Всего в мультиверсе четыре диегетических универса — исходный мир и три порождённых «переигрыванием».

Кинофильм *«Эффект бабочки 3: Откровения» (2009, реж. С. Гроссман)* устроен более сложно, чем два предыдущих фильма трилогии. В этом фильме сразу два героя — Сэм Рейд и его сестра Дженни — обладают сверхспособностью переноситься в любой момент прошлого и таким образом порождать универсы с альтернативным развитием событий. Сэм использует эту способность для раскрытия преступлений, а Дженни — чтобы убивать девушек, ставших подругами Сэма. Так возникает универс, в котором убийство восьми девушек приписывается неуловимому серийному убийце по кличке «Убийца из Понтиака». Изобличив свою сестру, Сэм отправляется в своё детство и делает так, чтобы Дженни погибла во время пожара.

Кинофильм *«Повторяющие реальность» (2010, реж. К. Бессай)* по типу мультиверса очень напоминает «День сурка». Варианты мультиверсных персонажей из N-го диегетического универса просыпаются, обладая жизненным опытом, который варианты из (N-1)-го диегетического универса приобретут только к 12 часам ночи этого же дня. Отличие состоит в том, что по-разному проживают один и тот же день варианты сразу трёх мультиверсных индивидов. Это пациенты реабилитационной клиники — Кайл, Соня и Майкл. Варианты Кайла и Сони ищут примирения с другими

людьми, а варианты Майкла пользуются возможностью для безнаказанного совершения преступлений. Всего мультиверс включает в себя девять универсов с альтернативным развитием событий одного и того же дня. В девятом диегетическом универсе для героев наступает следующий день, но Майкл IX, полагая, что это очередной «повтор», продолжает совершать преступления — только уже со страшной расплатой.

Фантастический боевик *«Грань будущего» (2014, реж. Д. Лайнман)* по типу мультиверсной фабулы очень близок к фильму «День сурка». Но если в «Дне сурка» способность героя переживать один и тот же день по-новому остаётся необъяснённой, то в «Грани будущего» главный герой Уильям Кейдж получает эту способность, взорвав вместе с собой инопланетную особь. Переживая этот день снова и снова, Кейдж совершенствует свои боевые навыки и узнаёт, как остановить инопланетное вторжение.

3.3.2 Мультиверсная фабула с временными петлями ²¹⁰

Вторую большую группу образуют фильмы с путешествиями назад во времени, образующими временные петли. Если полагать, что в каждом таком фильме изображается всего один универс, то из-за временных петель возникают неразрешимые противоречия — реконструировать фабулу оказывается в принципе невозможно.

Однако в статье «Парадоксы путешествий во времени» (1976) ²¹¹ крупный американский философ и логик Д. Льюис доказал, что в мультиверсе путешествия назад во времени не порождают логических трудностей. В частности, если в одной-единственной Вселенной путешественник во времени Сэм помешает собственному появлению на свет, то возникнет неразрешимое логическое противоречие. Но в мультиверсе

²¹⁰ Основные результаты данного параграфа опубликованы в статье: *Бойко М. Е.* Типы мультиверсов в современной массовой культуре // *Философия и культура*, № 9, 2014.

²¹¹ *Lewis D.* The paradoxes of time travel // *American Philosophical Quarterly* 13, 1976. P. 145–152.

Сэм I (из одного универса), совершив путешествие во времени, может помешать появлению на свет Сэма II (из другого универса) — никаких логических парадоксов не возникает.

Таким образом, допущение, что фильмы с путешествиями назад по времени изображают мультиверс, позволяет реконструировать непротиворечивую мультиверсную фабулу. Каждому путешествию назад во времени соответствует в этом случае «прыжок» с одной «ветви» мультиверса на другую, т. е. из одного универса в другой. Общее правило состоит в том, что после путешествия во времени общее количество вариантов каждого мультиверсного персонажа, подсчитанное во всех универсах, не изменяется²¹².

Отличительным признаком мультиверсов с путешествиями назад во времени является наличие некоторого устройства — «машины времени». Функции машины времени в фильмах могут выполнять самые разные объекты. Машина времени в фильмах может перемещать людей, предметы или только информацию (знания, воспоминания). Фильмы, в которых назад во времени перемещается только информация, образуют промежуточный случай между фильмами, изображающими мультиверсы расходящихся миров, и фильмами, изображающими мультиверсы с путешествиями назад во времени людей и предметов. В этом случае граница между двумя типами мультиверсов становится условной, и критерием отнесения фильма к тому или иному типу оказываются не особенности структуры изображённого мультиверса, а такой вторичный признак, как наличие или отсутствие в фильме машины времени. Особенно хорошо это видно на примере фильмов *«Двенадцать ноль один полнолуночи» (1993, реж. Д. Шолдер)* и *«Провал во времени» (1997, реж. Л. Морно)*.

Перейдём к анализу конкретных примеров. В кинофильме *«Где-то во времени» (1980, реж. Ж. Шварц)* состарившаяся актриса Элис дарит

²¹² Подробнее см.: Дойч Д. Структура реальности. — Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. С. 317–322.

чикагскому драматургу Ричарду золотые часы со словами «Возвращайся ко мне». Ричард с помощью самогипноза отправляется из 1980-го года в 1912 год. Там развивается его скоротечный роман с молодой Элис. Интересно, что в роли машины времени выступает воображение Ричарда, но само путешествие, по логике фильма, оказывается не воображаемым, а «реальным».

В кинофильмах *«Терминатор» (1984, реж. Дж. Кэмерон)*, *«Терминатор 2: Судный день» (1991, реж. Дж. Кэмерон)* и *«Терминатор 3: Восстание машин» (2003, реж. Дж. Мостоу)* происходит перемещение в прошлое человека и киборга (первый фильм) или двух киборгов (второй и третий фильм). В мультиверсной интерпретации каждое перемещение назад во времени эквивалентно возникновению нового универса. В каждом из трёх фильмов из будущего прибывают два «гостя», являющиеся антагонистами, т. е. они воздействуют на течение событий в противоположных направлениях, и мир в целом развивается почти так же, как если бы они вообще не прибывали.

Диегетические события в кинотрилогии *«Назад в будущее 1, 2 и 3» (1985, 1989, 1990, реж. Р. Земекис)* прекрасно согласуются с мультиверсной интерпретацией. Герои, перемещаясь в прошлое, совершают «прыжок» в другой универс, так что в универсе прибытия могут оказаться сразу два варианта мультиверсных индивидов. По подсчёту автора, мультиверс, изображённый в трилогии, состоит из шести диегетических универсов.

Фильм *«Конец вечности» (1987, реж. А. Ермаш)* имеет сложную мультиверсную фабулу с временными петлями, но из многочисленных универсов визуализированы всего два: универс, в котором живут члены организации под названием «Вечность», и универс, отражающий реалии 1980-х гг.

В телефильме *«Двенадцать ноль один полночи» (1993, реж. Дж. Шолдер)* изображён мультиверс, возникший в результате неудачного научного эксперимента. В роли машины времени выступает ускоритель

элементарных частиц, запущенный в 12:01 пополуночи. Эксперимент «перезапускает» вселенную с утра этого дня. Память о предыдущих «перезапусках» сохраняет только сотрудник отдела кадров Барри, который в момент начала эксперимента получает удар током. Барри пять раз переживает один и тот же день, пока ему, наконец, не удаётся предотвратить проведение эксперимента. Таким образом, на протяжении фильма мы видим пять диегетических универсов с альтернативным течением событий.

Машина времени в кинофильме *«Провал во времени» (1997, реж. Л. Морно)* способна «перезапускать» только 20 последних минут. В новом диегетическом универсе только человек, находившийся в машине времени, сохраняет память о том, как складывались события этого дня в предыдущих универсах. Всего машина времени запускается четыре раза. Таким образом, в фильме изображается мультиверс, состоящий из пяти универсов.

В кинофильме *«Радиоволна» (2000, реж. Г. Хоблит)* в роли машины времени выступает старый радиоприёмник, передающий сигналы в прошлое. Это приводит к возникновению новых диегетических универсов, в которых события складываются иначе, чем в исходном универсе.

В телефильме *«Любовное письмо» (1998, реж. Д. Кертис)* в роли машины времени выступает старый почтовый ящик, доставляющий письма из наших дней в 1863 г. Эту идею повторно использовали в фильме *«Дом у озера» (2006, реж. А. Агрести)*, в котором в роли машины времени выступает почтовый ящик загородного дома.

В кинофильме *«Особое мнение» (2002, реж. С. Спилберг)* три провидца сообщают информацию о преступлениях, которые ещё не произошли. По сути, это эквивалентно передаче информации из универса, где эти преступления произошли, в аналогичный универс, находящийся в более раннем состоянии, что позволяет предотвратить преступления, так что с момента получения информации события в этом универсе развиваются альтернативным образом. В роли машин времени выступают сознания провидцев.

В кинофильме *«Детонатор» (2004, реж. Ш. Каррут)* каждый запуск машины времени вызывает появление универса, в котором некоторые мультиверсные персонажи представлены сразу несколькими вариантами.

В кинофильме *«Пиджак» (2004, реж. Дж. Мэйбери)* в роли машины времени выступает камера морга, в которую с целью жёсткой терапии помещают пациента психотерапевтической больницы Джека. Получив информацию, как сложатся дела в аналогичном универсе в будущем, Джек делает так, что в его универсе они складываются альтернативным образом.

В кинофильме *«Дежа вю» (2006, реж. Т. Скот)* изображён мультиверс из двух универсов. Согласно мультиверсной интерпретации, главный герой Даг Карлин из универса, в котором уже произошёл теракт, отправляется в аналогичный универс в более раннем состоянии, так что в нём оказываются два варианта одного мультиверсного персонажа — Даг I и Даг II. Даг I, жертвуя собой, предотвращает теракт во втором универсе.

В фильме *«Жена путешественника во времени» (2009, реж. Р. Швентке)* библиотекарь Генри Детембле из-за диетического генетического заболевания («хрононедостаточности») совершает спонтанные «прыжки» в прошлое и будущее. Это порождает сложный мультиверс, состоящий из универсов, в которых мультиверсный персонаж Генри в некоторые моменты времени представлен сразу несколькими вариантами.

На этих примерах мы видим, что мультиверсная фабула с временными петлями легко поддаётся разнообразным трансформациям. Одна из причин такого разнообразия — возможность наделять свойствами машины времени почти любой объект.

3.3.3 Мультиверсная фабула с параллельными универсами

Мультиверсы параллельных универсов отличаются от мультиверсов расходящихся универсов отсутствием точки расхождения (t_0). Мультиверс параллельных универсов состоит из нескольких универсов, в которых могут присутствовать варианты одних и тех же мультиверсных персонажей, но нет

такого «отрезка» времени, на котором события в этих универсах развиваются одинаковым образом.

Прояснить различие может геометрическая аналогия. Мультиверс расходящихся универсов можно представить как пучок расходящихся из одной точки лучей, а мультиверс параллельных универсов — как несколько параллельных прямых.

