

Абрамовских Е. В. «Нарративные трансформации» в текстах неклассической парадигмы художественности (кино, литература) / Е. В. Абрамовских // Научный диалог. — 2018. — № 1. — С. 71—82. — DOI: 10.24224/2227-1295-2018-1-71-82.

Abramovskikh, E. V. (2018). "Narrative Transformations" in Texts of Non-Classical Artistic Paradigm (Cinema, Literature). *Nauchnyy dialog, 1*: 71-82. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-1-71-82. (In Russ.).



УДК 82.0+82-293.7

DOI: 10.24224/2227-1295-2018-1-71-82

«Нарративные трансформации» в текстах неклассической парадигмы художественности (кино, литература)

© Абрамовских Елена Валерьевна (2018), orcid.org/0000-0003-3185-5354, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы, Самарский государственный социально-педагогический университет (Самара, Россия), ariadna2@list.ru.

Рассматриваются принципы и приемы нарушения нарративного высказывания текста. Приводятся типологически близкие тенденции в использовании «нарративных трансформаций» в литературе и кино. Комментируется принципиальное различие их воплощения в различных знаковых системах. В работе показано, что к нарративным трансформациям в кинотексте относятся: открытость композиционного построения (нарушение порядка частей, пропуск частей, открытый финал), фрагментарность; сюжетная полисемия (многовариантность); полисубъектность; лакуны (места неопределенности). Уделяется особое внимание анарративности как основной стратегии неклассической художественной парадигмы, определяемой как отсутствие событийного опыта бытия. Подобные поиски связаны с кризисом Я-сознания, для которого разрушение личного событийного опыта означает утрату самоидентичности. Нарративные трансформации рассматриваются на примере следующих фильмов: «Необратимость» (реж. Гаспар Ноэ), «Сошедшие с небес» (реж. В. Кунин), «Карты, деньги, два ствола» (реж. Гай Ричи), «Расёмон» (реж. А. Куросава), «Транс-европейский экспресс» (реж. А. Роб-Грийе), «Реконструкция» (реж. Кристоффер Бое), «День сурка» (реж. Х. Рэмис), «Беги, Лола, беги» (реж. Т. Тьквер), «Пустой дом» (реж. Ким Ки Дук), «Ни поездов, ни самолетов» (реж. Й. Стеллинг), «Амели» (реж. Жан-Пьер Жене) и др.

Ключевые слова: нарративность; анарративность; «нарративные трансформации»; кинотекст; ризома; сюжетная полисемия; полисубъектность; лакуны.

1. «Событие» в неклассической парадигме художественности

Принципиальной для нас является идея П. Рикёра, что именно «повествование созидает идентичность» [Рикёр, 2008, с. 180], учит «с помощью рассказа соединять прошлое и будущее» [Рикёр, 2008, с. 197—198]. В. И. Тюпа, развивая эту мысль, показывает, что каждый человек «является носителем как коллективного событийного опыта», так и «экзистенциального опыта проживания своей единственной жизни» [Тюпа, 2017, с. 387]. Исследователь рассуждает об утрате идентичности, характерной для современного человека.

История может присутствовать, если есть «вход» и «выход», есть событийный опыт бытия. По мысли О. М. Фрейденберг, «нарратацию создает понятийное мышление. Оно порождает предложения цели, причины, условия, что движет сюжет и наполняет его связями с реальными процессами» [Фрейденберг, 1978, с. 226].

Открытые финалы А. П. Чехова еще нарративны. С определенного момента в этом направлении «открытость структуры» приводит к окончательному разрушению нарратива (например, произведения М. Павича). Доминантным этот процесс становится в текстах неклассической парадигмы художественности.

Под *неклассической парадигмой художественности* понимается период в развитии литературы и других искусств, начало которому «положили символизм и противоположный ему по своей направленности натурализм» [Тюпа, 2008, с. 157]. Эти направления стали порождением «кризиса креативистского художественного сознания, принесшего ощущение истощенности оснований и возможностей классической художественности» [Тюпа, 2008, с. 157].

У. Эко в работе «Открытое произведение» [Эко, 2004] подчеркивал, что в современном искусстве текст содержит большое количество потенциальных значений, но ни одно из них не может быть доминирующим. Текст лишь представляет читателю поле возможностей, актуализация которых зависит от его интерпретативной стратегии.

