

# ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

Н.Е. Мариевская

DOI: 10.7256/1999-2793.2014.10.11308

## ЦИКЛИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ В СТРУКТУРЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

**Аннотация.** Предметом исследования является временная форма кинематографического произведения. Художественное время рассматривается как предмет синтеза, как рабочий материал создания фильма. В статье делается вывод о необходимом включении циклического времени в структуру сюжетного произведения, имеющим источником своего внутреннего движения конфликт, проходящий три фазы: завязку, развитие (вплоть до кульминации) и развязку. Показано, что при доминировании в сюжете циклического времени возникает обобщение, близкое к тому, с которым имеет дело мифологическое сознание: чувственно конкретное превращается в знак. Для формирования концепции художественного времени наиболее плодотворными оказались идеи Августина Аврелия и П.А. Флоренского. Впервые в теории кино художественное время рассматривается как предмет синтеза, как рабочий материал создания кинематографического произведения. В статье показано сюжетобразующее значение циклической формы времени, задающей общий контур произведения. Сама цикличность рассматривается как результат разрешения в сознании человека глубинных противоречий бытия. Понимание роли циклического времени в структуре фильма позволило иначе взглянуть на понятие перипетии и сюжетной схемы.

**Ключевые слова:** художественное время, циклическое время, теория драматургии, сюжет, сюжетная схема, перипетия, кинематографическое произведение, вечность, нелинейное время, динамический процесс.

Историческое время необходимо входит в структуру фильма как опыт автора, опыт героя, как реальность сегодняшнего дня, того дня, в котором живёт автор и снимается кино. Историческое время – это время линейное и время направленное.

Сама идея истории связана с идеей направленности к цели, с движением к неизбежному финалу, к чему-то, что должно быть прояснено, иначе эта неумолимая прямолинейная направленность истории в будущее сделает жизнь человека бессмысленной. Существование человека во времени конфликтно по самой своей сути: «Человек – сын вечности, брошенный в поток времени, сын свободы, находящийся в плену необходимости, в зависимости от законов естества, от видимого, природного мира»<sup>1</sup>.

Именно с переживанием направленности времени связаны древнейшие вопросы, которыми задавался человек: «Куда мы идём?», «Что станет со мной, когда я умру?», «Есть ли смысл в страдани-

ях?». За этими вопросами стоит конфликт между жизнью и смертью, между юностью и зрелостью.

Пути преодоления этих конфликтов такие же древние, как и сами конфликты. Миф, пожалуй, самый древний пример подобного преодоления.

Миф устраняет противоречие между жизнью и смертью, преобразуя линейное время истории во время циклическое.

Древняя идея космоса – это идея гармонии, осуществлённой через цикличность: «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий»<sup>2</sup>.

Идея цикла чрезвычайно распространена в культуре. Циклические модели развития существовали в глубокой древности и возникают по сей день. Благотворное действие замыкания стрелы времени в кольцо ощущает каждый, ежегодно отмечая день рождения или празднуя Новый год. Собственно в самом названии «Новый год» уже со-

<sup>1</sup> Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН, 2006. С. 416.

<sup>2</sup> Павленко А.Н. Космос // Новая философская энциклопедия: В 4-х тт. / Ин-т философии РАН; Научно-ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 315.

держится идея цикличности. Циклическая модель времени позволяет миру всякий раз рождаться заново, прежним и все-таки обновлённым.

Наиболее значимой является идея неполного повторения. Так Х.Л. Борхес, много размышлявший о времени в своей работе, которая так и называется «Циклическое время», пишет: «Перехожу к третьей интерпретации вечных повторений, менее пугающей и сентиментальной, но единственно вообразимой. А именно – к идее подобных, но не тождественных циклов. Невозможно составить нескончаемый каталог её авторов: на память приходят дни и ночи Брахмы; периоды, недвижными часами которых служили пирамиды, медленно стирающиеся от приходящегося раз на тысячу и один год прикосновения крыла птицы; люди Гесиода, убывающие от золота к железу; универсум Гераклита, зачатый в огне и периодически пожираемый огнём; мир Сенеки и Хризиппа, его уничтожение в пламени, его обновление в водах; четвертая буколика Вергилия и её восхитительный отзвук у Шелли; книга Экклезиаста; теософы; десятичная история, предложенная Кондорсе; Френсис Бэкон и Успенский; Джералд Хэрд, Шпенглер, Вико; Шопенгауэр, Эмерсон; "First Principles" Спенсера и "Эврика" По»<sup>3</sup>.

К этому длинному списку можно добавить циклические модели развития истории и культуры П.А. Сорокина, концепции А.Л. Чижевского, напрямую связывающие космические циклы с историческими циклами и колебаниями, идеи В.И. Вернадского, Н.А. Морозова, К.Э. Циолковского.

Идея замыкания времени кажется чрезвычайно простой, но освоение её сознанием связано с острыми переживаниями новизны, преображения мира.

Это чувство очень ярко передаёт «Эврика», произведение Э.А. По, о котором упомянул в своём обширном реестре циклических моделей Борхес: «Тем немногим, кто любит меня и кого я люблю – тем, кто чувствует скорее, чем тем, кто думает, – сновидцам и тем, кто верит в сны как в единую действительность – я отдаю эту Книгу Истин не как Истину Глаголящую, а во имя Красоты, что пребывает в её Истине, – делающей её истинной. Им я предлагаю творение это как Создание Искусства и только, скажем, как Повесть, или, если моё притязание не слишком высоко, как Поэму. Что я здесь возвещаю, есть истинно: – потому оно не может умереть: – или, если какими-либо средствами бу-

<sup>3</sup> Борхес Х.Л. Циклическое время. Сочинения в 3-х тт. Т. 1. М.: Полярис, 1997. С. 209.

дет затоптано ныне так, что умрёт, оно снова станет для Жизни Бесконечной»<sup>4</sup>.

Духовная структура современного человека отличается от духовной структуры человека мифологической культуры, однако неизменным остаётся способ преодоления неразрешимых противоречий бытия, вызванных к жизни переживанием времени как стрелы, направленной от жизни к смерти.