Функции параллелизма в экранных искусствах аналогичны функциям параллелизма в литературе. Ю. М. Лотман так описывал эти функции: «параллелизм представляет собой двухчлен, где одна его часть познаётся через вторую, которая выступает в отношении первой как аналог: она не тождественна ей, но и не отделена от неё, находится в состоянии аналогии — имеет общие черты, именно те, которые выделяются для познания в первом члене. Помня, что первый и второй члены не идентичны, мы приравниваем их в каком-либо определённом отношении и судим о первом по свойствам и поведению второго члена параллели»²¹³.

Перейдём к анализу конкретных примеров. В кинофильме *«Ослеплённый желаниями» (2000, реж. Х. Рэмис)* менеджеру Эллиоту Ричардсу даётся возможность сравнить несколько параллельных универсов. В одном из этих универсов его вариант оказывается наркобароном, во втором — писателем-гомосексуалистом, в третьем — президентом США.

В кинофильме *«Возможные миры» (2000, реж. Р. Лепаж)* изображён мультиверс, состоящий из большого числа универсов. Варианты одних и тех же мультиверсных персонажей в этих универсах имеют различную биографию, работы, привычки. Один из вариантов мультиверсного персонажа Джорджа Барбера обретает способность перемещать своё сознание в тела своих «двойников» из параллельных универсов.

²¹³ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972. С. 90.

В кинофильме *«Противостояние»* (2001, реж. Дж. Вонг) вариант мультиверсного персонажа Ю-Лоу перемещается по параллельным универсам, убивая своих «двойников» (в фильме они называются «аналогами»), чтобы обрести сверхчеловеческие способности.

В кинофильме *«Дверь»* (2007, реж. А. Саул) отец, потеряв дочь, убивает и заменяет своего «двойника» из параллельного универса, в котором его дочь жива.

В фильме ужасов *«Зеркала»* (2008, реж. А. Ажда) главный герой в финале оказывается в параллельном «зеркальном» мире.

В кинофильме *«Парадокс»* (2010, реж. Б. Спенсер) изображён мультиверс, состоящий из двух параллельных универсов. Цивилизация в первом универсе пошла по пути развития магии, во втором (более похожем на наш мир) — по пути развития науки. Одни индивиды представлены вариантами в обоих универсах, другие — только в одном.

В американском научно-фантастическом телесериале *«Грань»* (2008–2013, автор Дж. Дж. Абрамс) изображён мультиверс, состоящий из двух параллельных универсов. Каждый мультиверсный персонаж представлен в этих универсах своим вариантом.

Заметим, что отечественный фильм *«31 июня»* (1979, реж. Л. Квинихидзе и А. Зацепин) можно интерпретировать как фильм с временными петлями (персонажи перемещаются из XII века в наше время), и как фильм, изображающий мультиверс параллельных миров. Дело в том, что XII век в фильме является нарочито сказочным, там действует магия, кишат привидения. Разумно предположить, что это XII век не из нашей, а из параллельной «сказочной» вселенной.

3.3.4 Мультиверсная фабула с фантомными универсами

Особую разновидность мультиверсов в кинематографе образуют истинные мультиверсы, состоящие из универса, похожего на наш обычный мир, и одного или нескольких фантомных универсов. Часто фантомный мир

«наложен» на действительный мир — в этом случае его целесообразно называть «фантомной зоной». В фильмах люди, попавшие в фантомную зону, как правило, «становятся незаметными для всех остальных в обычном мире, но могут видеть и слышать их (и друг друга)»²¹⁴. Как замечает Д. Дойч: «В таких сюжетах в итоге изгнанники могут обнаружить, что всё-таки способны как-то повлиять на обычный мир. И они пользуются этим, чтобы заявить о своём существовании, и их спасают путём обращения процесса, в результате которого они оказались “в изгнании”»²¹⁵.

У. Эко писал: «Обычно возможный мир повествования (W_n) анализируется с точки зрения нашего мира референции (W_o) (особенно когда к миру W_n прилагаются критерии строго реалистической эстетики), и гораздо реже происходит обратное, т. е. анализ нашего мира с точки зрения некоего *мира возможного*»²¹⁶. Введение фантомного универса позволяет проанализировать действительный мир с точки зрения иного, «потустороннего» мира — мира с иной физикой, с иной онтологией.

Перейдём к анализу конкретных примеров. В фильме с элементами анимации *«Клёвый мир» (1992, реж. Р. Бакии)* изображён мультиверс из двух универсов, один из которых населён мультипликационными героями. Универсы имеют разную онтологию (в «мультиашном» универсе герои, по сути, бессмертны, действуют другие законы физики и т. д.).

В телесериале «Твин Пикс» и кинофильме *«Твин Пикс: Огонь, иди со мной» (1992, реж. Д. Линч)* наряду с обычным миром изображён фантомный мир — так называемый «Чёрный Вигвам» (Black Lodge). В последней серии

²¹⁴ Дойч Д. Начало бесконечности: Объяснения, которые меняют мир. — М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 328

²¹⁵ Там же. С. 328–329.

²¹⁶ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. С. 425.

телесериала «Твин Пикс» главного героя — агента Купера — подменяет его двойник из Чёрного Вигвама²¹⁷.

В кинофильме *«Чистая формальность»* (1994, реж. Дж. Торнаторе) изображён потусторонний фантомный мир, в котором души умерших людей «подготавливают» к посмертному существованию.

В кинофильме *«Куда приводят мечты»* (1998, реж. В. Уорд) главный герой после смерти попадает в фантомную зону, а затем посещает два фантомных универса, соответствующих раю и аду.

В кинофильме *«Шестое чувство»* (1999, реж. М. Нйт Шьямалана) главный герой после смерти оказывается в фантомной зоне, но понимает это лишь к концу фильма.

В кинофильме *«Другие»* (2001, реж. А. Аменобар) обычный и фантомный мир образуют «двухслойный» мультиверс, так что живые люди и души умерших людей (населяющих фантомный универс) могут изредка контактировать.

В кинофильме *«Тупик»* (2004, реж. Ж.-Б. Андреа и Ф. Канена) изображён фантомный универс, промежуточный между миром живых и мёртвых.

В кинофильме *«Между небом и землёй»* (2005, реж. М. Уотерс) изображён мир с фантомной зоной, в которой пребывает душа человека, находящегося в коме.

В кинофильме *«Самоубийцы: История любви»* (2006, реж. Г. Дукич) наряду с обычным миром изображён фантомный универс, в котором оказываются самоубийцы.

²¹⁷ Подробнее фильм «Твин Пикс: Огонь, иди со мной» проанализирован нами в статье: 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, № 1, Ч. 1, 2014. С. 40–44.

В кинофильмах «*Сайлент Хилл*» (2006, реж. К. Ган) и «*Сайлент Хилл 2*» (2012, реж. М. Бассет) изображена фантомная зона, порождённая страданиями школьницы Алессы Гиллеспи.

В кинофильме «*Лимб*» (2013, реж. В. Натали) изображён «многослойный» мультиверс, образованный обычным миром и двумя фантомными универсами, населёнными душами убитых людей.

Довольно много фильмов с фантомными универсами и в отечественном кинематографе. В финале фильма «*Забывтая мелодия для флейты*» (1987, реж. Э. Рязанов) главный герой на какое-то время попадает в фантомный универс, где блуждает среди умерших людей, встречает покойных родителей.

В российском анимационном фильме «*Первый отряд*» (2009, реж. Ё. Асино) действие развивается параллельно в обычном и фантомном универсах, куда попадают люди, умершие с оружием в руках. 14-летняя девочка Надя с помощью своих погибших друзей из фантомного универса во время Второй мировой войны останавливает вторжение потусторонней нечисти, вызванное нацистскими магами.

Мультиверсная фабула с фантомными универсами имеет своим истоком архетипические представления о бессмертной душе и жизни после смерти. Отчасти этим объясняется её популярность и влияние на современный кинопроцесс.

§ 3.4 Типы мультиверсной фабулы в фильмах с парамультиверсами²¹⁸

Согласно ранее введённому определению, *парамультиверс* представляет собой множество диегетических универсов, в котором универсы можно ранжировать по онтологическому статусу. В этом множестве есть один выделенный универс (W_0), который полагается

²¹⁸ Основные результаты данного параграфа опубликованы в статье: *Бойко М. Е.* Типы мультиверсов в современной массовой культуре // *Философия и культура*, № 9, 2014.

«реальным», а все остальные миры являются *парауниверсами*. Каждый парауниверс — это возможный мир, порождённый пропозициональной установкой одного персонажа (обитателя W_0) или пропозициональными установками сразу нескольких персонажей (обитателей W_0).

Парауниверсы логично классифицировать по характеру порождающих их пропозициональных установок. В ходе нашего анализа удалось выделить пять типов парамультиверсов:

- 1) парамультиверсы с виртуальными парауниверсами;
- 2) парамультиверсы с онейрическими парауниверсами;
- 3) парамультиверсы с галлюцинаторно-бредовыми парауниверсами;
- 4) парамультиверсы с fiction-парауниверсами;
- 5) парамультиверсы с альтернативными парауниверсами.

В основе этих парауниверсов лежат, соответственно, иллюзия, сновидение, бред, фантазия и когнитивные дисфункции. Эта классификация, конечно, не является полной. Классификация парауниверсов сводится к классификации пропозициональных установок, а классификация пропозициональных установок представляет собой самостоятельную научную проблему. Каждому типу диегетического парамультиверса соответствует свой тип мультиверсной фабулы. Рассмотрим их по порядку.

3.4.1 Мультиверсная фабула с виртуальными парауниверсами

Виртуальный мир по определению имеет онтологический статус более низкий, чем у некоторого другого мира — более реального по отношению к нему. Таким образом, виртуальный мир всегда представляет собой парауниверс.

Наряду с термином «виртуальный мир» используется термин «виртуальная реальность» — «этот термин относится к любой ситуации, когда искусственно создаётся ощущение пребывания человека в определённой среде <...> когда присутствуют и широкий охват сенсорного диапазона пользователя, и ощутимый элемент взаимодействия (“ответная

реакция”) между пользователем и имитируемой категорией»²¹⁹. Как правило, подразумевается, что эта виртуальная реальность создаётся («генерируется») с помощью компьютеров, хотя искусственная среда может создаваться и без использования электронных устройств, как в фильмах *«Игра» (1997, реж. Д. Финчер)* и *«Шоу Трумана» (1998, реж. П. Уир)*.

Кинотрилогия *«Матрица» (1999)*, *«Матрица: Перегрузка» (2003)* и *«Матрица: Революция» (2003)* братьев Л. и Э. Вачовски получила такую известность, что сегодня слово «матрица» часто используется как синоним слова «виртуальная реальность». Матрица в кинотрилогии — это виртуальная модель нашего мира, каким он был в 1990-е гг. Как виртуальный мир Матрица имеет две необъяснённые особенности. Во-первых, герои, погибшие в Матрице, почему-то умирают на самом деле. Во-вторых, выйти из Матрицы можно только одним способом — если найти в ней работающий проводной телефон и ответить на звонок из реального мира.

В кинофильме *«Экзистенция» (1999, реж. Д. Кроненберг)* изображена более сложная разновидность виртуальной реальности, чем Матрица. «eXistenZ» — это игровой мир, который генерируется устройствами-организмами, называемыми «биопортами». Особенностью этого мира является то, что, попав в виртуальную реальность, пользователь может снова подключиться к биопорту и попасть в виртуальную реальность второго уровня и т. д. В самом деле, если мы хотим сгенерировать виртуальную реальность, неотличимую от подлинной реальности, то нам нужно предусмотреть, чтобы пользователь, оказавшийся в этой виртуальной реальности (первого уровня), имел возможность подключиться к виртуальной реальности второго уровня. Как пишет английский биолог Р. Докинз: «... сама имитация может быть частью мира, модель которого

²¹⁹ Дойч Д. Структура реальности. — Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. С. 102, 103.