Речь идет о структуре гипертекстов, в основе которой — разрушение привычной композиции. При этом снимается проблема финала как формального завершения произведения, а также финала как продуцента определенной читательской стратегии.

В «Заметках на полях “Имени розы”» У. Эко приводит типы читательских лабиринтов. Наряду с «греческим лабиринтом Тесея», в котором есть «своя Ариадна», путеводная нить, указывающая на выход — финал, и «маньеристическим» лабиринтом, представляющим «разветвленные коридо-

ры со множеством тупиков», однако тоже имеющим выход, третий лабиринт характеризует гипертекст. Это «ризом», в которой «нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична» [Эко, 2003, с. 63].

Наиболее ярко этот принцип реализован в экспериментах Р. Кено «Сто тысяч миллиардов стихотворений». Книга Р. Кено представляет собой десять сонетов, каждая строка которых расположена на отдельной «строчке». Таким образом, читатель может сам произвольно составить сто тысяч миллиардов сонетов, читая их последовательно и меняя по одной строке в каждом новом тексте. Данные эксперименты соответствуют концепции литературного объединения УЛИПО (от фр. *OULIPO*, сокращение от *Ouvroir de littérature potentielle* — «Цех потенциальной литературы»), представляющей мастерскую, или «рукодельню» так называемой потенциальной литературы.

К произведениям открытой структуры относятся гипертексты М. Павича («Хазарский словарь», который можно прочитать двумя миллионами пятьюстами способами; сборник новелл «Стеклянная улитка. Записки из паутины» (1998) — разветвленная структура, содержащая несколько «входов» и «выходов», определяемых читателем).

2. Понятие «нарративных трансформаций»

Термин *нарративные трансформации* использует В. Шмид в работе «Нарратология» для обозначения «моделей нарративного конституирования» [Шмид, 2003, с. 138]. В нашем представлении понятие «нарративные трансформации» адекватно отражает существование различных принципов и приемов нарушения нарративного высказывания текста.

Нарративным высказыванием является *двоякособытийный* дискурс, в котором, согласно определению М. М. Бахтина, взаимодействуют «два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [Бахтин, 1975, с. 403—404]. По определению В. И. Тюпы [Тюпа, 2016], категория нарративной стратегии представляет собой регулятивный принцип этого объединения двух событий — референтного (рассказываемого) и коммуникативного («события самого рассказывания»).

Нас будет интересовать «событие самого рассказывания».

Обратимся к текстам неклассической парадигмы художественности, для которых характерно тяготение к нарративным трансформациям — бессюжетности или, напротив, сюжетной полисемии, открытости композиционного построения, субъектно-объектным смещениям.

Рассмотрим примеры нарративных трансформаций в кинотексте. Несмотря на типологическое единство выстроенных фрагментов с точки зрения композиционной формы, «событийность» в каждом из них может иметь разное качество.

3. Открытость композиционного построения (нарушение порядка частей, пропуск частей, открытый финал), фрагментарность

Фрагментарность кинотекста содержит установку через фрагмент, часть передать целое. В качестве примера можно привести кинопроект «Эрос», представляющий собой три киноэссе (три новеллы) различных режиссеров на общую тему: М. Антониони «Опасная связь вещей», С. Сoderберга «Равновесие», В. Карвая «Рука». Каждый режиссер через свою призму приоткрывает завесу над тайнами любви, страсти, эротического влечения, человеческих взаимоотношений.

Принцип фрагментарности лежит и в основе кинофильма Такеши Китано «Куклы», представляющего собой нанизывание новелл, не связанных сюжетно, но выстроенных композиционно.

Главный герой Мацумото любит Савако, но женится по расчету на другой девушке. В день его свадьбы Савако совершает попытку самоубийства, чудом остается жива, но рассудок ее повреждается. Мацумото осознает свою вину — бросает невесту, карьеру, дом, связывает себя веревкой с Савако, и они странствуют по миру, неприкаянные и нищие.

Вторая новелла — о японском мафиози Хиро, который в молодости каждую субботу обедал с любимой девушкой на скамейке в парке. Он отправляется на заработки, обещая, что вернется. Через десятки лет он придет к той же скамье и найдет состарившуюся возлюбленную, которая все эти годы каждую субботу приходила на «то самое» место и его ждала.

