

Санкт-Петербургский Государственный Университет

**«Концепция множественности миров в современной
медиакультуре»**

Выпускная квалификационная работа по направлению 51.04.01
Культурология

Основная образовательная программа – Культура медиа

Исполнитель:

Трубникова Екатерина Георгиевна

Научный руководитель:

Ноговицын Никита Олегович, к.ф.н., доцент

Рецензент:

Батюцкая Валерия Вячеславовна

Санкт-Петербург

Содержание

Введение	С. 3-16
Глава I. Современные научные концепции множественности миров	С . 18-45
1. Мультиверсивная структура реальности	С . 18-25
2. Физически реальные мультиверсы	С . 25-30
3. Логически возможные мультиверсы	С . 31-38
4. Мыслимые мультиверсы	С . 39-44
Глава II. Репрезентация идеи мультиверса в современной медиакультуре	С . 45-64
1. Мифологичность современной медиакультуры	С . 45-58
2. Идея множественности миров как научный миф в современной медиакультуре	С . 59-64
Глава III. Визуализация идеи множественности миров в современной медиакультуре	С . 65-89
1. Фантастический дискурс в экранных искусствах как способ визуализации множественных миров	С . 65-71
2. Объективные мультиверсы в экранных искусствах	С . 72-81

3. Субъективные мультиверсы в экранных искусствах	С . 82-88
Заключение	С . 89-92
Список использованной литературы	С . 93-97

Введение

Актуальность философско-культурологической рефлексии идей мультиверса связана с их активной разработкой в современной философии, физике и математике, а также особым интересом медиакультуры к миру фантастического, в основе которого традиционно лежат некоторые допущения теоретической физики (в данном случае – концепция множественности миров).

Сама идея мультиверса находится на стыке философии и точных наук, а современный интерес к ней определяется, во-первых, постмодернистским приматом множественности над единством и целостностью и углублением философского релятивизма, которые вылились в разработку концепции возможных миров в логической семантике, во-вторых, с трансформациями научной картины мира, для которой теперь в большей степени характерны представления о видимом нам мире как о части мультивселенной, а не как о самобытном и единичном образовании.

Современность смещает акцент с артикуляции единственности вселенной на «тиражирование» и разнородную множественность, которую можно описать понятием «мультиверс». Это порождает ряд фундаментальных философских вопросов (онтологический статус миров, возможность их умопостижения, их соотношения, систематизированность или хаотичность и т. п.), поиск ответов на которые и обеспечивает устойчивый интерес современной культуры к идее о множественности и конструируемости реальностей, в которых живет человек, а также смещение культурного акцента с материальности и константности реальности на её зависимость от условного наблюдателя.

Множественность миров по своей сути «супермир», который представляет собой тотальность и сам ни в какую общность более высокого порядка уже не входит. Михаил Эпштейн предлагает называть эту тотальность термином «мультиверсум», определяя его как «мироздание в целом как совокупность миров с разными физическими законами и числом измерений»¹. В каком-то смысле это мироздание в целом как совокупность миров с разным набором базовых констант. Мультиверс как бы выступает антагонистом классической замкнутой и однородной вселенной.

В контексте рассматриваемой проблемы целесообразно применение термина «мультиверс» как равнозначного термину «множественные миры» и «многомирие». Под словом «мультиверс» (мультивселенная, многомирие) далее будет подразумеваться «единая физическая сущность, содержащая более одной вселенной», а под словом «универс» (вселенная) — «квазиавтономная реальность в целом» (несколько таких «квазиавтономных реальностей» вместе составляют мультиверс).

Цель исследования – провести философский и культурологический анализ основных способов визуализации концепции множественности миров в пределах медиакультуры.

Для достижения указанной цели были поставлены следующие **исследовательские задачи**.

1. Выявить и исследовать основные теории множественности миров, существующие в естественных, абстрактных и гуманитарных науках.

¹ Эпштейн М. Мультиверсум. Космо-арт. Мультивидуум // Вестник Российского философского общества. – 2003. – №4. – С. 164.

2. Систематизировать концепции множественных миров и обобщить опыт исследования проблемы.

3. Охарактеризовать современное состояние и сущность медиакультуры, выделить её основные черты.

4. Исследовать специфику концепции множественности миров, существующей в медиакультуре, особенности интерпретации в её рамках научных теорий мультиверса.