необходимо построить. <...> если у нас есть модель модели, почему бы не быть и модели модели модели?»²²⁰.

В художественной литературе подобные конструкции, когда персонаж, находясь в иллюзорном мире, попадает в другой иллюзорный мир, известны достаточно давно, — можно вспомнить роман Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1797–1815)²²¹.

Насколько мы можем судить, фильм «Экзистенция» — первое экранное воплощение многоуровневой виртуальной реальности в кинематографе. Многоуровневая виртуальная реальность присутствует в кинофильме «Тринадцатый этаж» (1999, реж. Р. Эммерих), но в нём она не изображается, а скорее подразумевается. Действие в этом фильме ограничивается двумя уровнями: реальным миром и виртуальным Лос-Анджелесом 1937 года, созданным учёными с помощью суперкомпьютера. Обитатели виртуального мира считают себя реальными людьми, не догадываясь, что они всего лишь компьютерные модели. Учёные в виртуальном мире в свою очередь научились моделировать большие фрагменты своего мира, т. е. создавать виртуальную реальность второго уровня.

В российском фильме «На игре» (2009, реж. П. Санаев) и его сиквеле «На игре 2. Новый уровень» (2010, реж. П. Санаев) обычный мир и виртуальная реальность компьютерных игр так тесно переплетаются, что у главных героев появляются сверхчеловеческая скорость реакции и меткость.

В кинофильме «Исходный код» (2011, реж. Д. Джонс) главный герой — искалеченный на войне капитан Колтер Стивенс с помощью специальной программы помещается в мир, реконструированный по воспоминаниям человека по имени Шон Фентресес, погибшего во время

²²⁰ Докинз Р. Эгоистические гены и эгоистические мемы // Хофштадтер Д., Деннет Д. Глаз разума. — Самара: Бахрах-М, 2003. С. 125.

²²¹ См. Левин Ю. И. Тезисы к проблеме непонимания текста // Труды по знаковым системам (Тарту), № 12, 1981. С. 89.

теракта в поезде. У Стивенса восемь минут, чтобы узнать, кто террорист. Это позволит предотвратить второй теракт. Создатель программы говорит ему, что «Исходный код» — всего лишь имитация, поэтому Стивенс не может изменить прошлое. После нескольких попыток Стивенс выполняет миссию. В качестве награды он просит ещё одну попытку. Снова оказавшись в компьютерной симуляции, он предотвращает взрыв первой бомбы, террориста арестовывают, и, неожиданным образом, возникает параллельный мир, в котором оба теракта удалось предотвратить, а Стивенс пребывает в теле Шона. Предполагается, что этот мир столь же реален, как и «исходный». Таким образом, в фильме «Исходный код» изображён парамультиверс, в котором сразу два «реальных» мира и несколько парауниверсов, представляющих собой компьютерные симуляции (т. е. виртуальные миры).

3.4.2 Мультиверсная фабула с онейрическими парауниверсами

В этом типе диегетических парамультиверсов обычный мир дополняется *ONEYРИЧЕСКИМИ*²²² парауниверсами, порождёнными снами персонажей. В нашу подборку мы включили восемь примеров. «Реальный» диегетический мир мы, как и прежде, обозначаем W_0 .

В кинофильме *«Джулия и Джулия» (1997, реж. П. дел Монте)* женщина по имени Джулия попеременно живёт в двух диегетических мирах. В одном из них она овдовела в день свадьбы после гибели мужа в автокатастрофе, во втором её муж жив, у них есть сын. Второй мир оказывается онейрическим парауниверсом — сновидением «с продолжением». Неспособность Джулии отличить явь от сна приводит её к совершению убийства в «реальном» диегетическом мире (W_0).

Героиня кинофильма *«Две жизни» (2000, реж. А. Берлинер)* также попеременно живёт в двух диегетических мирах. В «реальном» универсе (W_0) её зовут Марта, она одинока и бездетна, возглавляет литературное

²²² *Онейрический* — имеющий отношение ко сну, сновидениям, синоним слова «сновидный».

издательство в Нью-Йорке. В онейрическом парауниверсе её зовут Мари, она вдова, живущая с детьми во французской глубинке.

В кинофильмах *«Открой глаза» (1997, реж. А. Аменабар)* и *«Ванильное небо» (2001, реж. К. Кроу)* главный герой, изуродованный в автокатастрофе, погружается в искусственный сон. Часть событий протекает в «реальном» мире, а часть — в онейрическом парауниверсе. Лишь в конце этих фильмов мы узнаём, где проходит граница между «реальным» диегетическим миром и сновидением.

Кинофильм *«Малхолланд драйв» (2001, реж. Д. Линч)* состоит из двух симметричных частей. В первой части Лора Хэрринг играет роль потерявшей память девушки, которая взяла себе имя Рита, а Наоми Уоттс — роль молодой девушки Бэтти, приехавшей в Голливуд, чтобы стать актрисой. Во второй части Хэрринг играет роль успешной актрисы Камиллы Роудс, а Уоттс — влюблённой в неё актрисы Дайаны Сэлвин. У фильма существуют две непротиворечивые интерпретации: если считать, что первая часть происходит в «реальном» диегетическом мире (W_0), тогда вторая часть — сновидение Бэтти; если считать, что в W_0 происходит вторая часть, тогда первая часть — сновидение Дайаны. В любом случае фильм изображает парамультиверс с онейрическим парауниверсом.

В кинофильме *«Начало» (2010, реж. К. Нолан)* агенты, занимающиеся промышленным шпионажем, с помощью специального оборудования внедряются в сны других людей. Эти сны одновременно видят сразу несколько человек — сновидцы и внедрившиеся агенты. Засыпая в онейрическом парауниверсе, герои оказываются в онейрическом парауниверсе второго уровня («сон во сне»). В фильме изображается парамультиверс, состоящий из «реального» диегетического мира и четырёх «вложенных друг в друга» онейрических парауниверсов.

В кинофильме *«Далеко по соседству» (2010, реж. С. Гарбарски)* пятидесятилетний главный герой Томас, посетив место, где прошло его детство, засыпает на кладбище. В онейрическом парауниверсе ему вновь

четырнадцать лет, но у него пятидесятилетний жизненный опыт, и Томас безуспешно пытается предотвратить уход из семьи своего отца.

В кинофильме *«Двойная жизнь Камиллы» (2012, реж. Н. Львовски)* сорокалетняя Камилла в сновидении переносится в годы детства. В онейрическом парауниверсе мы видим её не изменившейся — по-прежнему сорокалетней женщиной, но все относятся к ней, как будто ей 16 лет.

3.4.3 Мультиверсная фабула с галлюцинаторно-бредовыми парауниверсами

Особенностью фильмов, включённых в эту группу, является то, что их главные герои живут в мире, в котором реальность перемешана с психопатическими галлюцинациями или бредом. Таким образом, возникает парамультиверс, в котором наряду с «реальным» универсом (W_0) присутствует «психопатический» (галлюцинаторно-бредовый) парауниверс.

Галлюцинаторно-бредовый парауниверс может отличаться от «реального» диегетического мира присутствием в нём воображаемых индивидов, которых видит лишь персонаж с расстроенной психикой.

В фильме *«Святая кровь» (1989, реж. А. Ходоровски)* зритель видит мир глазами молодого парня Феникса. Это парауниверс, в котором его мать жива и отдаёт страшные приказания. В конце фильма обнаруживается, что в качестве матери Феникс воспринимал обыкновенную куклу.

Парауниверсом является, например, мир, каким он предстаёт главному герою фильма *«Игры разума» (2001, реж. Р. Ховард)* Джону Нэшу. Главное отличие этого мира — наличие трёх «избыточных» индивидов (агент Парчер, племянница Марси и сосед по комнате в Принстоне Чарльз), отсутствующих в «реальном» мире (W_0).

Главный герой фильма *«Бен Икс» (2007, реж. Н. Бальтазар)* — молодой человек с тяжёлыми нарушениями развития. От издевательств в обычном мире он бежит в мир галлюцинаций. В галлюцинаторном

парауниверсе он постоянно общается с девушкой Скарлайт, с которой даже не смог заговорить в «реальности».

Сходным образом построены галлюцинаторно-бредовые парауниверсы в кинофильмах: *«Мученицы» (2008, реж. П. Ложье)*, *«Идеальный хозяин» (2010, реж. Н. Томнэй)*, *«Остров проклятых» (2010, реж. М. Скорсезе)*.

Из-за психического расстройства может существенно искажаться облик «реального» мира персонажа, как в кинофильме *«Пи» (1997, реж. Д. Аронофски)* и телефильме *«Преследователь Тоби Джагга» (2007, реж. К. Дурлахер)*. Галлюцинаторно-бредовые видения в этих фильмах тщательно визуализированы, поэтому зритель поочередно взаимодействует то с «реальным» диегетическим миром (W_0), то с парауниверсом, рождённым искажённым восприятием персонажа.

Искажаться может, например, собственная внешность и внешность других персонажей, как это происходит в восприятии героини кинофильма *«Не оглядывайся» (2009, реж. М. де Ван)*.

Галлюцинаторно-бредовые парауниверсы совсем не обязательно визуализируются режиссёром. Зритель может догадываться об их существовании, но не иметь возможности увидеть мир глазами душевнобольного. Примером может служить фильм *«Дура» (2005, реж. М. Коростышевский)*. Подобные фильмы образуют пограничную область между фильмами с классической фабулой и фильмами с мультиверсной фабулой.

3.4.4 Мультиверсная фабула с fiction-парауниверсами

Следующую группу образуют фильмы, изображающие парамультиверсы с парауниверсами, порождёнными фантазией, творческим воображением или творческой деятельностью. Мы будем называть такие парауниверсы *fiction-парауниверсами*. Строго говоря, все экранные произведения порождены фантазией и творческой деятельностью их

создателей (сценаристов, режиссёров, актёров), но в данном случае речь идёт о творчестве «внутри» фильма. В этом случае «реальный» диегетический мир (W_o) и парауниверсы, рождённые фантазией или творческой деятельностью, могут причудливо переплетаться.

Fiction-парауниверс может порождаться литературной деятельностью, т. е. отражать процесс написания художественного произведения (сценария, романа и т. д.). Эта возможность реализуется в фильме *«Трансьевропейский экспресс» (1967, реж. А. Роб-Грийе)*, в котором зритель видит поочередно, как сочиняется сценарий фильма и как придуманные сцены реализуются на экране. В этом фильме есть многочисленные автореференции — ведь на глазах зрителя придумывается сценарий того самого фильма, который зритель в этот момент смотрит.

Ещё больше автореференций в фильмах *«Реконструкция» (2003, реж. К. Боз)*, *«Официант» (2006, реж. А. ван Вармердам)*, *«Персонаж» (2006, реж. М. Форстер)*. В этих фильмах fiction-парауниверсы, порождённые фантазией писателя, настолько сближаются с «реальным» диегетическим миром (W_o), что возникают многочисленные парадоксальные ситуации: персонаж может, например, догадываться, что он чей-то вымысел, и искать писателя, придумавшего его.