Стрела времени замыкается, начало соединяется с концом, смерть и рождение становятся неразрешимым единством. Время линейное преобразуется в циклическое. Конфликт разрешается.

Это не единственный способ разрешения конфликта человека со временем. Идея Эсхатологического времени с её идеей конечности мира также возникает из указанного противоречия.

Однако, именно циклическое время имеет огромное значение для формирования структуры художественного произведения. Для прояснения этого утверждения необходимо определить, что такое цикл и по каким признакам он обнаруживается в художественной структуре.

Современное определение цикла выглядит следующим образом: «... под циклом понимается совокупность процессов и явлений, составляющих кругооборот в течение определённого промежутка времени и приводящих социальную систему в исходное или подобное исходному состоянию»<sup>5</sup>.

Таким образом, акцент делается на моменте повторяемости. Причём речь идёт не только о полном повторении, но и о подобии. Это важно учитывать при выявлении циклического времени в структуре фильма, так же, как и исходный механизм преобразования линейного времени в циклическое: в художественной структуре циклическое время актуализируется всегда, когда стратегия сюжета направлена на примирение противоположностей.

Цикл – это примирение, соединение противоположностей; начала и конца, разлуки и встречи, жизни и смерти.

Анимационный фильм Майкла Дадока де Уита «Отец и дочь» начинается сценой внезапного прощания отца с дочерью на берегу реки. Прервав велосипедную прогулку, Отец порывисто обнимает Дочь, оставляет её на берегу, спускается к воде, снова возвращается к девочке, прижимает её к

<sup>4</sup> По Э.А. Эврика. М.: Эксмо, 2008. С. 11.

<sup>5</sup> Пантин В.И. Циклические теории // Новая философская энциклопедия: В 4-х тт. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 335.

себе. Потом уходит, садится в лодку. Растерянный ребёнок неуклюже бежит по берегу и смотрит, как лодка с Отцом плывёт вдаль, пока не исчезает из виду. Девочка остаётся одна. Начинается её самостоятельная жизнь: взросление, зрелость, замужество, рождение детей. Снова одиночество. Поворот к закату, к тоске по ушедшему отцу. Старость... И возвращение на крутой берег, от которого когда-то давно отплыл Отец. Тихая смерть в затянувшейся песком разошедшей лодке. Смерть. И воскресение. Встреча с Отцом. Отец прижимает Дочь к сердцу. Цикл завершён.

Момент повтора в картине – объятия Отца и Дочери. Противоречие, которое разрешает введение циклического времени, неизбежная, закономерная разлука с самыми близкими.

В картине циклическое время очевидно доминирует над всеми другими временными формами, доминирует оно над историческим временем, хотя и не вытесняет его полностью. Так мы видим современную одежду, шляпы, пальто, детский капор, видим велосипед, однако все детали, которые позволили бы указать дату происходящего, сведены к минимуму. Напротив, циклическое время подчёркивается введением образа колеса, которое воспринимается как ключом к пониманию всего происходящего на экране, введена в ткань фильма циклическая смена времён года.

Доминирование циклического времени закономерно формирует язык картины, структуру его визуальных образов. Образность фильма оказывается родственной языку мифа, мифологическому обобщению, которое «оперирует конкретным и персональным, взятым в качестве знака»<sup>6</sup>.

Таким образом, при преобладании в сюжете циклического времени возникает обобщение близкое к тому, с которым имеет дело мифологическое сознание: чувственно конкретное превращается в знак. Рассохшаяся лодка становится лодкой Харона, белая птичка, промелькнувшая на чёрном фоне кроны дерева в летний день, символом отлетевшей души. Всё узнаваемо конкретно и, в то же время, причастно предельному бытию. Весь фильм может быть прочитан как развернутая метафора и в то же время доступен опыту каждого.

Язык анимации вообще тяготеет к философскому обобщению, к особому метафорическому строю.

Анимация в силу своей природы оказывается приподнятой над бытовым планом, над преходящим. Однако, можно привести примеры игровых фильмов с доминированием циклического времени.

Идея цикличности вынесена в название фильма Ким Ки Дука «Весна, Лето, Осень, Зима и ... снова Весна».

Учитель и ученик, старик и мальчик живут отдельно от всего мира на маленьком плоту посреди озера, отделённого от всего мира туманными горами. Эта отдельность, отгороженность от всего мира, от истории, от всего случайного подчёркивается специальным приёмом: каждая глава фильма начинается изображением распахивающихся ворот с барельефами грозных стражников.

За воротами гладь озера, мир покоя, тишины и молитвы. Но этот покой обманчив. Первое слово, произнесённое в фильме, – слово «учитель». Учитель тот, кто различает, где жизнь, где смерть, где ложь, где истина. Учитель и ученик разбирают собранные лечебные травы. Ученик ошибся, его трава не годится, она убивает, но она очень похожа на целебную. Лишь тонкая белая жилка на конце листа отличает её от той, что спасает жизнь. В постижении разницы – порой неуловимой разницы между добром и злом – заключается суть ученичества.

Учитель – ученик одна из основных оппозиций, смысловых осей фильма. Учитель близок к просветлению, к освобождению от страстей, ученику предстоит долгий и мучительный путь. Настанет время, и учитель достигает просветления, листки бумаги с иероглифом «закрыть» останутся неподвижными на его веках и губах, учитель ляжет в лодку и исчезнет, растворится в озере. На его место придёт Ученик, теперь уже готовый стать Учителем. Круг замкнулся.

Во временной форме фильма доминирует циклическое время, связанное с покоем, гармонией, с осуществлением необходимого и закономерного. Оно замыкает, вбирает в себя другие формы времени и, прежде всего, нелинейное время, связанное с активным выбором героя своего будущего.

Нелинейное время внутри фильма отмечается беспокойством, раздражением. Желание героя обладать определяет его выбор и, как и предупреждал Учитель, приводит к намерению убивать. Знаком беспокойства, беспорядка становится яркий петух, который и появляется только в главе «Лето».