Герои третьей истории: обаятельная поп-звезда Харуна Ямугачи и ее преданный фанат. После автомобильной аварии лицо Харуны оказывается обезображенным, она не хочет ни с кем видаться. Ее поклонник жертвует ради любви своим зрением.

Все три новеллы объединены общей темой — любви, невозможности жить, если это чувство разрушено, об ответственности за другого человека, с которым связан невидимыми нитями.

В фильме Гаспара Ноэ «Необратимость» (2002) представлена обратная композиция — в первой сцене показана жестокая сцена гибели героини, а весь фильм — история ее жизни до этой гибели. Последний кадр фильма — героиня беременна, смотрит в голубое небо, звучит 7-я симфония Бетховена. И кажется, что ничто не предвещает трагедии.

К нарративным трансформациям можно отнести и открытые финалы, провоцирующие зрителя на домысливание, моделирование возможного варианта окончания.

Открытый финал режиссер использует и в том случае, когда логика нарратива определяет невозможность выбора героем одной единственной стратегии поведения. Например, в финале фильма «Осенний марафон» (1979) режиссера Г. Данелии главный герой Андрей Павлович Бузыкин, переводчик, преподаватель университета, не может сделать выбор между женой Натальей, с которой его связывают долгие годы совместной жизни, и любовницей Аллочкой, желающей создать с ним семью. Последний кадр фильма — герои (Бузыкин и его коллега профессор-русист Хансен) бегут по мокрой от дождя дороге, уходящей вдаль. У зрителя возникает ощущение бесконечного марафона, тоскливого и безнадежного, как дождливый осенний день.

Однако в данном варианте открытость оказывается нарративностью, поскольку герой проживает свой экзистенциальный опыт.

Существует и другой тип финала — завершенного, но заставляющего по-новому переосмыслить увиденный мир.

В фильме Натальи Троценко по сценарию В. Кунина «Сошедшие с небес» (1986) повествуется о том, как могла бы сложиться после войны жизнь героев. В финале используется надпись «от режиссера»: *Этот фильм снят по мотивам повести Алексея Каплера «Двое из двадцати миллионов»*, — меняющая первоначальное восприятие кинофильма. Зрителю становится понятно, что всё то, что он увидел, могло бы быть, если бы герои остались живы. Вместе с тем акцентирование сознания зрителя на надписи, подчеркивающей закон конвенциональности искусства, не мешает «проживанию» события как состоявшегося и формированию «событийного» опыта, индивидуального и коллективного.

В финале фильма Гая Ричи «Карты, деньги, два ствола» (1998) герой Том застывает над водой в нелепой позе и неизвестно, что с ним будет дальше.

4. Сюжетная полисемия (многовариантность). Полисубъектность

К нарративным трансформациям в кинотексте можно отнести «многовариантность» — несколько версий, редакций одного и того же сюжета,

события. Стroeние произведения по принципу черновика ведет к многовариантности интерпретаций.

Самым ярким примером можно считать фильм «Расёмон» А. Куросавы по мотивам рассказа Акутагавы («Расемон»), выстраивающий множественность точек зрения на происходящие события.

М. Щербакова в работе «Черновик. Фильм — открытая система» в качестве примера разрушения классической схемы линейного нарратива приводит фильм Алена Роб-Грийе «Трансьевропейский экспресс» (1967), своеобразие которого состоит в том, что «любая мысль, проскочившая в размышлениях персонажей, буквально сразу же визуализируется на экране» [Щербакова, 2015]. Создаваемый мир постоянно подвергается разрушению.

Принцип сюжетной многовариантности лежит и в основе фильма «Реконструкция» (2003, реж. Кристоффер Бое, автор сценария — Руков Могенс).

Реконструированный сюжет кинофильма представляет собой историю четырех героев: Огюста, Аме, Алекса и Симоны. Эта история дается с точки зрения режиссера, создающего фильм, а затем — Огюста, известного писателя, который работает над новым романом, прорабатывая различные версии развития сюжета. Сама идея близка фильму «Официант» (2006) Алекса Ван Вармердама, в котором заострена идея роли режиссера как вершителя человеческих судеб. Герои периодически приходят к режиссеру, работающему над сценарием, и просят для себя другой участи, тем самым меняя логику развития сюжета.