Fiction-парауниверсы можно обнаружить также в фильмах *«Провидение» (1977, реж. А. Рене)*, *«Фонтан» (2006, реж. Д. Аронофски)*, *«Руби Спаркс» (2012, реж. В. Фарис и Дж. Дэйтон)*.

Парауниверсы могут порождаться в процессе съёмки фильма — это исследованный Вяч. Вс. Ивановым феномен «фильм в фильме»²²³. Из произведений последних лет с такой структурой стоит отметить фильм *«Внутренняя империя» (2006, реж. Д. Линч)*. «Фильм в фильме» или «спектакль в фильме» — сквозной метод в творчестве кинорежиссёра К. Муратовой. Первая половина фильма *«Астенический синдром» (1989,*

²²³ Иванов Вяч. Вс. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам (Тарту), № 14, 1981. С. 19–32.

реж. К. Муратова) представляет собой «фильм в фильме», демонстрируемый диегетическим зрителям. В фильме *«Два в одном» (2007, реж. К. Муратова)* действие плавно перетекает в театральный спектакль. Больше половины экранного времени фильма *«Вечное возвращение» (2012, реж. К. Муратова)* представляет собой кинопробы к фильму, которые просматривают персонажи (продюсер и потенциальный спонсор).

При просмотре фильма *«Быстрее, чем кролики» (2013, реж. Д. Дьяченко)* зритель большую часть экранного времени уверен, что он воспринимает фантомный универс. Однако в конце фильма выясняется, что это визуализация сценария, который авторы зачитывают потенциальному продюсеру. Таким образом, ожидания зрителя обманываются: оказывается, что он видел не фантомный универс, а fiction-парауниверс.

3.4.5 Мультиверсная фабула с альтернативными парауниверсами

В эту группу мы включаем фильмы с парамультиверсами по остаточному принципу. Парауниверсы в этих фильмах не являются ни компьютерной симуляцией, ни сновидением, ни галлюцинациями, ни творческим воображением, они порождаются другими психическими состояниями или когнитивными дисфункциями: деменция, гипноз, вытесненные воспоминания, видения в коме и т.д.

Недавний пример — кинофильм *«Господин Никто» (2009, реж. Ж. ван Дормаль)*. Главному герою — Немо — в диегетической реальности 118 лет. Из-за возраста (сенильный психоз, также называемый старческим слабоумием) он не может отделить истинные воспоминания от ложных воспоминаний и реконструирует своё прошлое как множество параллельных жизней, в которых реализовались различные из взаимоисключающих возможностей. Таким образом, хотя в этом фильме изображён парамультиверс, мы не можем определить, какие события истинно произошли в «реальном» диегетическом мире, а какие — только в видениях, воображении или ложных воспоминаниях.

В основе парауниверса могут быть видения человека, пребывающего в агонии (это галлюцинации, но не психотические), как в кинофильмах *«Лестница Иакова» (1990, реж. Э. Лайн)* и *«Останься» (2005, реж. М. Форстер)*. Парауниверс может порождаться деятельностью воображения, во много раз усилившегося перед лицом смерти, как в кинофильме *«Мгновения жизни» (2007, реж. В. Перельман)*.

Парамультиверс может порождаться видениями человека, пребывающего в коме, — *«Клетка» (2000, реж. Т. Сингх)* и *«1000 океанов» (2008, реж. Л. Фриден)*. Обратим внимание, что парауниверс, порождённый состоянием комы, не следует путать с фантомным универсом, в который персонаж попадает в состоянии комы. Фантомный универс — это мир, который столь же «реален», как и диегетический обычный мир, в нём персонаж может развиваться и узнать много истинного о диегетическом обычном мире, как происходит в фильме *«Я остаюсь» (2006, реж. К. Оганесян)*. Парауниверс, порождённый комой, представляет собой внутренний, субъективный мир, который ближе к онейрическим парауниверсам.

Видения человека, пребывающего в гипнозе, также могут порождать диегетический парауниверс, как в фильмах *«Гипноз» (2004, реж. Д. Каррерас)*, *«Беспокойная Анна» (2007, реж. Х. Медем)* и *«Близнецы-убийцы» (2010, реж. А. Негрет)*.

В кинофильме *«Шторм» (2005, реж. М. Мерлинд и Б. Штейн)* изображения «реального» мира перемежаются с изображениями парауниверсов неясного происхождения — по-видимому, эти парауниверсы порождены персонифицированными силами добра и зла, ведущими борьбу в душе главного героя — циничного журналиста ДиДи.

Героиня фильма *«Запрещённый приём» (2011, реж. З. Снайдер)*, которую все называют Куколка, заключена в психиатрическую клинику, её ожидает лоботомия. Куколка воображает, что она находится не в клинике, а в борделе, в котором её принуждают исполнять эротические танцы. Во время

танцев она силой воображения переносится в воображаемые миры, которые, таким образом, оказываются парауниверсами второго уровня (воображаемыми мирами внутри воображаемого мира).

Итак, в основу типологии диегетических парамультиверсов нами была положена совокупность пропозициональных установок, порождающих, по замыслу авторов, соответствующие парауниверсы. Проанализировав обширную выборку фильмов, мы выделили и кратко описали пять типов парамультиверсов. Им соответствует пять типов мультиверсной фабулы, реконструируемой в фильмах, изображающих парамультиверсы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования нами был проанализирован значительный ряд экранных произведений, в которых посредством мультиверсного подхода удаётся реконструировать мультиверсную фабулу. В основу типологии мультиверсной фабулы были положены структурные особенности изображённого мультиверса. В зависимости от онтологического статуса миров, образующих мультиверс, диегетические мультиверсы были разделены нами на две большие группы — истинные мультиверсы и парамультиверсы. На основании структурных сходств и различий нами было выделено четыре типа истинных мультиверсов. В основу типологии парамультиверсов была положена совокупность пропозициональных установок. Были выделены и описаны пять типов парамультиверсов, порождённых, соответственно, иллюзиями, сновидениями, бредом, фантазией и когнитивными дисфункциями. Диегетические миры в некоторых из этих фильмов имеют признаки сразу нескольких типов.

Мы полагаем, что в ходе нашего исследования было обстоятельно обосновано, что понятие фабулы имеет большое научное значение, а теория фабулы имеет ещё не исчерпанный эвристический потенциал и перспективу развития. Как было доказано основоположником генеративной грамматики Н. Хомским для лингвистики и структуралистом А.-Ж. Греймасом для семантики, глубинные структуры заслуживают самого пристального внимания. Нет ничего удивительного в том факте, что это оказалось справедливым и для искусствоведения.

Более того, есть весомые причины полагать, что фабула в будущем будет играть ещё бóльшую роль в кинематографе, так что, возможно, в экранных искусствах подтвердится прогноз писателя Е. И. Замятина, сделанный для литературы: «Раньше читателем был главным образом интеллигент, способный подчас удовлетвориться эстетическими ощущениями формы произведения, хотя бы развитой в ущерб фабуле. Новый

читатель, <...> несомненно, будет куда больше нуждаться в интересной фабуле»²²⁴.

Основоположник теории относительности А. Эйнштейн полагал: «лучший удел физической теории состоит в том, чтобы указывать путь создания новой, более общей теории, в рамках которой она сама остаётся предельным случаем»²²⁵. На наш взгляд, это справедливо не только по отношению к физическим теориям, но и теориям в гуманитарных областях знания. Мы считаем большим преимуществом развитого нами подхода то обстоятельство, что мультиверсная теория фабулы не отвергает классическую теорию фабулы, а включает её в себя в качестве частного случая (когда количество диегетических универсов равно единице).

В ходе нашего исследования мы получили интересные научные результаты. Перечислим наиболее важные из них.

Во-первых, нами на конкретных примерах показано, что существуют фильмы, в которых можно выделить ряд диегетических событий, но реконструировать фабулу при этом оказывается невозможно в принципе, и это образует часть художественного замысла.

Во-вторых, было установлено, что причины, по которым может оказаться невозможным 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».

В-третьих, было установлено, что мультиверсный подход открывает путь расширения классической теории фабулы и позволяет определить мультиверсную фабулу как темпорально и каузально структурированную последовательность диегетических событий в диегетическом мультиверсе.

²²⁴ *Замятин Е. И.* Техника художественной прозы // Литературная учеба, № 6, 1988. С. 142.

²²⁵ Цит. по: *Дойч Д.* Начало бесконечности: Объяснения, которые меняют мир. — М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 151.

В-четвертых, на основе обширной выборки было продемонстрировано, что, начиная с середины XX в. и до настоящего времени, появляется большое количество фильмов, мультиверсная фабула которых может быть реконструирована с помощью предложенного подхода.

В-пятых, было показано, что в основу типологии мультиверсной фабулы можно положить структурные особенности диегетических мультиверсов, которые бывают двух типов: истинные мультиверсы и парамультиверсы. Таким образом, на основе обширной выборки были выделены и описаны четыре типа мультиверсной фабулы в фильмах с истинными мультиверсами и пять типов мультиверсной фабулы в фильмах с парамультиверсами.

Также данная диссертационная работа ставит целый ряд проблем, нуждающихся в дальнейшей разработке. Одна из проблем связана с природой и структурой диегетических миров, порождённых кратными — двойными, тройными и т. д. — пропозициональными установками (пример двойной пропозициональной установки: «персонаж X полагает, что персонаж Y воспринимает мир таким-то и таким-то образом»). Представляются очень актуальными, но мало исследованными проблемы, связанные с автореференцией, — например, ситуации, когда нам показывают процесс придумывания той самой истории, которую мы видим визуализированной на экране. И, конечно, существует проблема выделения других типов мультиверсной фабулы, помимо тех, которые описаны в данном исследовании. Решения этих и многих других проблем, по нашему мнению, может быть достигнуто путём дальнейшего расширения теории фабулы. По отношению к этому расширению предложенная мультиверсная теория фабулы окажется, вероятно, частным (или, может быть, предельным) случаем, подобно тому, как классическая теория фабулы оказалась частным случаем мультиверсной теории фабулы.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Отечественные экранные произведения (кинофильмы, телесериалы, анимационные фильмы)

1. **Зеркало.** Реж. Андрей Тарковский. СССР. **1974.** 108 мин.
2. **31 июня.** Реж. Леонид Квинихидзе. СССР. **1979.** 142 мин.
3. **Забытая мелодия для флейты.** Реж. Эльдар Рязанов. СССР. **1987.** 134 мин.
4. **Зеркало для героя.** Реж. Владимир Хотиненко. СССР. **1987.** 139 мин.
5. **Конец Вечности.** Реж. Андрей Ермаш. СССР. **1987.** 137 мин.
6. **Астенический синдром.** Реж. Кира Муратова. СССР. **1989.** 153 мин.
7. **День хомячка.** Виталий Мухаметзянов. Россия. **2003.** 97 мин.
8. **Дура.** Реж. Максим Коростышевский. Россия. **2005.** 95 мин.
9. **Я остаюсь.** Реж. Карен Оганесян. Россия. **2006.** 113 мин.
10. **Два в одном.** Реж. Кира Муратова. Россия, Украина. **2007.** 124 мин.
11. **На игре.** Реж. Павел Санаев. Россия. **2009.** 97 мин.
12. **Первый отряд.** Реж. Ёсихару Асино. Россия, Канада, Япония. **2009.** 70 мин.
13. **На игре 2. Новый уровень.** Реж. Павел Санаев. Россия. **2010.** 86 мин.
14. **Быстрее, чем кролики.** Реж. Дмитрий Дьяченко. Россия. **2013.** 99 мин.