Однако, циклическое время не всегда доминирует в художественной структуре. Его вычленение требует внимательного анализа, который должен быть направлен на выявление противоположно-

<sup>6</sup> Мелетинский Е.М. Мифология. Новая философская энциклопедия: В 4-х тт. / Ин-т философии РАН; Научно-ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2019. С. 581.

стей, составляющих основу сюжета, и на те эпизоды, в которых это противоречие разрешается. Важно при этом выделить границы цикла, маркированные полным или частичным повторением.

В фильме Ларса фон Триера «Антихрист» циклическое время доминирует в эпизоде падения из окна ребёнка. Закономерность и предопределённость гибели мальчика подчёркивается высоким строем музыки Г.Ф. Генделя из оперы «Ринальдо», звучащей за кадром. Введение циклического времени подчёркивается вращением барабана стиральной машины, прекращающееся в момент, когда ребёнок разбивается. Музыка замолкает. Сворачивается то, что было указано тремя стражниками-нищими «Скорбь», «Боль» и «Отчаяние». Ужасное эстетизируется Триером и становится гармоничным. Этот мир создан дьяволом. Он слишком плох для ребёнка. Аллегорические скульптуры Боли, Скорби и Отчаяния отмечают границы цикла.

Присутствие циклического времени в структуре фильма Бернардо Бертолуччи «Конформист» не кажется очевидным. Однако обращает на себя внимание композиционное сходство первых и последних кадров фильма: герой сидит в темноте на фоне разобранной постели. Сходство дополнено совпадением цветового и светового решения начала и финала фильма: контрастное сочетание чёрного и красного. Само совпадение деталей наводит на мысль о замыкании цикла. Желание героя обрести свободу или, по крайней мере, покой, примкнув к большинству, привело его к катастрофе. Большинство оказалось переменчиво, а он сам, находясь среди людей, в самой гуще толпы, теперь уже приветствующей свержение диктатора, по-прежнему чувствует свою отчуждённость. Очевидно, рифма начала фильма и его финала не случайна.

В фильме Андрея Тарковского «Зеркало», утверждающем равноправие различных времён, сложная форма рождается из совмещения различных слоёв исторического и биографического времени. Входит ли в эту сложную временную структуру циклическое время?

Картина оканчивается рассуждением врача у постели больного Алексея: «Причём здесь ангина? Это обычный случай». Причина болезни вызвана памятью, совестью. Желание умереть, считая себя виновным. Немощная рука больного приподнимает с одеяла смятую птичку: «Всё ещё будет!». Птица взлетает.

Далее мы видим место перед домом, которое мы видели в самом начале фильма, тот самый за-

бор, на котором сидела мать Алексея, гадая о возвращении мужа. И в самом деле, мы видим мать рядом с отцом в момент их счастья. Это возвращение героя к началу жизни имеет определённое сходство с эпизодом фильма Пьера Паоло Пазолини «Царь Эдип», когда слепой Эдип возвращается на поляну, где молодая мать кормила его грудью, прозревая будущее младенца-сына. Там циклическое время оказывается акцентированным круговым движением камеры по кронам деревьев.

В «Зеркале» момент смерти героя сводится с моментом зачатия, с самым началом его жизни. Осуществляется цикл жизни. В смерти героя разрешается главный конфликт фильма – разорванность связи времён, возникшая через разрыв в отношениях самых любимых и близких – матери и отца, матери и сына, бабушки и внука.

Старая мать ведёт под руку маленького Алексея. Невозможное возможно в смерти. Мать с детьми выходит к поляне. На поляне вдалеке одинокая фигура – это молодая Мать в узнаваемой чёрной кофте с узлом золотых волос на затылке, такая, какой она появляется в фильме в самом начале. Эта поляна с её травами и заполненными водой низменностями, эта одинокая, едва различимая фигура вдали – всё странным образом напоминает картину Камиля Коро «Орфей и Эвридика».

Тема Эвридики с её возвращением в Аид возникает вместе с закадровым звучанием стихотворения Арсения Тарковского:

«<...>

*И снится мне другая*

*Душа, в другой одежде:*

*Горит, перебегая*

*От робости к надежде,*

*Огнём, как спирт, без тени*

*Уходит по земле,*

*На память гроздь сирени*

*Оставив на столе.*

*Дитя, беги, не сетуй*

*Над Эвридикой бедной*

*И палочкой по свету*

*Гони свой обруч медный,*

*Пока хоть в четверть слуха*

*В ответ на каждый шаг*

*И весело и сухо*

*Земля шумит в ушах»<sup>7</sup>.*

(1983)

<sup>7</sup> Тарковский А. Благословенный свет. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. С. 239.

Смерти нет, душа неуничтожимо возникнет снова в другой одежде, в другом теле. Цикличность мифа об Эвридике в стихотворении акцентируется образом медного обруча, подгоняемого играющим ребёнком. Последние слова героя: «Всё ещё будет!», – приобретают кристально ясный смысл.

Время действия фильма охватывает время болезни героя с момента позднего пробуждения и до заката. Кадры с закатным солнцем подчёркивают цикличность времени.

Рассмотренные нами примеры позволяют сделать предположение о необходимом включении циклического времени в структуру фильма и его связи с основным конфликтом произведения. В самом деле, любое произведение источником своего внутреннего движения имеет конфликт, проходящий три фазы: завязку, развитие (вплоть до кульминации) и развязку.

Формула сюжета, предложенная Аристотелем, содержит неявное указание на его цикличность: «Установлено нами, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объём, так как ведь существует целое и без всякого объёма. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало – то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит, по закону природы, нечто другое; наоборот, конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а середина – то, что и само следует за другим, и за ним другое. Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться, но должны пользоваться указанными определениями»<sup>8</sup>.

Вероятно, с этим связывается требование Аристотеля и Н. Буало, предъявляемое к сюжету, вне этого рассуждения кажущееся не вполне убедительными: действие должно вмещаться в один оборот солнца.

Утверждение о том, что произведение должно иметь начало середину и конец, является основой современного сюжетосложения. Классический сюжет, предполагающий сходимость к финалу, представляет собой законченный цикл развития: «История, которая в своём развитии достигает предела человеческого опыта, через глубокий и

широкий конфликт, должна пройти через все этапы модели, включающей в себя пограничное, противоположное и отрицание отрицания»<sup>9</sup>.