5. Выявить основные стратегии визуализации множественности миров медиакультурой и их содержательное наполнение.

Объектом исследования является современная медиакультура, **предметом** – концепция множественности миров, продуцируемая ею.

Термин «медиакультура» как продукт современной культурологической теории введен для обозначения особого типа культуры информационного общества. Сегодняшняя медиакультура – это интенсивность информационного потока (прежде всего аудиовизуального: ТВ, кино, видео, компьютерная графика, мобильная связь, интернет, мультимедиа и др.), это средства комплексного освоения человеком окружающего мира в его социальных, нравственных, психологических, художественных, интеллектуальных аспектах. Под медиакультурой в данном случае следует понимать совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Термин «медиакультура», таким образом,

можно определить как состояние современной культуры, проживаемой и оцениваемой через призму медиареальности.

Вопросы, сопряжённые с сущностью понятия «медиа» и медиакультуры, начали разрабатываться в философской и культурологической мысли в 20–30-х годах XX в.

Важную роль в переосмыслении художественной культуры XX в. сыграли исследования В. Беньямина², согласно мысли которого произведения искусства современности пользуются неограниченными возможностями технического репродуцирования, а уникальное существование конкретного произведения искусства сменяется его массовостью и доступностью для потребления. Эта тенденция лежит в основе формирования массовой медиакультуры современности.

Одним из первых медиатеоретиков считается Г. М. Маклюэн³, выдвинувший новую периодизацию истории культуры, основанную на доминирующем коммуникативном средстве. Именно Маклюэн использовал термин *media*, который в контексте исследования применялся для обозначения различных средств коммуникации.

Изучение понятия медиа в XX в. было представлено работами зарубежных ученых. В частности, Н. Луман⁴ рассматривал масс-медиа как самореферентную социальную систему, Ю. Хабермас⁵ изучал медиа в сфере публичного.

² Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.

³ Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2003. – 464 с.

⁴ Луман, Н. Медиакоммуникации. – М.: Логос, 2005. – 280 с.

⁵ Хабермас, Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – СПб.: Наука, 2000. – 382 с.; Его же. Философский дискурс о модерне. – М.: Весь мир, 2003. – 416 с.

К формированию основ медиакультурного дискурса относятся также работы теоретиков информационного общества: М. Кастельса⁶, Э. Тоффлера⁷, Д. Белла; исследование социальной коммуникации в рамках нового подхода медиологии, предложенного Р. Дебре⁸.

Изучением медиакультуры как современной массовой культуры, играющей значительную идеологическую роль, занимались Ж. Бодрийяр⁹, Х. Г. Дебор¹⁰, Ортега-и-Гассет¹¹, Немалую роль в исследовании феномена медиакультуры как системы массовых коммуникаций, её аудиовизуальной доминанты сыграли исследования Н. Больца¹², П. Бурдьё¹³.

Среди отечественных исследований описанию сущности, проблем и специфики медиакультуры и её проявлений посвящены

⁶ Кастельс, М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 328 с.; Его же. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.

⁷ Тоффлер, Э. Шок будущего, 2008. – М.: АСТ. – 560 с.; Его же. Третья волна, 2010. – М.: АСТ. – 784 с.

⁸ Дебрэ, Р. Введение в медиологию. – М.: Праксис, 2010. – 368 с.

⁹ Бодрийяр, Ж. Америка. – СПб.: Изд-во Вл. Даль, 2000. – 205 с.; Его же. Символический обмен и смерть. – М.: Добро-свет, 2000. – 387 с.

¹⁰ Дебор, Г. Общество спектакля. – М.: Логос, 2000. – 224 с.

¹¹ Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. – М.: АСТ, 2008. – 352 с.

¹² Больц, Н. Азбука Медиа. – М.: Европа, 2011. – 136 с.

¹³ Бурдьё, П. О телевидении и журналистике. – М.: Фонд науч. исследований «Прагматика культуры», 2002. – 160 с.

работы В. А. Возчикова¹⁴, И. Г. Елинера¹⁵, Н. Б. Кирилловой¹⁶, Е. И. Кузнецовой¹⁷, Шайхитдиновой С. К.¹⁸, Щеглова Д. С.¹⁹. Роль медиакультуры в современном обществе исследуется в работах Кашкиной М. Г.²⁰, Крюковой Н. А.²¹, Сергеевой О. В.²². Медиареальности и её сущностным характеристиками посвящены работы В. А. Конева²³, В. В. Савчука²⁴.