1. **Трельяж (Трёхстворчатое зеркало)** / *La glace à trois faces*. Реж. Жан Эпштейн. Франция. **1927**. 45 мин.
2. **Дело о жизни и смерти** / *A Matter of Life and Death*. Реж. Майкл Пауэлл, Эмерик Прессбургер. Великобритания. **1946**. 104 мин.
3. **Эта прекрасная жизнь** / *It's a Wonderful Life*. Реж. Фрэнк Капра. США. **1946**. 130 мин.
4. **Расёмон (В чаще)** / *羅生門 / Rashomon*. Реж. Акира Куросава. Япония. **1950**. 88 мин.
5. **Приключение** / *L'avventura*. Реж. Микеланджело Антониони. Италия, Франция. **1960**. 143 мин.
6. **В прошлом году в Мариенбаде** / *L'année dernière à Marienbad*. Реж. Ален Рене. Франция, Италия. **1961**. 94 мин.
7. **Взлётная полоса** / *La jetée*. Реж. Крис Маркер. Франция. **1962**. 28 мин.
8. **Супружеская жизнь** / *Anatomy of a Marriage*. Реж. Андре Кайатт. 2 серии. Франция, ФРГ, Италия. **1964**. 112 мин + 112 мин.
9. **Трансьевропейский экспресс** / *Trans-Europ-Express*. Реж. Ален Роб-Грийе. Франция, Бельгия. **1967**. 105 мин.
10. **Игра с огнем** / *Le Jeu avec le feu / Giochi di fuoco*. Реж. Ален Роб-Грийе. Франция, Италия. **1975**. 101 мин.
11. **Пикник у Висячей скалы** / *Picnic at Hanging Rock*. Реж. Питер Уир. Австралия. **1975**. 115 мин.
12. **Провидение** / *Providence*. Реж. Ален Рене. Франция, Швейцария, Великобритания. **1977**. 110 мин.
13. **Этот смутный объект желания** / *Cet obscur objet du désir / Ese oscuro objeto del deseo*. Реж. Луис Бунюэль. Франция, Испания. **1977**. 102 мин.

²²⁶ Информация о фильмах уточнена по сайту Internet Movie Database. URL: <http://www.imdb.com/>

14. **Где-то во времени** / Somewhere in Time. Реж. Жанно Шварц. США. **1980**. 103 мин.
15. **Случай** / Przypadek. Реж. Кшиштоф Кесьлёвский. Польша. **1981**. 114 мин.
16. **Терминатор** / The Terminator. Реж. Джеймс Кэмерон. Великобритания, США. **1984**. 108 мин.
17. **Назад в будущее** / Back to the Future. Реж. Роберт Земекис. США. **1985**. 116 мин.
18. **Джулия и Джулия** / Giulia e Giulia. Реж. Питер дел Монте. Италия. **1987**. 98 мин.
19. **Сердце Ангела** / Angel Heart. Реж. Алан Паркер. США. **1987**. 113 мин.
20. **Назад в будущее 2** / Back to the Future Part II. Реж. Роберт Земекис. США. **1989**. 108 мин.
21. **Святая кровь** / Santa Sangre. Реж. Алехандро Ходоровски. Мексика, Италия. **1989**. 123 мин.
22. **Мистер Судьба** / Mr. Destiny. Реж. Джеймс Опп. США. **1990**. 110 мин.
23. **Назад в будущее 3** / Back to the Future Part III. Реж. Роберт Земекис. США. **1990**. 118 мин.
24. **Лестница Иакова** / Jacob's Ladder. Реж. Эдриан Лайн. США. **1990**. 113 мин.
25. **Терминатор 2: Судный день** / Terminator 2: Judgment Day. Реж. Джеймс Кэмерон. США, Франция. **1991**. 137 мин.
26. **Клёвый мир (Параллельный мир)** / Cool World. Реж. Ральф Бакши. США. **1992**. 102 мин.
27. **Твин Пикс: Огонь, иди со мной** / Twin Peaks: Fire Walk With Me. Реж. Дэвид Линч. США, Франция. **1992**. 135 мин.
28. **День сурка** / Groundhog Day. Реж. Харольд Рэмис. США. **1993**. 101 мин.

29. **Двенадцать ноль один пополночи (телефильм)** / 12:01. Реж. Джек Шолдер. США. **1993**. 92 мин.
30. **Чистая формальность** / Una pura formalità. Реж. Джузеппе Торнаторе. Италия, Франция. **1994**. 108 мин.
31. **Забавные игры** / Funny Games. Реж. Михаэль Ханеке. Австрия. **1997**. 108 мин.
32. **Игра** / The Game. Реж. Дэвид Финчер. США. **1997**. 129 мин.
33. **Открой глаза** / Abre los ojos. Реж. Алехандро Аменабар. Испания, Франция, Италия. **1997**. 117 мин.
34. **Пи** / Pi. Реж. Даррен Аронофски. США. **1997**. 84 мин.
35. **Провал во времени** / Retroactive. Реж. Луи Морно. США. **1997**. 91 мин.
36. **Шоссе в никуда** / Lost Highway. Реж. Дэвид Линч. США, Франция. **1997**. 134 мин.
37. **Беги, Лола, беги** / Lola rennt. Реж. Том Тыквер. Германия. **1998**. 81 мин.
38. **Куда приводят мечты** / What Dreams May Come. Реж. Винсент Уорд. США, Новая Зеландия. **1998**. 113 мин.
39. **Любовное письмо** / The Love Letter (ТВ). Реж. Дэн Кертис. США. **1998**. 99 мин.
40. **Осторожно, двери закрываются** / Sliding Doors. Реж. Питер Хауитт. Великобритания, США. **1998**. 99 мин.
41. **Быть Джоном Малковичем** / Being John Malkovich. Реж. Спайк Джонз. США. **1999**. 112 мин.
42. **Матрица** / The Matrix. Реж. Ларри (Лана) и Энди Вачовски. США, Австралия. **1999**. 136 мин.
43. **Тринадцатый этаж** / The Thirteenth Floor. Реж. Роланд Эммерих. Германия, США. 1999. 100 мин.
44. **Шестое чувство** / The Sixth Sense. Реж. М. Найт Шьямалана. США. **1999**. 107 мин.

45. **Экзистенция** / eXistenZ. Реж. Дэвид Кроненберг. Канада, Великобритания. **1999**. 97 мин.
46. **Возможные миры** / Possible Worlds. Реж. Робер Лепаж. Канада. **2000**. 93 мин.
47. **Две жизни** / Passion of Mind. Реж. Ален Берлинер. США. **2000**. 105 мин.
48. **Клетка** / The Cell. Реж. Тарсем Сингх. США, Германия. **2000**. 107 мин.
49. **Ослеплённый желаниями** / Реж. Харольд Рэмис. США, Германия. **2000**. 93 мин.
50. **Помни** / Memento. Реж. Кристофер Нолан. США. **2000**. 113 мин.
51. **Радиоволна** / Frequency. Реж. Грегори Хоблит. США. **2000**. 118 мин.
52. **Семьянин** / The Family Man. Реж. Бретт Рэтнер. США. **2000**. 125 мин.
53. **Снова голый** / Naked. Реж. Мартен Кнутссон и Торкел Кнутссон. Швеция. **2000**. 94 мин.
54. **Ванильное небо** / Vanilla Sky. Реж. Кэмерон Кроу. США, Испания. **2001**. 130 мин.
55. **Донни Дарко** / Donnie Darko. Реж. Ричард Келли. США. **2001**. 113 мин.
56. **Другие** / The Others. Реж. Алехандро Аменобар. США, Испания, Франция, Италия. **2001**. 101 мин.
57. **Игры разума** / A Beautiful Mind. Реж. Рон Ховард. США. **2001**. 135 мин.
58. **Малхолланд драйв** / Mulholland Dr. Реж. Дэвид Линч. Франция, США. **2001**. 147 мин.
59. **Противостояние (Единственный)** / The One. Реж. Джеймс Вонг. США. **2001**. 87 мин.

60. **Особое мнение** / Minority Report. Реж. Стивен Спилберг. США. **2002**. 145 мин.
61. **Страх Икс** / Fear X. Реж. Николас Виндинг Рефн. Дания, Великобритания. **2002**. 87 мин.
62. **Матрица: Перезагрузка** / The Matrix Reloaded. Реж. Ларри (Лана) и Энди Вачовски. США, Австралия. **2003**. 138 мин.
63. **Матрица: Революция** / The Matrix Revolutions. Реж. Ларри (Лана) и Энди Вачовски. США, Австралия. **2003**. 129 мин.
64. **Реконструкция** / Reconstruction. Реж. Кристоффер Боэ. Дания, **2003**. 90 мин.
65. **Терминатор 3: Восстание машин** / Terminator 3: Rise of the Machines. Реж. Джонатан Мостоу. США, Германия, Великобритания. **2003**. 109 мин.
66. **Гипноз** / Hipnos. Реж. Давид Каррерас. Испания. 2004. 93 мин.
67. **Детонатор (Руководство)** / Primer. Реж. Шейн Каррут. США. **2004**. 77 мин.
68. **Если только** / If Only. Реж. Джил Джангер. США, Великобритания. **2004**. 92 мин.
69. **Тупик** / Dead End. Реж. Жан-Батист Андреа и Фабрис Канепа. США, Франция. **2004**. 85 мин.
70. **Уже вчера** / È già ieri. Реж. Джулио Манфредония. Италия, Испания, Великобритания. **2004**. 90 мин.
71. **Эффект бабочки** / The Butterfly Effect. Реж. Эрик Бресс и Дж. Мэки Грубер. США, New Line Cinema. **2004**. 113 мин.
72. **Пиджак** / The Jacket. Реж. Джон Мэйбери. США, Германия. **2004**. 102 мин.
73. **Между небом и землёй** / Just Like Heaven. Реж. Марк Уотерс. США. **2005**. 95 мин.
74. **Останься** / Stay. Реж. Марк Форстер. США. **2005**. 95 мин.