При этом речь идёт именно о цикле, так как развязка конфликта по сути есть повтор завязки на новом уровне: «Восстановление равновесия благодаря победе одной из тенденций, выступающих в действии»<sup>10</sup>.

Процесс развития конфликта, лежащего в основе сюжетного произведения, описывается языком диалектики Гегеля, в которой закон отрицания отрицания означает снятие внутреннего противоречия в процессе развития понятия. При этом цикл развития описывается следующим образом: «Понятие, существующее как абстрактная определённая, выходит за свои пределы, начинает развиваться через развёртывание внутреннего противоречия. Момент выхода понятия в своё инобытие, полагание им собственной противоположности выступает как первое отрицание. Отчуждённое от себя понятие возвращается к себе в форме конкретной, более богатой определённости, содержащей само понятие и его противоположность как снятый – идеальный – момент. Этот процесс носит у Гегеля название отрицания отрицания, или снятия. Развитие понятия у Гегеля циклично, оно подчинено триадичному ритму: тезис – антитезис – синтез»<sup>11</sup>.

Структура кинематографического произведения представляет собой также триадичный завершённый цикл:

НАРУШЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ → РАЗВИТИЕ  
ДИНАМИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА →  
ВОССТАНОВЛЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ

Фаза «развитие динамического процесса» предполагает полное раскрытие противоречия, заложенного в начале произведения. Противоречие достигает своего апогея в кульминации. На языке теории драматургии эта фаза называется «про-

<sup>8</sup> Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Апелльротта, П. Платоновой. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 33.

<sup>9</sup> Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 322.

<sup>10</sup> Цит. по: Тамарчяенко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 2002. С. 330.

<sup>11</sup> Вышегородцева О.В. Отрицание отрицания // Новая философская энциклопедия: В 4-х тт. / Ин-т философии РАН; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 180.

грессией усложнений» или вторым актом истории.

Из понимания характера развития конфликта следует положение о том, что аттракционы (агрессивные моменты действия) в сценарии должны следовать по нарастающей. Самый сильный аттракцион приходится на кульминацию фильма.

Цикличность в сюжете выражается свойствами мышления, способами понимания и разрешения противоречий. О сходстве текстов, возникших в разных обстоятельствах и в разных культурах, пишет В.Б. Шкловский: «Совпадения объясняются только существованием особых приёмов сюжетосложения»<sup>12</sup>.

Сходное устройство всех без исключения сюжетов позволило ввести в научный и практический обиход понятие сюжетной схемы. А.Н. Веселовский пишет: «Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные аспекты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»<sup>13</sup>. Для нас это понимание сюжета как пусть сложной, но всё-таки схемы, имеет важное значение.

Наиболее радикальная попытка выделить среди сюжетов отдельные группы, обладающие общей сюжетной схемой, предпринята Борхесом. В его рассказе «Четыре цикла» утверждается: «Историй всего четыре. Одна, самая старая – об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои. Защитники знают, что город обречён мечу и огню, а сопротивление бесполезно; самый прославленный из завоевателей, Ахилл, знает, что обречён погибнуть, не дожив до победы. <...>».

Вторая, связанная с первой, – о возвращении. Об Улиссе, после десяти лет скитаний по грозным морям и остановок на зачарованных островах приплывшем к родной Итаке, и о северных богах, вслед за уничтожением земли видящих, как она, зеленея и лучась, вновь восстаёт из моря, и находящихся в траве шахматные фигуры, которыми сражались накануне.

Третья история – о поиске. Можно считать её вариантом предыдущей. Это Ясон, плывущий за золотым руном, и тридцать персидских птиц, пересекающих горы и моря, чтобы увидеть лик своего бога – Симурга, который есть каждая из них и все

они разом. В прошлом любое начинание завершалось удачей. Один герой похищал в итоге золотые яблоки, другому в итоге удавалось захватить Грааль. Теперь поиски обречены на провал. Капитан Ахав попадает в кита, но кит его все-таки уничтожает; героев Джеймса и Кафки может ждать только поражение. Мы так бедны отвагой и верой, что видим в счастливом конце лишь грубо сфабрикованное потворство массовым вкусам. Мы не способны верить в рай и ещё меньше – в ад.

Последняя история – о самоубийстве бога. Атис во Фригии калечит и убивает себя; Один жертвует собой Одину, самому себе, девять дней висит на дереве, пригвождённый копьём; Христа распинают римские легионеры.

Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином виде»<sup>14</sup>.

Текст Борхеса – это художественный текст и потому не предполагает развёрнутой аргументации. Однако можно заметить, что четыре сюжетные схемы рождаются из пересечения горизонтальной оси пространственных координат и вертикальной оси координат ценностных.

В первом цикле ценность имеет то, что охраняет защитник или защитники, то, что стремятся получить осаждающие. Противоборствующие стороны здесь оказываются лицом друг к другу. Эта сюжетная схема реализована в фильме Джона Фода «Потерянный патруль», ставшем позднее толчком к созданию фильма Михаила Рома «Тринадцать». В свою очередь американский режиссёр Золтан Корда под впечатлением работы Ромма снял в 1943 г. фильм «Сахара». В 1995 г. режиссёр Брайан Тренчард-Смит снимает ремейк этого фильма. Схема «осаждённая крепость» легко вычлняется из ткани этих фильмов.

Однако сюжетная схема может быть глубоко спрятана в живой ткани произведения.

В фильме Альфреда Хичкока «Психо» в роли крепости выступает дом Нормана Бейтса. Сокровище, которое находится в доме, – тайна самого Бейтса.

В фильме Софи Файнс «Киногид извращенца» Славой Жижек даёт толкование «Психо» с точки зрения психоанализа: дом – это метафора сознания Бейтса и имеет его структуру: первый этаж – это его Эго, второй этаж, там, где располагается

<sup>12</sup> Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 26.

<sup>13</sup> Цит. по: Тамарчяенко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 2002. С. 207.

<sup>14</sup> Борхес Х.Л. Сочинения в 3-х тт. Т. 2. М.: Полярис, 1997. С. 213.