Отдельную группу составляют исследования, посвящённые визуальным аспектам медиакультуры. Экранная культура как её

¹⁴ Возчиков, В. А. Философия образования и медиакультура информационного общества: автореферат дис. д-ра философских наук. СПб, 2007.; Его же. Текст медиакультуры: личностное восприятие как проблема // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2008. – №2. – С. 74-84.

¹⁵ Елинер, И. Г. Развитие мультимедийной культуры информационного общества: автореферат дис. д-ра культурологических наук. СПб.: СПбГУКИ, 2010.

¹⁶ Кириллова, Н.Б. Медиакультура: От модерна к постмодерну. – М.: Академический Проект, 2005. – 446 с.; Её же. Медиалогия. – М.: Академический Проект, 2015. – 424 с.; Её же. Медиакультура: теория, история, практика. – М.: Культура, 2008. – 494 с.

¹⁷ Кузнецова, Е. И. К проблеме диалога в современной медиакультуре // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – №6. – С. 270-275; Её же. Медиакультура XXI века в контексте развития инновационных технологий // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 4. – С. 220-223.

¹⁸ Шайхитдинова, С. К. Векторы медиакультуры // Учёные записки Казанского университета. – 2013. – №1. – С. 189-198.

¹⁹ Щеглов, Д. С. Подходы к осмыслению медиакультуры в философии XX века // Омский научный вестник. – 2013. – №2. – С. 127-130. Он же. Конструирование медиареальности // Омский научный вестник. – 2013. – №4. – С. 105-108.

²⁰ Кашкина, М. Г. Медиакультура информационного общества в аспекте философского дискурса: автореферат дис. кандидата философских наук. – Краснодар, 2012. – 25 с.

²¹ Крюкова, Н. А. Медиакультура и её роль в современном информационном обществе // Омский научный вестник. – 2013. – №5. – С. 226-228.

²² Сергеева, О. В. Медиакультура в практиках повседневности: автореферат дис. доктора социологических наук. – СПб, 2011. – 45 с.

²³ Конев, В. А. Медиа-реальность и реальность медиа // Вестник Самарской гуманитарной академии. – 2009. – № 6. – С. 3–10.

²⁴ Савчук, В. В. Медиафилософия. Приступ реальности. – СПб.: Изд-во РХГА, 2013. – 338 с.

составная часть анализируется в работах А. Н. Гулимовой²⁵, К. Э. Разлогова²⁶. Истории визуальности посвящена монография Е. В. Сальниковой²⁷, особенностям визуального восприятия – работы Р. Арнхейма²⁸.

Современный кинематограф воспринимается как часть медиакультурного пространства и наиболее яркое воплощение экранной культуры. Сущность кинематографа как культурного и философского феномена раскрывается в работах Ж. Делёза²⁹, Г. Грея³⁰, К. Метца³¹, М. Ямпольского³². Феноменологическую теорию кино разрабатывали А. Базен³³, З. Каракауэр³⁴. Базен, в частности, выдвинул теорию о связи пространственного построения кадра с активностью и

²⁵ Гулимова, А. Н. Экранная культура как форма существования современной мифологии // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – №1. – С. 252-256.

²⁶ Разлогов, К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. – М.: Искусство, 1982. – 158 с.; Его же. Мировое кино. История искусства экрана. – М.: ЭКСМО, 2011. – 687 с.

²⁷ Сальникова, Е. В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. – М.: Прогресс-традиция, 2011. – 616 с.

²⁸ Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.

²⁹ Делёз, Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2013. – 560 с.

³⁰ Грей, Г. Кино: визуальная антропология. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с.

³¹ Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб.: Изд-во Европейского университета, 2010. – 336 с.

³² Ямпольский, М. В. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. – 464 с.; Его же. Полемические заметки об эстетике массового фильма // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков «Современность и задачи советского искусства». – М.: Изд-во Союза кинематографистов, 1987. – С. 31-44.

³³ Базен, А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 384 с.

³⁴ Каракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.

свободой восприятия, с внутренней работой сознания зрителя и т.д. О семиотике и эстетике кино писал Ю. М. Лотман³⁵.