75. **Смертельный лабиринт (Дом девяти)** / House of 9. Реж. Стивен Монро. Великобритания, Франция, Германия, Румыния. **2005**. 86 мин.
76. **Шторм** / Storm. Реж. Мэнс Мерлинд и Бьёрн Штейн. Швеция. **2005**. 110 мин.
77. **Внутренняя империя** / Inland Empire. Реж. Дэвид Линч. Франция, Польша, США. **2006**. 172 мин.
78. **Дежа вю** / Deja Vu. Реж. Тони Скот. США. **2006**. 126 мин.
79. **Дом у озера** / The Lake House. Реж. Алехандро Агрести. США, Австралия. **2006**. 99 мин.
80. **Неуместный человек** / The Bothersome Man / Den brysomme mannen. Реж. Йенс Лиен. Исландия, Норвегия. **2006**. 95 мин.
81. **Официант** / Ober. Реж. Алекс ван Вармердам. Нидерланды, Бельгия. **2006**. 97 мин.
82. **Персонаж** / Stranger Than Fiction. Реж. Марк Форстер. США. **2006**. 113 мин.
83. **Сайлент Хилл** / Silent Hill. Реж. Кристоф Ганн. Канада, Франция, Япония, США. **2006**. 125 мин.
84. **Самоубийцы: История любви** / Wristcutters: A Love Story. Реж. Горан Дукич. США, Великобритания. **2006**. 88 мин.
85. **Фонтан** / The Fountain. Реж. Даррен Аронофски. США. **2006**. 96 мин.
86. **Эффект бабочки 2** / The Butterfly Effect 2. Реж. Джон Леонетти. США. **2006**. 92 мин.
87. **Бен Икс** / Ben X. Реж. Ник Бальтазар. Бельгия, Нидерланды. **2007**. 93 мин.
88. **Беспокойная Анна** / Caótica Ana. Реж. Хулио Медем. Испания. **2007**. 118 мин.
89. **Дверь** / Die Tür. Реж. Анно Саул. Германия. **2007**. 103 мин.
90. **Забавные игры США (ремейк)** / Funny Games U.S. Реж. Михаэль Ханеке. США. **2007**. 111 мин.

91. **Мгновения жизни (Вся жизнь перед её глазами)** / The Life Before Her Eyes. Реж. Вадим Перельман. США. **2007**. 90 мин.
92. **Преследователь Тоби Джагга** / The Haunted Airman (ТВ). Реж. Крис Дурлахер. Великобритания. **2007**. 68 мин.
93. **Зеркала** / Mirrors. Реж. Александр Ажа. США, Румыния, Германия, Испания, Франция. **2008**. 117 мин.
94. **Мученицы** / Martyrs. Реж. Паскаль Ложье. Франция, Канада, **2008**. 99 мин.
95. **Отражение** / The Broken. Реж. Шон Эллис. Франция, Великобритания. **2008**. 93 мин.
96. **1000 океанов** / Tausend Ozeane. Реж. Луки Фриден. Швейцария, Люксембург. **2008**. 80 мин.
97. **Господин Никто** / Mr. Nobody. Реж. Жако Ван Дормаль. Канада, Бельгия, Франция, Германия. **2009**. 141 мин.
98. **Жена путешественника во времени** / The Time Traveler's Wife. Реж. Роберт Швентке. США. **2009**. 107 мин.
99. **Не оглядывайся** / Ne te retourne pas. Реж. Марина де Ван. Франция. **2009**. 111 мин.
100. **Пришла Лола (А вот и Лола)** / And Then Came Lola. Реж. Эллен Сидлер и Мэган Силер. **2009**. 71 мин.
101. **Треугольник** / Triangle. Реж. Кристофер Смит. Великобритания, Австралия. **2009**. 99 мин.
102. **Эффект бабочки 3: Откровения** / Butterfly Effect: Revelations. Реж. Сет Гроссман. США. **2009**. 90 мин.
103. **Близнецы-убийцы** / Seconds Apart. Реж. Антонио Негрет. США. **2010**. 89 мин.
104. **Далеко по соседству** / Quartier lointain. Реж. Сэм Гарбарски. Франция. **2010**. 98 мин.
105. **Идеальный хозяин** / The Perfect Host. Реж. Николас Томнэй. США. **2010**. 93 мин.

106. **Начало** / Inception. Реж. Кристофер Нолан. США, Великобритания. **2010**. 148 мин.
107. **Остров проклятых** / Shutter Island. Реж. Мартин Скорсезе. США, **2010**. 138 мин.
108. **Парадокс** / Paradox. Реж. Брентон Спенсер. Канада. **2010**. 83 мин.
109. **Повторяющие реальность** / Repeaters. Реж. Карл Бессай. Канада. **2010**. 89 мин.
110. **Запрещённый приём** / Sucker Punch. Реж. Зак Снайдер. США. **2011**. 110 мин.
111. **Исходный код** / Source Code. Реж. Данкан Джонс. США, Канада, Vendome Pictures, Mark Gordon Company, Summit Entertainment. **2011**. 93 мин.
112. **Вечное возвращение**. Реж. Кира Муратова. Украина. **2012**. 114 мин.
113. **Двойная жизнь Камиллы** / Camille redouble. Франция. **2012**. Реж. Ноэми Львовски. 115 мин.
114. **Петля времени** / Looper. Реж. Райан Джонсон. США, КНР. **2012**. 119 мин.
115. **Руби Спаркс** / Ruby Sparks. Реж. Валери Фарис и Джонатан Дэйтон. США. **2012**. 104 мин.
116. **Сайлент Хилл 2** / Silent Hill: Revelation 3D. Реж. Майкл Дж. Бассетт. Франция, США, Канада. **2012**. 95 мин.
117. **Создающий заново** / CLONED: The Recreator Chronicle. Реж. Грегори Опп. США. **2012**. 91 мин.
118. **Лимб** / Haunter. Реж. Винченцо Натали. Канада, Франция. **2013**. 97 мин.
119. **Лучшее предложение** / La migliore offerta. Реж. Джузеппе Торнаторе. Италия. **2013**. 131 мин.

120. **Грань будущего** / Edge of Tomorrow. Реж. Даг Лайнман. США, Австралия. **2014**. 113 мин.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Агафонова Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера. — Минск: Тесей, 2005. — 192 с.
2. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. — Минск: Тесей, 2008. — 392 с.
3. Адорно Т. Эстетическая теория. — М.: Республика, 2001. — 526 с.
4. Анкерсмит Ф. Р. Нарративная логика: Семантический анализ языка историков. — М.: Идея-Пресс, 2003. — 360 с.
5. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. — М.: ВГИК, 2003. — 106 с.
6. Аристарко Г. История теорий кино. — М.: Искусство, 1966. — 356 с.
7. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения в 4-х тт. Т. 4. — М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: БГК им. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 392 с.
9. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. — М.: Прометей, 1994. — 352 с.
10. Аронсон О. В. Метакино. — М.: Ad Marginem, 2003. — 262 с.
11. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. — М.: Наука, 1988. — 341 с.
12. Бабушкин А. П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. — Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. — 86 с.
13. Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — 383 с.
14. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968. — 328 с.
15. Барт Р. S/Z. — М.: УРСС, 2001. — 232 с.

16. Барт Р. Нулевая степень письма. — М.: Академический Проект, 2008. — 432 с.
17. Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2010. — 351 с.
18. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
19. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
20. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / Проблемы поэтики Достоевского. 5-е изд. — Киев: NEXТ, 1994. — 510 с.
21. Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. — СПб.: Академический проект, 1998. — 394 с.
22. Бензе М. Введение в информационную эстетику // Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики. 4-е изд. — М.: ЛИБРОКОМ, 2009. С. 198–215.
23. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — М.: Медиум, 1996. — 240 с.
24. Бергсон А. Творческая эволюция. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. — 384 с.
25. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе. — М.: Канон+, 2011. — 144 с.
26. Бойко М. Е., Руднев В. П. Реализм и характер // Знание. Понимание. Умение, № 3, 2011. С. 51–56.
27. Бородай Ю. М. Эротика — смерть — табу: Трагедия человеческого сознания. — М.: Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. — 416 с.
28. Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 656 с.

29. Бремон К. Логика повествовательных возможностей // Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики. 4-е изд. — М.: ЛИБРОКОМ, 2009. С. 108–135.
30. Вайсфельд И. Кино, как вид искусства. — М.: Знание, 1983. — 144 с.
31. Визгин В. П. Идея множественности миров: Очерки истории. 2-е изд. — М.: ЛКИ, 2007. — 336 с.
32. Веретенников А. А. Философия Дэвида Льюиса: сознание и возможные миры: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.03. [Место защиты: Ин-т философии РАН]. М., 2007. — 176 с.
33. Виленкин А. Мир многих миров: Физики в поисках параллельных вселенных. — М.: АСТ; Астрель; CORPUS, 2010. — 303 с.
34. Витгенштейн Л. Культура и ценность. О достоверности. — М.: АСТ, 2010. — 250 с.
35. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. — М.: Канон+, 2011. — 288 с.
36. Волков П. В. Разнообразие человеческих миров: Руководство по профилактике душевных расстройств. — М.: Аграф, 2000. — 528 с.
37. Вригт Г. Х. фон. Логико-философские исследования. — М.: Прогресс, 1986. — 600 с.
38. Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
39. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
40. Геннекен Э. Опыт построения научной критики: Эстопсихология. 2-е изд. — М.: ЛИБРОКОМ, 2011. — 128 с.
41. Гиляровский В. А. Учение о галлюцинациях. 3-е изд. — М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2011. — 224 с.
42. Гинзбург С. Очерки теории кино. — М.: Искусство, 1974. — 262 с.

43. Гирц К. Интерпретация культур. — М.: РОССПЭН, 2004. — 560 с.
44. Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика: объяснительный словарь теории языка // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. М.: Радуга, 1983. С.483–550.
45. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. — М.: Академический Проект, 2004. — 368 с.
46. Грин Б. Скрытая реальность: Параллельные миры и глубинные законы космоса. — М.: УРСС, ЛИБРОКОМ, 2013. — 400 с.
47. Громов Е. С. К понятию «язык кино» // Что такое язык кино. — М.: Искусство, 1989. — 238 с.
48. Гудмен Н. Способы создания миров. — М.: Логос – Праксис, 2001. — 376 с.
49. Даммит М. Что такое теория значения // Философия, логика, язык / Сост. В. В. Петров. — М.: Прогресс, 1987. С. 127–212.
50. Данто А. Аналитическая философия истории. — М.: Идея-Пресс, 2002. — 292 с.
51. Делёз Ж. Критика и клиника. — СПб.: Machina, 2002. — 240 с.
52. Делёз Ж. Кино. — М.: Ad Marginem, 2004. — 624 с.
53. Деллюк Л. Фотогения. — М.: Новые вехи, 1924. — 164 с.
54. Джеймс У. Воля к вере. — М.: Республика, 1997. — 431 с.
55. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали. — Л.: Советский писатель, 1981. — 431 с.
56. Дойч Д. Структура реальности. — Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. — 400 с.
57. Дойч Д. Начало бесконечности: Объяснения, которые меняют мир. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. — 581 с.
58. Долгов К. Память и забвение // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. С. 5–46.
59. Дриш Г. Витализм. — М.: ЛКИ, 2007. — 280 с.

60. Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Таборисская Е. М., Штейнголь А. М. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Рига: Звайгзне, 1978. № 5. С. 11–21.
61. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
62. Замятин Е. И. Техника художественной прозы // Литературная учеба, № 6, 1988. С. 80–92.
63. Звезгинцева И. А. Terra Incognita: Кино Австралии и Новой Зеландии. — М.: Материк, 2004. — 224 с.
64. Зеленщиков А. В. Пропозиция и модальность. — М.: Либроком, 2010. — 216 с.
65. Иванов Вяч. Вс. Функции и категории языка кино // Труды по знаковым системам (Тарту), № 7, 1975. С. 170–192.
66. Иванов Вяч. Вс. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам (Тарту), № 14, 1981. С. 19–32.
67. Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I: Знаковые системы. Кино. Поэтика. — М.: МГУ, Ин-т теории и истории мировой культуры, 1998. — 911 с.
68. Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория: Антология. — М.: Флинта; Наука, 2004. С. 22–44.
69. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: Антология. — М.: Флинта; Наука, 2004. С. 201–224.
70. Ильин И. А. Что такое искусство // Ильин И. А. Одинокий художник. — М.: Искусство, 1993. — 348 с.
71. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. — М.: Интрада, 1998. — 256 с.
72. Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Иностранная литература, 1962. — 572 с.