комната матери – суперэго, а подвал – мир инстинктивных влечений. Приближение к дому, хранящему загадку, смертельно опасно, сама возможность приблизится смертоносна. Она оборачивается гибелью и для нежной и легкомысленной Мэрион, и для самоуверенного сыщика Арбогаста. В подвал проникнет только Вера, сестра Мэрион. Но тайна для неё останется тайной, раскрыть которую сможет только психоаналитик.

Что касается второго цикла Возвращения, то он лежит в основе огромного множества фильмов и даже целых жанров, например, роуд муви. Но и сама история Одиссея может быть взята за основу сценария.

Фильм братьев Коэнов «О, где же ты брат?» предварён титром «По мотивам "Одиссеи" Гомера». Христианский сюжет об обретении веры в Бога и спасении души реализуется через структуру древнего эпоса. Причём, зритель получает удовольствие от узнавания эпизодов встречи с Циклопом или соблазнения Сиренами.

Сценарист «Апокалипсиса сегодня» Джон Милюс говорит о заимствовании сюжетной схемы фильма из «Одиссеи» Гомера, которую внимательно изучал в киношколе<sup>15</sup>. В самом деле, эпизод встречи капитана Уилларда и его отряда со щеголеватым любителем запаха напалма полковником Килгорном, помешанном на сёрфинге, имеет ту же структуру, что и встреча Одиссея с циклопом. В девушках-моделях легко узнаются сирены, после встречи с которыми персонажей ждёт неминуемая гибель.

Схема возвращения предполагает движение в пространстве, позволяющее работать с авантурным временем: в дороге может случиться что угодно и в любой момент. Ценность, находящаяся в конечном пункте путешествия, не должна вызывать сомнений (Одиссей возвращается в родной дом к любимой жене; Алёша Скворцов, герой «Баллады о солдате», к матери). Если ценность цели, к которой следует герой, не очевидна, требуются дополнительные усилия сценариста. В любом случае правила игры требуют, чтобы герой непременно следовал в заданном направлении. При этом движение героя в пространстве происходит одновременно с движением вглубь себя, к пониманию и разрешению внутреннего конфликта. В «Апока-

липисе сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы герой, капитан Уиллард, следуя по реке Меконг в логово мятежного полковника Курца, мучительно пытается разгадать его загадку. При этом Уиллард воспринимает полковника как своего двойника.

В фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна», построенном на схеме возвращения, путь внутреннего самопознания профессора Борга сопровождается визуализацией его снов и воспоминаний, через которые раскрываются этапы развития его внутреннего конфликта.

Структурное сходство фильма Вуди Аллена «Разбирая Гарри» с «Земляничной поляной» Ингмара Бергмана поразительно и вряд ли случайно, если принять во внимание сходство имён главных героев. Писатель Гарри Блок следует так же, как Исаак Борк, в родной университет, где его собираются чествовать. В композиции Аллена роль снов выполняют визуализации рассказов Блока. В результате путешествия персонаж Бергмана находит источник своего страха смерти и примиряется с близкими, у Аллена напротив – писатель-невротик принимает свою болезнь и убеждается, что выдуманные им персонажи для него важнее своих реальных прототипов.

Эскапизм Исаака Борга был самообманом, добровольным отказом от реальности и подлинного человеческого существования, для художника Гарри Блока нет иной реальности, как реальность существующая внутри него самого. Два фильма, созданные по одинаковой сюжетной схеме, очевидно находятся в полемике друг с другом.

Третий цикл связан с получением сокровища в результате некоей процедуры. Сюда можно отнести любовные истории, который Р. Макки выделяет в отдельный жанр<sup>16</sup>, спортивный фильм или производственную драму.

В последнем четвёртом цикле пространственные координаты свёрнуты в точку, при том, что ценностная вертикаль устремляется в бесконечность.

Сюжет «Зеркала» Андрея Тарковского можно отнести к последней группе сюжетов: Алексей умирает, искупая остро переживаемую им вину, восстанавливая связь времён, спасая мир от катастрофы.

Цикл самоубийства бога ясно читается в последней картине режиссёра «Жертвоприношение».

<sup>15</sup> См.: Интервью с Джоном Милюсом, взятое Ф.Ф. Копполой. Апокалипсис сегодня. Спец. изд. STUDIO CHANAD, 2000.

<sup>16</sup> Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2008. С. 89.

Самопожертвование (самоубийство бога), четвёртый цикл Борхеса, обнаруживается в структуре произведений, где ценностная система предполагает существование ценностей, превышающих ценность человеческой жизни.

«Радуга» Марка Донского, «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Царь Эдип» Пазолини. Фильмы, в которых четвёртый цикл читается буквально как самоубийство Бога: «Страсти Христовы» Мэла Гибсона и «Евангелие от Матфея» Пазолини.

В художественной структуре эти схемы могут сочетаться друг с другом, создавая новые варианты.

Борхес в своей классификации исходит из цели героя, из того, что за ценность он получает в конце цикла.

К понятию цикла приводит понимание сюжета как преобразования логической модальности. Существуют классификации сюжетных схем, основанные на том, что начальное состояние системы преобразуется в конечное по законам модальной логики, в которой изучаются логические операторы, называемые модальностями.

1. Алетические модальности: необходимо – возможно – невозможно. Знак оператора меняется, например, когда невозможное становится возможным или возможное становится невозможным.
2. Деонтические модальности: должное – разрешённое – запрещённое. Знак оператора меняется, когда, например, нарушается запрет.
3. Аксиологические модальности: ценное – безразличное – неценное. В этом случае знак оператора меняется, когда обесценивается ценность или, напротив, неценное приобретает значение ценности.
4. Эпистемические модальности: знание – полагание – неведение. Знак оператора меняется, когда, например, неизвестное становится известным.
5. Пространственные модальности: здесь – там – нигде. Смена знака оператора происходит, например, когда модальность «здесь» меняется на модальность «там».
6. Временные модальности: прошлое – настоящее – будущее. В этом случае так же, смена знака оператора происходит при смене модальности.