Феномен кино интерпретируется в теориях У. Эко – концепциях образцового реципиента, «открытого произведения», о строении кинематографического кода, избыточности цитаты в кино.

Мифологичность современной экранной культуры исследуется в монографии П. К. Огурчикова³⁶. Аудиовизуальным средствам как форме диалогической коммуникации посвящены труды Я. Б. Иоскевича³⁷, А. Л. Казина³⁸, Р. Д. Копыловой³⁹.

Вопрос о мифологичности медиа связан с актуализацией в XX в. изучения мифа и мифологии, а также общества как символического пространства. Общая эволюция представлений о природе мифа началась с феноменологического его описания через рационалистические интерпретации (М. Мюллер, В. Вундт, Э. Тайлор, Дж. Фрезер, Л. Леви-Брюль). Структурная теория мифа разрабатывалась К. Леви-Стросом⁴⁰. Э. Кассиреру⁴¹ принадлежит символическая теория мифа. Трансцендентальные и

³⁵ Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин.: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.

³⁶ Огурчиков, П. К. Экранная культура как новая мифология: на примере кино: автореферат диссертации д-ра культурологических наук. – М., 2007. – 35 с.

³⁷ Иоскевич, Я.Б. Общение в системе кинематографа // Искусство и общение. – Л.: ЛГИТМК, 1984.

³⁸ Казин, А. Л. Общение и коммуникация в искусстве // Искусство и общение. – Л.: ЛГИТМК, 1984.

³⁹ Копылова, Р. Д. Открытый экран: Телевизионное зрелище как диалог. – СПб.: РИИИ, 1992. – 182 с.

⁴⁰ Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

⁴¹ Кассирер, Э. Философия символических форм. – Т. 2. Мифологическое мышление. – М.: Университетская книга, 2002. – 280 с.

экзистенциальные интерпретации были предложены М. Элиаде⁴² и К. Хьюбнером⁴³, А. Ф. Лосевым⁴⁴. В них миф представлен как выражение нуминозного, сверхчувственного опыта. Структурно-семиотическая концепция мифа была предложена Р. Бартом⁴⁵. У. Эко⁴⁶ применял структурно-семиотические методы для выявления коммуникативной и знаковой природы мифов, их функционирования и конструирования в социальной сфере и средствах массовой коммуникации. Я. Э. Голосовкер⁴⁷ исследовал гносеологическую сферу мифа.

Идея множественности миров зародилась ещё в Античности в связи с критикой геоцентрических воззрений на природу, но активно начала разрабатываться в эпоху Возрождения. Новаторский характер носила космология Николая Кузанского (1401–1464)⁴⁸, предполагающая отсутствие центра вселенной и населённость иных небесных тел. В первой половине XVI в. появилась гелиоцентрическая система мира Н. Коперника⁴⁹, окончательно положившая конец представлениям об уникальности Земли и восприятию человека и его мира как единственно возможного.

⁴² Элиаде, М. Аспекты мифа. – М.: Академический проспект, 2010. – 256 с.

⁴³ Хьюбнер, К. Истина мифа. – М.: Республика, 1996. – 448 с.

⁴⁴ Лосев, А.Ф. Диалектика мифа. – М.; Мысль, 2001. – 558 с.

⁴⁵ Барт, Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.

⁴⁶ Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.; Его же. Открытое произведение. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 416 с.

⁴⁷ Голосовкер, Я.Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – 224 с.

⁴⁸ Кузанский, Н. Об учёном незнании. Кузанский Н. Сочинения в 2-х томах. Т.1. – М.: Мысль, 1979. – С.47-184.

⁴⁹ Коперник, Н. О вращениях небесных сфер. Малый комментарий. Послание против Вернера. Упсальская запись. – М.: Наука, 1964. – 646 с

Первая концепция множественности миров в русле естественно-научного негеоцентризма была предложена Джордано Бруно (1548–1600)⁵⁰. К началу XVII века развитие механистической картины мира, созданной благодаря работам Г. Галилея и И. Ньютона, расширило представление людей о бесконечности космоса, и вопрос о возможности жизни в окружающем Землю космическом пространстве стал ещё более актуальным.

Логическую концепцию «множества возможных миров» – нередуцируемых к реальному ментальным сущностей – разработал Г. В. Лейбниц (1646–1716)⁵¹.