73. Каган М. С. Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
74. Каган М. С. Философия культуры: Становление и развитие. — СПб.: Лань, 1998. — 443 с.
75. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отражённые камни. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 280 с.
76. Кайуа Р. Игры и люди: Статьи и эссе по социологии культуры. — М.: ОГИ, 2007. — 304 с.
77. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В2-х тт. — М.: Гилея, 2001.
78. Кандинский В. Х. О псевдогаллюцинациях. — Н. Новгород: НГМА, 2001. — 158 с.
79. Карнап Р. Значение и необходимость: Исследование по семантике и модальной логике. 2-е изд. — М.: ЛКИ, 2007. — 384 с.
80. Карпенко А. С. Развитие многозначной логики. 3-е изд. — М.: ЛКИ, 2010. — 448 с.
81. Кассирер Э. Избранное. Индивид и космос. — М.-СПб.: Университетская книга, 2000. — 653 с.
82. Кастанеда Г.-Н. Художественный вымысел и действительность // Логос, № 3 (13), 1999. С. 69–102.
83. Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. С. 408–485.
84. Колегаева И. М., Олейникова Г. А. Темпоральный сдвиг как прием остранения в жанре научной фантастики // Записки з романо-германської філології / ОНУ ім. І.І. Мечникова . Одеса: Фенікс, 2009. Вип. 24. С.111–121.
85. Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012. — 224 с.

86. Кониль Ж. Чистое кино // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. С. 211–213.
87. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
88. Крипке С. Семантический анализ модальной логики. I. Нормальные модальные исчисления высказываний // Фейс Р. Модальная логика. — М.: Наука, 1974. С. 254–303.
89. Крипке С. Семантическое рассмотрение модальной логики // Семантика модальных и интенциональных логик. — М.: Прогресс, 1981. С. 27–40.
90. Крипке С. Тождество и необходимость // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 13. Логика и лингвистика. — М.: Радуга, 1982. С. 340–376.
91. Крипке С. Загадка контекстов мнения // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 18. — М.: Прогресс, 1986. С. 194–241.
92. Крипке С. Витгенштейн о правилах и индивидуальном языке. — М.: Канон+, 2010. — 256 с.
93. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. — М.: РОССПЭН, 2004. — 656 с.
94. Куайн У. В. О. С точки зрения логики. М.: Канон+, 2010. — 272 с.
95. Кун Т. Структура научных революций. — Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. — 296 с.
96. Леви-Строс К. Мифологии. В 4-х тт. — М.: Флюид, 2006–2007.
97. Левин Ю. И. Тезисы к проблеме непонимания текста // Труды по знаковым системам (Тарту), № 12, 1981. С. 83–96.
98. Линч Д. Поймать большую рыбу: медитация, осознанность и творчество. — М.: Эксмо, 2009. — 210 с.
99. Линч Д. Интервью: Беседы с К. Родли. СПб.: Азбука-классика, 2009. — 480 с.
100. Липс Т. Эстетика // Философия в систематическом изложении. — М.: Территория будущего, 2006. С. 364–402.

101. Липс Т. Пути психологии // *Фундаментальная психология у истоков неклассической парадигмы*. — М.: КомКнига, 2007. С. 116–144.
102. Лихачёв Д. С. Отношение литературных жанров между собой // Лихачёв Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. — Л.: Художественная литература, 1971. — 413 с.
103. Лосев А. Ф. *Форма. Стиль. Выражение*. — М.: Мысль, 1995. — 944 с.
104. Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
105. Лотман Ю. М. *Анализ поэтического текста: Структура стиха*. — Л.: Просвещение, 1972. — 271 с.
106. Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры // *Труды по знаковым системам (Тарту)*, № 8, 1977. С. 138–150.
107. Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов // *Труды по знаковым системам (Тарту)*, № 10, 1978. С. 141–144.
108. Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. *Литература и мифы* // *Мифы народов мира: Энциклопедия*. 2-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 1. С. 58–65.
109. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. *Диалог с экраном*. — Таллинн: Александра, 1994. — 144 с.
110. Лотман Ю. М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. // Лотман Ю. М. *Об искусстве*. — М.: Искусство-СПб, 1998. — 702 с.
111. Лотман Ю. М., Петров В. М. (ред-сост.). *Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики*. 4-е изд. — М.: ЛИБРОКОМ, 2009. — 368 с.
112. Лотман Ю. М. *Семиосфера*. — СПб: Искусство-СПб, 2010. — 704 с.
113. Льюиз Д. Истинность в вымысле // *Логос*, № 3 (13), 1999. С. 48–68.

114. Льюиз Д. Общая семантика // Семиотика: Антология. 2-е изд. — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 271–303.
115. Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — 256 с.
116. Маккена Т. Пища богов. — М.: Изд-во Трансперсонального Института, 1995. — 379 с.
117. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). — М.: ИФ РАН, 1995. — 220 с.
118. Марголин У. От персонажей к людям, похожим на нас: Типы читательского восприятия литературных персонажей // Narratorium, № 1 (3), 2012.
119. Мартин Б., Рингхэм Ф. Словарь семиотики. — М.: ЛИБРОКОМ, 2010. — 256 с.
120. Мегилл А. Историческая эпистемология. — М.: Канон+, 2009. — 480 с.
121. Мейлах Б. С. Пути комплексного изучения художественного творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — М.: Наука, 1974. — 298с.
122. Мейлах Б. С. Пути комплексного изучения художественного творчества // Содружество наук и тайны творчества. — М.: Искусство, 1963. — 450 с.
123. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд. — М.: Восточная литература, 2000. — 407 с.
124. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Структура волшебной сказки. — М.: РГГУ, 2001. — 234 с.
125. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: Ювента; Наука, 1999. — 608с.
126. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. — 336 с.

127. Миллер Б. Может ли вымышленный персонаж существовать на самом деле? // Логос, № 3 (13), 1999. С. 103–112.
128. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. — М.: Радуга, 1984. С. 33–44.
129. Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. — М.: Академический проект, 2001. С. 45–97.
130. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. — М.: Искусство, 1994. — 603 с.
131. Нагель Э., Ньюмен Дж. Р. Теорема Гёделя. Изд. 2-е. — М.: КРАСАНД, 2010. — 120 с.
132. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. — М.: ВГИК, 2009. — 342 с.
133. Николаева Т. М. «Событие» как категория текста и его грамматические характеристики // Структура текста. — М.: Наука, 1980. С. 198–210.
134. Носов Н. А. Виртуальная психология. — М.: Аграф, 2000. — 432 с.
135. Обелец Ю. А. Темпоральная структура возможных миров художественного текста (на материале англоязычной прозы): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 – германские языки. — Одесса, 2006. — 189 с.
136. Огнев К. К. Кино и ТВ между вымыслом и реальностью. Экранная культура XXI века. — М.: ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. — 416 с.
137. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Антология литературно-эстетической мысли. — М.: Радуга, 1991. — 639 с.
138. Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. Вып. 5. М.: ВНИИК, 1990. С. 166–178.
139. Пархоменко Я. А. Художественная природа римейка. Ч. 1–3. М.: ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2011.

140. Пенроуз Р. Новый ум короля: о компьютерах, мышлении и законах физики. — М.: Едиториал УРСС, 2003. — 453 с.
141. Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики: Сборник статей / Под. ред. В. Я. Брюсова. — М.; Л.: Земля и фабрика, 1925. С. 173–204.
142. Петровский М. А. Морфология новеллы // *Ars Poetica*. I: Сборник статей / Под. ред. М. А. Петровского. — М.: Государственная академия художественных наук, 1927. С. 69–100.
143. Плахов А. С. Режиссеры настоящего: в 2-х тт. Т. I. Визионеры и мегаломаны. — СПб.: Сеанс, Амфора, 2008. — 312 с.
144. Полани М. Личностное знание: На пути к посткритической философии. — М.: Прогресс, 1985. — 344 с.
145. Поппер К. Логика и рост научного знания. — М.: Прогресс, 1983. — 605 с.
146. Поппер К. Предположения и опровержения. — М.: АСТ, 2004. 638 с.
147. Поспелов Г. Н. О природе искусства. — М.: Искусство, 1960. — 204 с.
148. Почепцов Г. Г. Русская семиотика. — М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2001. — 768 с.
149. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2001. — 144 с.
150. Рассел Б. Человеческое познание, его сфера и границы. — Киев: Ника-Центр, 2001. — 560 с.
151. Рассел Б. Избранные труды. — Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2009. — 272 с.
152. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. — М.: Академический Проект, 2008. — 695 с.
153. Роб-Грийе А. Романески. — М.: Ладомир, 2005. — 622 с.

154. Рорти Р. Философия и зеркало природы. — Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1997. — 320 с.
155. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000. — 432 с.
156. Руднев В. П. Философия языка и семиотика безумия. — М.: Территория будущего, 2007. — 528 с.
157. Руднев В. П. Полифоническое тело: Реальность и шизофрения в культуре XX в. — М.: Гнозис, 2010. — 400 с.
158. Руднев В. П. Введение в шизореальность. — М.: Аграф, 2011. — 224 с.
159. Руднев В. П. Реальность как ошибка. — М.: Гнозис, 2011. — 320 с.
160. Руднев В. П. Психология кино. — М.: ГИТР, 2013. — 238 с.
161. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1–6. — М.: Искусство, 1958–1982.
162. Сёрль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса // Логос, № 3 (13), 1999. С. 34–47.
163. Сидоренко Е. А. Логика. Парадоксы. Возможные миры. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. — 312 с.
164. Тарковский А. Запечатлённое время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. — М., 1967.
165. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
166. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. — 144 с.
167. Тодоров Ц. Теории символа. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. — 408 с.
168. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М. – Л.: Госиздат, 1925. — 230 с.

169. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
170. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М.: Прогресс, 1995. — 624 с.
171. Тоффлер Э. Шок будущего. — М.: АСТ, 2008. — 579 с.
172. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 576 с.
173. Туркин В. К. Драматургия кино. — М.: ВГИК, 2007. — 320 с.
174. Тэн И. Философия искусства. — Л.: Искусство, 1996. — 351 с.
175. Уорт С. Разработка семиотики кино // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. — М.: Радуга, 1984. С. 134–175.
176. Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.
177. Уэйтман Дж. Шедевр или неразрешимая загадка? // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. С. 213–215.
178. Франц М.-Л. фон. Прорицание и синхрония. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 224 с.
179. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
180. Фрейлих С. И. Проблема жанров в советском киноискусстве. — М.: Знание, 1974. — 47 с.
181. Фрейлих С. И. Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского. — М.: Искусство, 1992. — 251 с.
182. Ханютин Ю. М. Реальность фантастического мира. — М.: Искусство, 1977. — 304 с.
183. Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования. — М.: Наука, 1980. — 448 с.