Первые исследования в области модальной логики принадлежат Аристотелю. Ему же принадлежит введение в научный обиход понятия перипетии:

«Перипетия, как сказано, есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в "Эдипе" [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного, и в "Линкее" – одного ведут на смерть, а Данай идёт за ним, чтобы убить его, но вследствие хода событий последнему пришлось умереть, а первый спастись»<sup>17</sup>.

Нетрудно видеть, что перечень основных логических модальностей, расширяет и уточняет само понятие перипетии, которое активно используется в современной теории кинодраматургии. При этом сценарист скорее интуитивно ощущает смену знака на противоположный.

Сам Аристотель идею перипетии дополняет важным понятием для построения фабулы понятием узнавания: «А узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, [ведущий] или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в "Эдипе". - Бывают, конечно, и другие узнавания; именно, оно может, как сказано, случаться по отношению к неодушевлённым и вообще всякого рода предметам; возможно также узнать, совершил или не совершил кто-нибудь [что-либо]; – но наиболее существенным для фабулы и наиболее существенным для действия является вышеупомянутое узнавание, так как подобное узнавание и перипетия произведёт или сострадание, или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия; сверх того, несчастье и счастье следует именно за подобными событиями»<sup>18</sup>.

По-видимому, Аристотель сближает перипетию и узнавание, уравнивая их роль в построении фабулы: «Итак, две части фабулы сводятся именно к только что сказанному: это – перипетия и узнавание; третью же часть составляет страдание. Из этих частей о перипетии и узнавании сказано, а страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и всё тому подобное»<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Апелльрота, П. Платоновой. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 38.

<sup>18</sup> Там же. С. 39.

<sup>19</sup> Там же. С. 39.

Очевидно, что узнавание есть перипетия особого рода: смена эпистемической модальности.

В теории Аристотеля перипетия – это точка в сюжете. Сильной перипетией обыкновенно оканчивается первый акт сценария, наличие перипетии предполагает хорошо разработанный эпизод.

Модальная логика учитывает все принципиальные, мыслимые возможности движения от счастья к злосчастью и наоборот, при этом уточняется и проясняется структура перипетии. Это сам по себе серьёзный вклад в учение о перипетии.

Однако, если весь сюжет можно рассматривать как цикл, то этот цикл работает как перипетия. То есть модальная логика позволяет прояснить характер неполного повторения цикла, который представляет собой сюжет в целом, выявить природу различия между началом и концом цикла.

В.П. Руднев пишет: «Все модальности имеют сюжетообразующий характер»<sup>20</sup>, утверждая, что сюжет произведения цикличен, однако повтор исходного состояния системы происходит при смене знака логического оператора.

Поясним это примерами. Сюжет фильма Тарковского «Зеркало» невозможное делает возможным. Сын не может примириться с матерью, потому что стал взрослым. Именно поэтому мать не может относиться к нему, как к ребёнку. В финале картины невозможное становится возможным: мы видим, как старая мать ведёт за руку сына такого, каким он был ещё до войны. Невозможное становится возможным.

Вторая группа модальностей работает с нарушением запрета. В фильме Лилианы Кавани «Ночной портье» герой Макс ведёт ночной образ жизни, запрещая себе выходить на свет, этот запрет – наказание за преступления, совершённые им будучи офицером-нацистом. В финале герой снимает запрет: на рассвете он выходит на мост, чтобы принять смерть. Модальный оператор меняет знак на противоположный.

Что касается аксиологических модальностей, то тут можно назвать целые группы сюжетов, работающих с превращением ценностей. Например, сюжет воспитания. Или сюжет разочарования.

Так в фильме «Апокалипсис сегодня» герой фильма капитан Уиллард разочаровывается в ценностях «калифорнийской» культуры. Он знает, что такое настоящий героизм, знает, как должен дей-

ствовать герой. Поэтому он, как и его альтер-эго полковник Курц, может побеждать и вести за собой людей. Но ему нечего предложить людям. Герой вынужден бросить оружие.

В отношении эпистемических модальностей следует отметить, что детектив и фильм-расследование работают именно с движением сюжета от незнания к знанию. Загадка формируется в первом акте большинства фильмов Хичкока: в «Психо» с домом Бейтса связана загадка убийства Мэрион, загадка его психической жизни, в «Головокружении» детектив Скотти разгадывает тайну Мадлен, разгадка становится финалом фильмов «Ребекка» и «Заворожённый».

В фильме Бернардо Бертолуччи «Под покровом небес» героине Кит Морсби предстоит ответить на вопрос мужа, Порта Морсби: «Может ли она полюбить чужое пространство как своё?». Во время путешествия Порт заражается тифом и умирает во французском форте посреди Сахары. Кит вынуждено присоединяется к каравану берберов. Завораживающе прекрасная пустыня расстилается перед ней. Кит почти готова жить жизнью кочевников. И всё-таки она покидает пустыню. Она попадает в больницу, где её находят работники американского посольства и перевозят обратно в Танжер. Путешествие Кит заканчивается в том же кафе, где и начиналось. Цикл замкнулся. Кит оказывается на границе между двумя мирами, чужим и своим. Кит околдована миром, в который был влюблён её муж, но не может стать его частью.

Фильмы, в которых начало и конец цикла сюжета связывает смена знака пространственной модальности, удобно назвать сюжетами пространства.

В этой группе сюжетов важно, чтобы зритель понимал, чем одно пространство, «своё», отличается от другого «чужого пространства», необходимо правильно оформить границу между двумя мирами. На границе может появиться страж «чужого мира». Чужой мир является для героя местом испытания его самого.

Важно, что в развязке меняется по отношению к развязке знак не одного оператора, а сразу нескольких. Скажем, герой не просто возвращается в своё пространство, но и происходит трансформация его системы ценностей, при этом он вполне может разгадать загадку.

Подобное понимание сюжетной схемы важно уже тем, что по сути содержит формулу финала кинопроизведения.

<sup>20</sup> Руднев В.П. Введение в шизореальность. М.: Аграф, 2011. С. 182.