Лейбницевская концепция получила дальнейшее развитие в современной логике. Множественность миров здесь возникла на основе модификаций законов логики классической, которые позволили выводить особые совокупности логически допустимого (миры).

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» Г. В. Лейбниц предложил считать, что «необходимость» представляет собой истинность во всех возможных мирах, а «возможность» – истинность лишь в некоторых возможных мирах.

⁵⁰ Бруно, Д. Диалоги. – М.: Госполитиздат, 1949. – 552 с.

⁵¹ Лейбниц Г. В. Сочинения, в 4-х т. – Т. 1. – Метафизика. «Монадология». 1982. – М.: Мысль, 1982. – 636 с.

Вопрос онтологической природы возможностей и возможных миров приобрел особое значение в середине 1950-х гг. в связи с появлением реляционной семантики. Содержательную семантику для модального языка предложил Р. Карнап⁵². Методы реляционной семантики активно разрабатывались благодаря работам С. Кангера, который ввёл в оборот «свойства модальных операторов», Р. Монтегю, Б. Джонсона, А. Тарского, Я. Хинтикки⁵³ («модельные множества», отношение «соразрешения», отношение альтернативности), К. Мередита, И. Томаса, А. Прайора («мировые скачки») и в особенности – работам С. Крипке (1959) по реляционным семантикам, в которых вводится отношение достижимости между мирами, а также альтернативности, информативности и т.д.⁵⁴.

В 1970–1980-е гг. появился «умеренный модальный реализм», представленный исследованиями Р. Сталнейкера⁵⁵, А. Плантиги⁵⁶, Р. Адамса⁵⁷.

В конце XX в. наибольший вклад в доказательство реальности бытия, состоящего из множественности возможных миров, внёс

⁵² Carnap, R. *Logical Foundations of Probability*. – Chicago: University of Chicago Press, 1962. – 613 p. Carnap, R. *The Two Concepts of Probability* // *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 5. – No. 4. – pp. 513-532. Carnap, R. *Continuum of Inductive Methods*. – Chicago: University of Chicago Press, 1952.

⁵³ Хинтикка, Я. *Логико-эпистемологические исследования*. – М.: Прогресс, 1980. – 447 с.

⁵⁴ Kripke, S. *Naming and Necessity*. – Cambridge: Harvard University Press, 1980. – 172 p; Kripke, S. *Completeness theorem in modal logic* // *Journal of Symbolic Logic*. – 1959. – № 24. – P. 3-14.

⁵⁵ Stalnaker, R. *Possible Worlds and Situations* // *Journal of Philosophical Logic*. – 1986. – № 15. – pp. 109-123. Stalnaker, R. *Ways a World Might Be: Metaphysical and Anti-metaphysical Essays*. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 304 p.

⁵⁶ Plantinga A.C. *Actualism and Possible Worlds* // *Theoria*. – 1976. – Vol. 42. – P. 139–160.

⁵⁷ Adams, M. *Theories of Actuality*, 1974. *Noûs*, VIII, – pp. 211-231. Adams, M. (1982), *Must God Create the Best?* // *Philosophical Review*, LXXXI, pp. 317-332.

«модальный реализм» Д. Льюиса⁵⁸. Концепцию множественности миров продолжили также эпистемологический конструктивизм Н. Гудмена⁵⁹, «возможные миры» художественных произведений У. Эко⁶⁰. Позже «возможные миры» в семантическом пространстве языка исследовались А. П. Бабушкиным⁶¹.

Проблематика возможных миров исследовалась также и в социальной философии А. Шюца⁶², социальном конструировании реальности Т. Лукмана и П. Бергера⁶³, теории социальных полей П. Бурдьё⁶⁴, теории «моделей жизни» Т. Хойрупа⁶⁵.

В отечественной науке концепция множественности миров также нашла отражение. Монография В. В. Целищева «Философские проблемы семантики возможных миров»⁶⁶ (1977) посвящена философским вопросам модальной логики, понятия «возможных миров» для модальных логик исследуется в работах Е. Г.

⁵⁸ Lewis, D. On the Plurality of Worlds. – Oxford: Blackwell, 1986. – 288 p.

⁵⁹ Гудмен, Н. Способы создания миров. – М.: Идея-пресс-Праксис, 2001. – 376 с.

⁶⁰ Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 510 с.

⁶¹ Бабушкин, А. П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. – 86 с.