В «Реконструкции» границы между моделируемым миром и реальностью размываются. У Огюста есть красавица-жена Аме, которую он любит, но не находит времени для общения с ней. И его книги не вызывают у Аме трепетного чувства. В одной из версий она разрывает страницы опубликованной книги с посвящением ей. Аме важна для Огюста скорее, как Муза. И только когда Огюст прорабатывает одну из версий сюжета — её уход — ему становится страшно, и он переписывает финал.

Вторая пара героев — Алекс и его подруга Симона. Они любят друг друга.

Встреча Алекса и Аме ставит под угрозу счастье тех, кто с ними рядом. В кинотексте выстраиваются несколько вариантов встречи героев.

Вариант первый. Мужчина и женщина встречаются в кафе, между ними устанавливается понимание на уровне жестов, взглядов. С первого взгляда они чувствуют, что не смогут друг без друга.

Второй вариант — Алекс и Аме встречаются в метро, когда наблюдают за фокусником, а потом Алекс бежит за Аме, оставляя Симону в поезде.

Следующий вариант встречи — вновь в кафе за барной стойкой.

Затем — сцена в гостинице, после которой всё меняется. Когда Алекс возвращается домой, к Симоне — оказывается, что его дома нет, Симона его не узнает, друзья выгоняют, не понимая, зачем он к ним приходит. Измена приводит Алекса к ситуации аутсайдера, ему нет места в мире. И только Аме оказывается единственной реальностью. Для Аме встреча с Алексом также оказывается роковой, она готова уйти от мужа и готова ему об этом сообщить.

В этот самый момент Огюст моделирует другой вариант. Алекс встречает Симону, которая его не узнает, но вновь влюбляется в него, как только они знакомятся и начинают говорить.

Алекс спешит на встречу к Аме, у него остается мало времени. Они договорились уехать вместе в Рим. Симона задерживает его, и он не в силах убежать от нее. Он меняет деньги (разменивает свои чувства), чтобы позвонить Аме, но уже слишком поздно. Аме уходит, поцелуй с Симоной (мотив измены) становится поворотной точкой в изменении сюжета.

Алекс прибегает в кафе, но Аме уже нет. Алекс ищет ее на улицах города, как вдруг чувствует, что она идет за ним следом. Перед зрителем разворачивается новая версия сюжета об Орфее и Эвридике. Однако Алекс вновь не выдерживает проверку чувств — и оборачивается — никого нет. Алекс навсегда теряет возлюбленную.

Алекс бежит в гостиницу, видит счастливых Огюста и Аме. Теперь Аме не узнает его. Он признается ей в любви, но во вновь созданном мире (новый вариант Огюста) это теперь лишь герой, который вообразил, что в нее влюблен. А Аме остается верной и любящей женой.

Выстраивается хрупкий, тонкий мир, который при неосторожном движении, неверном шаге — может разрушиться и исчезнуть.

Во множественности одного и того же события происходит утрата значения самого события для формирования личностного опыта.

Неклассическую фабулу можно обнаружить не только в артхаузном кино, но и в голливудских культовых фильмах. Примерами могут служить такие фильмы, как «День сурка» (1993, реж. Х. Рэмис), «Бойцовский клуб» (1999, реж. Д. Финчер), «Матрица» (1999, реж. Л. и Э. Вачовски), «Беги, Лола, беги!» (1998, реж. Т. Тыквер).

В немецком фильме «Беги, Лола, беги!» Т. Тыквера многовариантность реализована в трех различных версиях развития действия: в первом варианте погибает героиня, во втором — герой, в третьем — все заканчивается счастливо и благополучно. Множественность разнонаправленных событий дезориентирует героев, они не проходят необходимый путь, чтобы выйти из него в другом статусе.

Совершенно иной тип многовариантности одних и тех же событий представлен в «Дне сурка» реж. Х. Рэмиса. Герой не может выбраться из одного вновь и вновь проживаемого им дня, пока не оказывается готовым к внутренним изменениям, к альтруистическому отношению к окружающему миру. Событийная повторяемость оказывается принципиальной для формирования векторов развития личностного «я».