Близким к представлению о сюжете как о законченном цикле является понятие архетипы сюжета. Структуры различных сюжетных текстов обладают значительным сходством. Сюжетообразующим значением обладают циклическая форма времени, задающая общий контур произведения, и нелинейное время как время становления, время трансформации одной реальности в другую.

Этим объясняется сходство структуры, кинопроизведения и мифа. А.Н. Веселовскому принадлежит точное замечание: «Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причём сказка выделась бы обескровленным мифом, а единством материалов, приёмов и схем только иначе приуроченных»<sup>21</sup>.

То же самое можно сказать о сходстве мифа и кинофильма.

Однако, существуют подходы, направленные на то, чтобы структуру мифа напрямую приспособить к практике сюжетосложения, при этом сам миф трактуется весьма расширительно. Так в книге «Психология для сценаристов» У. Индик пишет: «Подобно тому, как существуют архетипические образы, есть архетипические темы, имеющие отношение ко всем людям, они отражают события, происходящие в жизни каждого человека; рождение, брак, а также присущую человеку потребность в развитии и изменении. Эти темы объединяют нас всех в мире коллективного бессознательного. Мифология позволяет выйти за привычные пределы и разрешить наши личные конфликты»<sup>22</sup>.

К архетипическим сюжетным схемам У. Индик относит, в частности, сюжетную схему под названием «Путешествие героя», предложенную Джозефом Кэмпбеллом, на основе сравнительного анализа мифов.

Джордж Лукас после выхода на экраны «Звёздных войн» утверждал, что сценарий фильма строился на принципах мифа, описанных в «Герое с тысяч лиц» и других книгах Кэмпбелла.

С этого момента схема используется в американской киноиндустрии как основа работы драматурга, своего рода типовой план киносценария.

В самых общих чертах эта схема выглядит следующим образом:

## УХОД → ПУТЬ ИСПЫТАНИЯ (ИНИЦИАЦИЯ) → ВОЗВРАЩЕНИЕ

То есть, обнаруживается уже известная нам трёхактная структура: нарушение равновесия – развитие динамического процесса – восстановление равновесия.

Содержание актов расписывается следующим образом:

Первый акт «УХОД»:

1. герой слышит зов,
2. герой отвергает зов,
3. герой обретает помощника,
4. герой преодолевает первый порог,
5. герой выходит за пределы привычного мира.

Второй акт «ПУТЬ ИСПЫТАНИЯ (ИНИЦИАЦИЯ)»:

1. герой совершает подвиг,
2. герой встречает Богиню,
3. герой подвергается искушению,
4. герой примиряется с Отцом,
5. главное испытание героя (символическая смерть),
6. герой получает вознаграждение (герой прозревает).

Третий акт «ВОЗВРАЩЕНИЕ»:

1. герой отказывается от возвращения,
2. герой добровольно жертвует собой,
3. помощник спасает героя,
4. герой переступает порог дома,
5. герой становится учителем,
6. герой становится легендой.

Понятно, что общие очертания этой схемы можно обнаружить в картинах, созданных авторами, никогда не читавших произведений Д. Кэмпбелла и свободными от диктата американских учебников по драматургии.

Контур архетипической схемы «путешествие героя» легко читаются в структуре комедии Михаила Калатозова «Верные друзья» о путешествии трёх товарищей по реке Язуе. Академик Нистратов «не слышит зов», бурно протестуя против путешествия на утлом плоту, он же, встретившись со своим отвратительным двойником Неходой, поднимается, в полном согласии с архетипической сюжетной схемой, на новый духовный уровень.

Крупные проекты, изначально рассчитанные на получение высоких прибылей, например, полнометражные анимационные фильмы, делаются строго по указанным прописям.

Создателям «Ранго», оscarоносного мультфильма про артистичную ящерку, влюблённую

<sup>21</sup> Цит. по: Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 2002. С. 208.

<sup>22</sup> Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 185.

в Шекспира, хватает остроумия для того, чтобы пошутить над превратностями сценариста. Кроме того, в фильме с большим изяществом жёсткая структура прикрыта пародией на вестерн.

Рыбка-клоун из мультфильма «В поисках Немо», герой мультфильма «Вверх!» неуклюжий малыш-скаут, отправившийся в путешествие на летающем домике, и многие, многие герои современных фильмов путешествуют от одной точки к другой архетипической из учебника по драматургии.

Безусловно, в начале своей работы сценаристу может быть полезно проработать готовую, оживить уже сложившуюся схему, но крайне опасно думать, что ею исчерпывается мир сюжета.

Кэмпбелл описал только схему путешествия героя, Индик дополняет её схемой путешествия

героини, предложенной Морин Мердок. В самых общих чертах она выглядит следующим образом:

### ОТКАЗ ОТ ЖЕНСКОГО НАЧАЛА → ПУТЬ ИСПЫТАНИЙ → СОЕДИНЕНИЕ С ЖЕНСКИМ НАЧАЛОМ<sup>23</sup>.

В этой схеме читается цикличность, предопределённая способом разрешения оппозиции мужское – женское. Возможно, она станет источником типового сюжета «женского фильма» и, вместе с этим, унылого однообразия.

Представляется, что работа сценариста не может сводиться к расцветиванию, оживлению готовых схем. Важно понимание глубинного конфликта, лежащего в основе истории и связь его развития с общими контурами сюжета.