184. Хофштадтер Д., Деннет Д. Глаз разума. — Самара: Бахрах-М, 2003. — 432 с.
185. Хюбнер К. Критика научного разума. — М.: ИФРАН, 1994. — 326 с.
186. Хюбнер К. Произвольный этос и принудительность эстетики. — Минск: Пропилеи, 2000. — 150 с.
187. Целищев В. В. Понятие объекта в модальной логике. 2-е изд. — М.: КРАСАНД, 2010. — 176 с.
188. Целищев В. В. Философские проблемы семантики возможных миров. 2-е изд. — М.: КРАСАНД, 2010. — 200 с.
189. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам (Тарту), № 17, 1984. С. 109–121.
190. Чалмерс Д. Сознający ум: В поисках фундаментальной теории. — М.: УРСС, ЛИБРОКОМ, 2013. — 512 с.
191. Шкловский В. Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». — М.: Федерация, 1928. — 249 с.
192. Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Федерация, 1929. — 266 с.
193. Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжетах. — М.: Советский писатель, 1981. — 352 с.
194. Шкловский В. Б. За 60 лет. Работы о кино. — М.: Искусство, 1985. — 573 с.
195. Шмид В. Нарратология. 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — 304 с.
196. Эйзенштейн С. М. Избранные сочинения: в 6 т. — М.: Искусство, 1964–1971.
197. Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. статей. — Л.: Academia, 1924. — 280 с.

198. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. — СПб.: Академический проект, 2004. — 384 с.
199. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. — СПб.: Симпозиум, 2004. — 544 с.
200. Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе. — СПб.: Симпозиум, 2006. — 574 с.
201. Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. — СПб.: Симпозиум, 2007. — 502 с.
202. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. — 534 с.
203. Эпштейн М. Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. — М.: НЛО, 2004. — 864 с.
204. Юнг К. Г. Синхрония. — М.: АСТ, 2010. — 352 с.
205. Юренев Р. Н. Пленник времени — Ален Рене // Ален Рене / Сост. и пер. с фр. Л. Завьяловой и М. Шатерниковой. — М.: Искусство, 1982. С. 47–100.
206. Якобсон Р. О. Конец кино? // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. — М.: Радуга, 1984. С. 25–32.
207. Якобсон Р. О. Из области основной семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд. — М.: Академический проект; Деловая книга, 2001. С. 111–126.
208. Ямпольский М. Б. Диалог и структура кинематографического пространства // Труды по знаковым системам (Тарту), № 17, 1984. С. 122–137.
209. Ямпольский М. Б. О воображаемом пространстве фильма // Труды по знаковым системам (Тарту), № 22, 1988. С. 127–142.
210. Ямпольский М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. — М.: НИИ киноискусства, 1993. — 215 с.
211. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. — М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.

212. Ямпольский М. Б. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2004. — 376 с.
213. Ямпольский М. Б. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. — М.: НЛО, 2010. — 705 с.
214. Bal M. *Narratologie: Les instances du récit*. — Paris: Klincksieck, 1977.
215. Bal M. *Narratologie: Introduction to the Theory of Narrative*. — Toronto: University of Toronto Press, 1985.
216. Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits // *Communications*, № 8, 1966. P. 1–27.
217. Brunius J. Every Year in Marienbad // *Sight & Sound*, v. 31, № 3, 1962.
218. Cauquelin A. *A l'angle des mondes possible*. — Paris: PUF, 2010.
219. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. — Ithaca: Cornell University Press, 1978.
220. Chisholm R. Identity Through Possible Worlds: Some Questions // *Noûs*, 1967, vol. 1, № 1.
221. Davidson D. The Logical form of action sentences // *The Logic of decision and action*. — Pittsburg, University of Pittsburgh Press, 1967. P.81–95.
222. DeWitt B. S., Graham N. (ed.). *The Many-World Interpretation of Quantum Mechanics*. — Princeton: Princeton University Press, 1973.
223. Doležel L. Narrative Modalities // *Journal of Literary Semantics*, 5:1, 5–14, 1976.
224. Doležel L. Narrative Semantics // *PTL* 1: 29–51, 1976.
225. Doležel L. Possible Worlds and Literary Fiction // *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences (Proceedings of Nobel Symposium 65)* / Ed. Sture Allen. — Berlin: De Gruyter, 1989.
226. Doležel L. *Heterocosmica: Fictions and Possible Worlds*. — Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998.

227. Eco U. On the ontology of fictional characters: A semiotic approach // *Sign Systems Studies*, vol. 37 (1/2), 2009. P. 82–98.
228. Eder J. *Die Figur im Film: Grundlage der Figurenanalyse*. — Marburg: Schüren, 2008.
229. Everett H. «Relative State» Formulation of Quantum Mechanics // *Review of Modern Physics*, 29 (3), 1957. P. 454–462.
230. Fokkema A. *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. — Amsterdam: Editions Rodopi, 1991.
231. Garcia Landa J. A. *Accion, relation, discurso: Estructura de la ficcion narrative*. — Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
232. Garvey J. Characterization in Narrative // *Poetics Today*, № 7, 1978. P. 63–78.
233. Goldblatt R. Mathematical modal logic: A view of its evolution // *Journal of Applied Logic*, 1 (5–6), 2003. P. 309–392.
234. Goodman J. C. *Toward an Adequate Theory of Possible and Impossible Worlds*. — Rochester: University of Rochester, 2000.
235. Hacker P. Events and objects in space and time // *Mind*. 1982. Vol. 91. P. 1–19.
236. James W. *Life Worth Living?* — Philadelphia: S. Burns Weston, 1896.
237. Lavocat F. *Théorie littéraire des mondes possible*. — Paris: CNRS, 2010.
238. Lewis D. *Convention: A Philosophical Study*. — Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1969.
239. Lewis D. The paradoxes of time travel // *American Philosophical Quarterly*, 13, 1976. P. 145–152.
240. Lewis D. *On the Plurality of Worlds*. — Oxford & New York: Basil Blackwell, 1986.
241. Lewis D. How many lives has Schrödinger's cat? // *Australasian Journal of Philosophy*, 82 (1), 2004. P. 3–22.

242. Mates B. *The Philosophy of Leibniz*. — Oxford: Oxford University Press, 1986.
243. Margolin U. *Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective* // *Poetics Today*, № 11, 1990. P.843–871.
244. Mellmann K. *Objects of «Empathy». Characters (and Other Such Things) as Psycho-Poetic Effects* // Eder J., Jannidis F., Schneider R. (Hg.). *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. — Berlin; New York: De Gruyter, 2010. P. 416–441.
245. Mourelatos A. *Events, processes, and states* // *Linguistics and philosophy*. 1978. Vol. 2, N 3. P. 415–434.
246. Murray S., Beilby P. (ed.). *The New Australian Cinema*. — London: Elm Tree Books, 1980.
247. Partee B. H. *Possible worlds in model-theoretic semantics: a linguistic perspective* // S. Allén (ed.) *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65'*. — Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1988. P. 93–123.
248. Pavel Th. *Move-Grammar: Explorations in Literary Semiotics*. — Toronto: Victoria University, 1978.
249. Pavel Th. *Narrative Domains* // *Poetics Today*, 1.4, 1980. P. 105–114.
250. Phelan J. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. — Chicago: University of Chicago Press, 1989.
251. Plantinga A. C. *Transworld Identity of Worldbound Individuals?* // *Logic and Ontology* / ed. Milton Munitz. — New York: New York University Press, 1973.
252. Plantinga A. C. *Actualism and Possible Worlds* // *Theoria*, 42, 1976. P. 139–160.
253. Ryan M.-L. *Towards a Competence Theory of Genre* // *Poetics Today* 8.3 (1979): 307-77.
254. Ryan M.-L. *Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure* // *Poetics* 9.4, 1980. P. 403–422.

255. Ryan M.-L. Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue // *Style* 18, 1984. P. 121–39.
256. Ryan M.-L. The Modal Structure of Narrative Universes // *Poetics Today*, 6.4, 1985. P. 717–755.
257. Ryan M.-L. Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction // *Poetics Today*, № 12 (3), 1991. P. 553–576.
258. Ryan M.-L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. — Bloomington: Indiana University Press, 1991.
259. Souriau E. (ed.). *Vocabulaire d'esthétique*. — Paris: PUF, 1990.
260. Stalnaker R. C. Possible Worlds and Situations // *Journal of Philosophical Logic*. 1986. № 15. P. 109–123.
261. Stierle K. *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte* // *Geschichte – Ereignis und Erzählung* / Ed. R. Koseleck, W.-D. Stempel. — München: Fink, 1973. S. 530–534.
262. Todorov T. Les catégories du récit littéraire // *Communications*, № 8, 1966. P. 125–151.
263. Todorov T. *Grammaire du Décameron*. — The Hague: Mouton, 1969.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТЕЗАУРУС МУЛЬТИВЕРСНОЙ ТЕОРИИ ФАБУЛЫ

В данное приложение включены определения основных терминов мультиверсной теории фабулы, введённых в диссертации. Термины располагаются в алфавитном порядке.

Вариант (копия, двойник, аналог, экземпляр) — проявление диегетического мультиверсного субъекта (мультиверсного персонажа) или мультиверсного объекта в конкретном диегетическом мире, идентифицированное («прослеженное») посредством *индивидуирующей функции*.

Индивидуирующая функция — некоторый способ распознавания *вариантов* одного мультиверсного персонажа или объекта в разных диегетических универсах, образующих мультиверс.

Истинный мультиверс (мультиверс в узком смысле) — множество диегетических квазиавтономных универсов, если все эти миры являются *льюисовскими*, т. е. одинаково «реальными» и «равноправными» как возможные миры в онтологии американского философа Д. Льюиса.

Мультиверс (мультиверс в широком смысле, мультиверсум, мультивселенная, макси-мир) — множество квазиавтономных миров (универсов), изображённых в одном художественном произведении.

Мультиверсная фабула — темпорально и каузально структурированная последовательность диегетических событий, протекающих в диегетическом *мультиверсе*.

Мультиверсный персонаж — диегетический субъект, воплощённый сразу в нескольких *вариантах*, существующих в разных диегетических универсах, образующих мультиверс.

Неклассическая фабула — структурированная последовательность диегетических событий, протекающих в диегетических мирах, в которых

наблюдаются временные петли, каузальные аномалии и/или поливариантное течение событий.

Парамультиверс — множество диегетических квазиавтономных миров, в котором миры можно ранжировать по онтологическому статусу. В этом множестве миров есть один выделенный мир (W_0), который полагается «реальным», а все остальные миры являются *парауниверсами*.

Парауниверс — диегетический квазиавтономный мир, который удовлетворяет тем же условиям, что и универсы, и ещё одному дополнительному условию: парауниверсу соответствует возможное положение дел, берущее начало в пропозициональных установках какого-то диегетического субъекта (персонажа)

Суперпозиция — способ описания поливариантного течения событий в диегетическом *мультиверсе*.

Универс (универсум, вселенная, мини-мир) — диегетический квазиавтономный мир. Универсы удовлетворяют трём условиям: «а) *универсу* соответствует некоторое возможное положение дел, выраженное (описанное) некоторым множеством релевантных (относящихся к делу) высказываний, так что для каждого высказывания справедливо или p , или $не-p$; б) универс состоит из множества возможных *индивидов*, наделённых свойствами; с) поскольку некоторые из этих свойств, или предикатов, суть действия, *универс* есть также и возможный ход событий».