5. «Места неопределенности» (недосказанность, текстовые лакуны)

Провоцирующим началом для эстетической деятельности становится принцип недосказанности произведения, наличие лагун, вовлекающих читателя (зрителя) в круг идейно-творческих замыслов художника. Р. Ингарден вводит понятие «лагун», «пустых мест», «участков неопределенности» [Ингарден, 1962]. Для того чтобы возникли художественные образы, требуется работа читательского воображения, которое не только наполняет текст смыслом, но и заполняет «пустые места». Согласно Р. Ингардену, произведение характеризуется смысловой подвижностью, которая задается самой структурой текста и колеблется между «высказанным» и «невывыказанным», между коммуникативной определенностью и коммуникативной неопределенностью.

В. Шмид отмечает, что «нарративность» — вовсе не результат присутствия «опосредующей инстанции изложения», а «признак структуры самого повествуемого», «определенной структуры излагаемого материала» [Шмид, 2003, с. 12].

В «Пустом доме» Ким Ки Дука отсутствующий нарратив организуется видеорядом, искусно выстроенной системой точек зрения («субъективной камерой»). Один кадр способен рассказать многое, например, портрет героини, склеенный в неправильном порядке из разрезанных кусочков.

Заглавие кинофильма Йоза Стеллинга «Ни поездов, ни самолетов» строится как фигура умолчания, поскольку выражение мысли ограничивается намеком, заставляет зрителя ждать появления заявленных символов. Однако они так и не появляются, и становится понятно, что речь идет об отсутствии движения, выхода из состояния, в котором оказывается главный герой.

В фильме «Вот придет кот» Войтеха Ясны использование цвета выполняет смыслообразующую функцию. Когда кот волшебницы Дианы надевает волшебные очки, окружающие люди окрашиваются в определенные цвета. Лугны становятся пурпурными, воры — серыми, предатели — желтыми, а влюбленные — красными.

В кинофильме «Амели» (реж. Жан-Пьер Жене) показателен эпизод в кафе, в котором переживание Героини (она боится заговорить с Геро-

ем и боится, что он уйдет) передано метафорой превращения, стекания водой.

Если говорить об интертекстуальных включениях, то они расширяют «горизонт ожидания» как кинотекста, так и зрителя. По словам С. А. Тугуши, «введение цитат в фильмах режиссеров-модернистов связано со стилистикой их фильмов. Цитата как материал дополняет образный строй фильма и усложняет внутрикадровый монтаж. Цитата вводит новый материал, который лежит вне картины. Это может быть литературный источник, факт общественного сознания, портретное сходство, музыкальная фраза, отрывок из документального или художественного фильма» [Рикер, 2008, с. 263].

С. А. Тугуши [Тугуши, 2016] в качестве примера приводит фильм Годара «На последнем дыхании» (1960). В кадре, показывающем героиню фильма Патрицию, которая смотрит через свернутую в трубку афишу на Мишеля, Годар цитирует сцену из картины «Сорок винтовок» (1957) С. Фуллера, где один из персонажей смотрит на свою возлюбленную сквозь прицел ружья. Интертекстуальное включение имеет глубокий смысл: Мишель станет мишенью для Патриции и погибнет из-за ее предательства. Рассуждая о жизни с Мишелем, Патриция произносит фразу: «Между печалью и бытием я выбираю печаль». Годар цитирует У. Фолкнера (роман «Дикие пальмы»). Эта цитата предвещает Патриции печальный жизненный путь, после того как она предаст Мишеля.

Б. Бертолуччи в «Мечтателях» включает киноцитаты из Л. Годара, Р. Брессона, Т. Браунинга.

В рамках данной статьи мы не рассматриваем в качестве приемов нарративной трансформации средства «грамматики» кино, то есть новые способы сочетания техник съемки (горизонтальное и вертикальное панорамирование), съемку движения с новыми идеями и др. Хотя, безусловно, это может стать предметом самостоятельного исследования. Так, например, Г. Грей в работе «Кино: визуальная антропология» указывает, что в фильме Ф. В. Мурнау «Носферату» (1922) камера превращается в полноценный персонаж и помогает создать субъективную перспективу, что «дало возможность кинематографистам вовлечь зрителя в субъективный мир персонажа, провоцировать сопереживание и понимание (хотя не всегда симпатию)» [Грей, 2014, с. 35].