#### Список литературы:

1. Андреев И.Л. МОЗГ, ВРЕМЯ, ВЛАСТЬ: эволюция виртуальной реальности в реальную виртуальность // Психология и психотехника. 2013. № 12. С. 1178-1190. (DOI: 10.7256/2070-8955.2013.12.10051).
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Апеллерота, П. Платоновой. СПб.: Азбука-Классика, 2008.
3. Березина Т.Н. Вероятностные представления времени // NB: Философские исследования. 2013. № 11. С. 50-80. (DOI: 10.7256/2306-0174.2013.11.9096. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_9096.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_9096.html)).
4. Вышегородцева О.В. Отрицание отрицания // Новая философская энциклопедия: В 4-х тт. / Ин-т философии РАН; Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 180.
5. Гуревич П.С. Волшебная сила искусства (Книжный обзор) // Филология: научные исследования. 2011. № 3(03). С. 83-90.
6. Зима В.Н. Парменид и статическая концепция времени // Философия и культура. 2013. № 6. С. 756-765. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.6.8058).
7. Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2014.
8. Кофман А.Ф. Художественное пространство и время в драмах Чехова «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» // Культура и искусство. 2013. № 5. С. 516-524. (DOI: 10.7256/2222-1956.2013.5.9350).
9. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2008.
10. Моркин М.С. Метафизика времени в жизни сознания // Философия и культура. 2012. № 1. С. 30-37.
11. Павленко А.Н. Космос // Новая философская энциклопедия: В 4-х тт. / Ин-т философии РАН; Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 315.
12. Пантин В.И. Цикличности теории // Новая философская энциклопедия: В 4-х тт. / Ин-т философии РАН; Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 335.
13. По Э.А. Эврика. М.: Эксмо, 2008. (Серия: Антология мудрости).
14. Руднев В.П. Введение в шизореальность. М.: Аграф, 2011.
15. Руднев В.П. К проблеме семиотики «зеркала»: воздействие и странные объекты в кинематографе. // Культура и искусство. 2013. № 3. С. 247-254. (DOI: 10.7256/2222-1956.2013.03.1).
16. Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН, 2006.
17. Севастьянова С.С. Время и пространство в экранном музыкальном театре // Философия и культура. 2013. № 2. С. 197-209. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.02.7).
18. Солоненко М.А. Многоуровневый темпоральный мир и многообразие способов восприятия времени (Когнитивно-эволюционный подход к восприятию времени в творчестве) // Философия и культура. 2012. № 11. С. 98-108.
19. Ханолайнен Д.П. Эстетика воспроизводимого в современном искусстве // Философия и культура. 2013. № 11. С. 1598-1606. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.11.9658).

<sup>23</sup> Подробно этапы путешествия героини по Мердок описаны: Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 225-238.

20. Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983.

### References (transliteration):

1. Andreev I.L. MOZG, VREMYA, VLAST": evolyutsiya virtual'noi real'nosti v real'nyu virtual'nost' // Psikhologiya i psikhotekhnika. 2013. № 12. S. 1178-1190. (DOI: 10.7256/2070-8955.2013.12.10051).
2. Aristotel'. Poetika. Ritorika / Per. s dr.-grech. V. Appel'rota, P. Platonovoi. SPb.: Azbuka-Klassika, 2008.
3. Berezina T.N. Veroyatnostnye predstavleniya vremeni // NB: Filosofskie issledovaniya. 2013. № 11. S. 50-80. (DOI: 10.7256/2306-0174.2013.11.9096. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_9096.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_9096.html)).
4. Vyshegorodtseva O.V. Otritsanie otritsaniya // Novaya filosofskaya entsiklopediya: V 4-ch tt. / In-t filosofii RAN, Nats. obshch.-nauchn. fond; Nauchn. red. sovet: preds. V.S. Stepin. M.: Mysl', 2010. S. 180.
5. Gurevich P.S. Volshebnyaya sila iskusstva (Knizhnyy obzor) // Filologiya: nauchnye issledovaniya. 2011. № 3(03). S. 83-90.
6. Zima V.N. Parmenid i staticheskaya kontseptsiya vremeni // Filosofiya i kul'tura. 2013. № 6. S. 756-765. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.6.8058).
7. Indik U. Psikhologiya dlya stsenaristov: Postroenie konflikta v syuzhete / Per s angl. M.: Al'pina non-fikshn, 2014.
8. Kofman A.F. Khudozhestvennoe prostranstvo i vremya v dramakh Chekhova «Chaika», «Tri sestry», «Vishnevyy sad» // Kul'tura i iskusstvo. 2013. № 5. S. 516-524. (DOI: 10.7256/2222-1956.2013.5.9350).
9. Makki R. Istoriya na million dollarov. Master klass dlya stsenaristov, pisatelei i ne tol'ko / Per s angl. M.: Al'pina non-fikshn, 2008.
10. Morkin M.S. Metafizika vremeni v zhizni soznaniya // Filosofiya i kul'tura. 2012. № 1. S. 30-37.
11. Pavlenko A.N. Kosmos // Novaya filosofskaya entsiklopediya: V 4-ch tt. / In-t filosofii RAN, Nats. obshch.-nauchn. fond; Nauchn. red. sovet: preds. V.S. Stepin. M.: Mysl', 2010. S. 315.
12. Pantin V.I. Tsiklichnosti teorii // Novaya filosofskaya entsiklopediya: V 4-ch tt. / In-t filosofii RAN, Nats. obshch.-nauchn. fond; Nauchn. red. sovet: preds. V.S. Stepin. M.: Mysl', 2010. S. 335.
13. Po E.A. Evrika. M.: Eksmo, 2008. (Seriya: Antologiya mudrosti).
14. Rudnev V.P. Vvedenie v shizoreal'nost'. M.: Agraf, 2011.
15. Rudnev V.P. K probleme semiotiki «zerkala»: vozdeistvie i strannyye ob'ekty v kinematografe // Kul'tura i iskusstvo. 2013. № 3. S. 247-254. (DOI: 10.7256/2222-1956.2013.03.1).
16. Russkaya istoriosofiya. Antologiya. M.: ROСПEN, 2006.
17. Sevast'yanova S.S. Vremya i prostranstvo v ekranom muzykal'nom teatre // Filosofiya i kul'tura. 2013. № 2. S. 197-209. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.02.7).
18. Solonenko M.A. Mnogourovnevyy temporal'nyi mir i mnogoobrazie sposobov vospriyatiya vremeni (Kognitivno-evolyutsionnyi podkhod k vospriyatiyu vremeni v tvorchestve) // Filosofiya i kul'tura. 2012. № 11. S. 98-108.
19. Khanolainen D.P. Estetika vosproizvodimogo v sovremennom iskusstve // Filosofiya i kul'tura. 2013. № 11. S. 1598-1606. (DOI: 10.7256/1999-2793.2013.11.9658).
20. Shklovskii V.B. Svyaz' priemov syuzhetoslozheniya s obshchimi priemami stilya // Shklovskii V.B. O teorii prozy. M., 1983.