Подобная искусная, изощренная игра со сложившимися кодами и конвенциями характерна для работ Годара и Трюффо. Например, в фильме «На последнем дыхании» (1959) Годар нарушает правило монтажа, которое гласит, что монтажный прыжок во времени допустим только там, где нужно ввести новый эпизод. Годар делает девять резких переходов

в рамках одной и той же сцены, когда мы смотрим на затылок актрисы Джин Сиберг и изменения касаются фона или того, как падает свет. Г. Грей сравнивает эту ситуацию с встречей с другом, который спрашивает: «Как дела?» — и отворачивается, не дожидаясь ответа. Годар намеренно нарушает коммуникацию с аудиторией; отказываясь от ожидаемой и установленной «грамматики» кадра, он привлекает внимание зрителей к собственной кинематографической природе увиденного.

Таким образом, приведенный анализ позволяет выявить следующие «нарративные трансформации», характерные для текстов различных знаковых систем (кино и литература): открытость композиционного построения; сюжетная полисемия; «возможные» сюжетные ходы; бессюжетность; незавершенность образа (полифония точек зрения); использование фрагмента (в кино — объединение нескольких фрагментов-новелл в целое); обнажение конструкции, механизмов и скреп творческого процесса; текстовые «лакуны», провоцирующие сознание читателя, зрителя на домысливание, сотворчество.

Выявленные «нарративные трансформации» могут рассматриваться как изменение статуса «события» в неклассической парадигме художественности: «пограничное» событие, которое оставляет героев в ситуации выбора; множественность событий, показывающая неопределенность бытийных стратегий, отражающая кризисное состояние сознания.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1975. — 502 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917 : Антология. — Москва : Наука, 1993. — 782 с.
3. *Грей Г.* Кино : визуальная антропология / Г. Грей. — Москва : НЛЮ, 2014. — 208 с.
4. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден. — Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. — 572 с.
5. *Рикёр П.* Я-сам как другой / П. Рикёр. — Москва : ИФРАН, 2008. — 143 с.
6. *Тамарченко Н. Д.* Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. — Москва : Академия, 2004. — 512 с.
7. *Тугуши С. А.* Иносказание в художественной структуре авторского фильма (на материале киноискусства второй половины XX века) : диссертация ... доктора искусствоведения / С. А. Тугуши. — Москва, 2016. — 188 с.
8. *Тюпа В. И.* Парадигмы художественности / В. И. Тюпа // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. — Москва : Intrada, 2008. — С. 155—158.
9. *Тюпа В. И.* Постсимволические эстетики адресованности / В. И. Тюпа // Дискурс. — 2002. — № 10. — С. 6—13.

10. Тюпа В. И. Чеховский герой : между характером и самостью / В. И. Тюпа // Труды и дни. Памяти В. Е. Хализева. — Москва : МАКС Пресс, 2017. — С. 387—394.
11. Тюпа В. И. Что такое нарратив? / В. И. Тюпа // Введение в сравнительную нарратологию : научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. — Москва : Intrada, 2016. — С. 19—25.
12. Фрейденберг О. М. Происхождение наррации / О. М. Фрейденберг // Миф и литература древности. — Москва : Наука, 1978. — С. 206—230.
13. Шмид В. Нарративные трансформации : происшествия — история — наррация — презентация наррации / В. Шмид // Нарратология. — Москва : Языки славянской культуры, 2003. — Глава 4. — 312 с.
14. Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях [Электронный ресурс] / В. Шмид // Narratorium. — 2011. — № 1—2. — Режим доступа : narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636.
15. Щербакова М. Черновик. Фильм — открытая система [Электронный ресурс] / М. Щербакова // Искусство кино. — 2015. — № 9. — Сентябрь. — Режим доступа : <http://kinoart.ru/archive/2015/09/chernovik-film-otkrytaya-sistema>.
16. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. — Санкт-Петербург : Симпозиум, 2003. — 92 с.
17. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. — 384 с.

“Narrative Transformations” in Texts of Non-Classical Artistic Paradigm (Cinema, Literature)

© Abramovskikh Elena Valeryevna (2018), orcid.org/0000-0003-3185-5354, Doctor of Philology, associate professor, professor of Department of Russian, Foreign Literature and Methods of Literature Teaching, Samara State Socio-Pedagogical University (Samara, Russia), ariadna2@list.ru.

The principles and methods of violation of the narrative statements of the text are examined. Typologically similar trends in the use of “narrative transformations” in literature and cinema are shown. The fundamental difference of their implementation in various symbolic systems is commented. The paper shows that the narrative transformations in the film text are: openness of composite construction (violation of the order of the parts, skip parts, open end), fragmentation; plot polysemy (multiplicity); polysubjectness; gaps (space of uncertainty). Special attention is paid to non-narrativity as the main strategy of non-classical artistic paradigm, defined as a lack of event experience of being. This problem is related to the crisis of I-consciousness, for which the destruction of the personal event experience means the loss of self-identity. Narrative transformations are discussed in the following films: “Irreversible” (dir. Gaspar Noé), “Descended from heaven” (dir. V. Kunin), “Lock, Stock and Two Smoking Barrels” (dir. Guy Ritchie), “Rashomon” (dir. A. Kurosawa), “Trans-Europ-Express” (dir. A. Robbe-Grillet), “Reconstruction” (dir. Christoffer Boe), “Groundhog Day” (dir. X. Ramis), “Run, Lola, run” (dir. T. Tykwer), “Empty house” (dir. Kim Ki-Duk), “No trains, no planes” (dir. Jos Stelling), “Amélie” (dir. Jean-Pierre Jeunet), etc.

Key words: narrativity; non-narrativity; "narrative transformations"; cinema text; rhizome; plot polysemy; polysubjectness; gaps.

References

- Bakhtin, M. M. 1975. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.).
- Eko, U. 2003. *Zametki na polyakh «Imeni rozy»*. Sankt-Peterburg: Simpozium. (In Russ.).
- Eko, U. 2004. *Otkrytoye proizvedeniye: forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.).
- Freydenberg, O. M. 1978. Proiskhozhdeniye narratsii. In: *Mif i literatura drevnosti*. Moskva: Nauka. (In Russ.).
- Gasparov, M. L. 1993. *Poetika «serebryanogo veka»*. In: *Russkaya poeziya «serebryanogo veka», 1890—1917: Antologiya*. Moskva: Nauka. (In Russ.).
- Grey, G. 2014. *Kino: vizualnaya antropologiya*. Moskva: NLO. (In Russ.).
- Ingarden, R. 1962. *Issledovaniya po estetike*. Moskva: Izdatelstvo inostrannoy literatury. (In Russ.).
- Riker, P. 2008. *Ya-sam kak drugoy*. Moskva: IFRAN. (In Russ.).
- Shcherbakova, M. 2015. Chernovik. Film — otkrytaya Sistema. *Iskusstvo kino, 9. Sentyabr*. Available at : <http://kinoart.ru/archive/2015/09/chernovik-film-otkrytaya-sistema>. (In Russ.).
- Shmid, V. 2003. Narrativnyye transformatsii: proisshestiya — istoriya — narratsiya — prezentatsiya narratsii. In: *Narratologiya*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kultury. 4. (In Russ.).
- Shmid, V. 2011. Otkrytiye i konkretizatsiya v slovesnoy i kinematograficheskoy narratsiyakh. *Narratorium*, 1—2. Available at : narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636. (In Russ.).
- Tamarchenko, N. D., Tyupa, V. I., Broymann, S. N. 2004. *Teoriya literatury*. Moskva: Akademiya. 2/1. (In Russ.).
- Tugushi, S. A. 2016. *Inoskazaniye v khudozhestvennoy strukture avtorskogo filma (na materiale kinoiskusstva vtoroy poloviny XX veka)*: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya. Moskva. (In Russ.).
- Tyupa, V. I. 2002. Postsimvolicheskiye estetiki adresovannosti. *Diskurs, 10*: 6—13. (In Russ.).
- Tyupa, V. I. 2008. Paradigmy khudozhestvennosti. In: *Poetika: slovar' aktualnykh terminov i ponyatiy*. Moskva: Intrada (In Russ.).
- Tyupa, V. I. 2016. Chto takoye narrativ? In: *Vvedeniye v sravnitelnyuyu narratologiyu: nauchno-uchebnoye posobiye dlya samostoyatelnoy issledovatel'skoy raboty*. Moskva. (In Russ.).
- Tyupa, V. I. 2017. Chekhovskiy geroy: mezhdu kharakterom i samostyu. In: *Trudy i dni. Pamyati V. E. Khalizeva*. Moskva: MAKS Press. (In Russ.).