⁶² Шюц, А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / Сост. А. Я. Алхасов. – М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. – 336 с.

⁶³ Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.

⁶⁴ Бурдьё, П. Социология социального пространства. – СПб.: Алетейя, 2007. – 288 с.

⁶⁵ Хойруп, Т. Модели жизни. – СПб.: Всемирное слово, 1998. – 303 с.

⁶⁶ Целищев, В. В. Философские проблемы семантики возможных миров. – Новосибирск: Наука, 1977. – 191 с.

Дарагалиной-Чёрной⁶⁷, В. А. Смиронова⁶⁸, Е. Д. Смироновой⁶⁹, Е. А. Сидоренко⁷⁰, Н. И. Фатиева⁷¹.

Истории становления идеи множественности миров от античности до XVII в. посвящена монография В. В. Визгина⁷², статьи А. В. Солдатов⁷³. Философский анализ генезиса и онтологических оснований концепции множественности миров в современной космологии предпринят в статьях О. Л. Артёменко⁷⁴ и И. А. Карпенко⁷⁵. Философскому осмыслению концепции множественности миров в контексте сверхреализма, присущего современности, посвящены работы А. С. Карпенко⁷⁶. Проблемы, сопряжёнными с

⁶⁷ Возможные миры. Семантика, онтология, метафизика / Рук.: Е. Г. Драгалина-Черная; отв. ред.: Е. Г. Драгалина-Черная. – М.: Канон+, 2011. – 402 с.

⁶⁸ Смирнов, В. А. Семантика модальных и интенсивных логик. – М.: Программ, 1981. – 424 с.

⁶⁹ Смиронова, Е. Д. Логическая семантика и философские основания логики. – М.: МГУ, 1986. – 260 с.

⁷⁰ Сидоренко, Е. А. Логика. Парадоксы. Возможные миры. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 312 с.

⁷¹ Фатиев, Н. И. «Возможные миры» в философии и логике. – Иркутск: Издат-во Иркут. ун-та, 1993. – 149 с.

⁷² Визгин, В. В. Идея множественности миров: очерки истории. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 336 с.

⁷³ Напр.: Солдатов А. В. Развитие идеи множественности миров в европейской философии и богословии XVII-XIX веков // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2012. – № 146. – С. 33–41.

⁷⁴ Артёменко, О. Л. Мультиверсум – миры постнеклассической космологии // Философия и социальные науки. – 2008. – № 2. – С. 51-54.

⁷⁵ Карпенко И. А. Проблема интерпретации понятия пространства в некоторых концепциях мультивселенных современной физики // Философский журнал. – 2015. – Т. 8. – № 3. – С. 24-44.; Карпенко И. А. Проблема связи квантовой механики и реальности: в поисках решения // Эпистемология и философия науки. – 2014. – Т. XL. – № 2. – С. 110-126.

⁷⁶ Карпенко, А. С. Сверхреализм. Часть I: От мыслимого к возможному // Философский журнал. – 2016. – №2. – С. 5-23.; Он же. Сверхреализм. Часть II: От возможного к реальности // Философский журнал. – 2016. – №3. – С. 5-24.

понятием «возможный мир», занимаются В. В. Горбатов, Ю. В. Горбатова⁷⁷, В. Э. Терехович⁷⁸.

Типы мультиверсов в экранных искусствах исследуются в работах М. Е. Бойко «Типы мультиверсов в современной массовой культуре»⁷⁹; «Мультиверсы и парамультиверсы в экранных искусствах: анализ обобщённой теории фабулы»⁸⁰.

Эмпирической базой 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, содержащим новаторские для кинематографа идеи.

Научная новизна исследования обусловлена отсутствием среди современных русскоязычных исследований работ, посвящённых культурологическому осмыслению феномена мультиверса и интерпретациям моделей мультивселенной в медиакультуре. Проблематика множественности миров нашла отражение в многочисленных трудах по логике и философии, космологии и теоретической физике, а также лингвистике, однако её культурный

⁷⁷ Горбатов В. В., Горбатова Ю. В. К вопросу о философских основаниях семантики возможных миров // В кн.: Социально-гуманитарное знание в современном мире. – М.: МЭСИ, 2009. – С. 146-163.; Горбатова Ю.В. Семантика возможных миров: уровни анализа и понятие существования // Известия Уральского Федерального университета. – 2014. – №1. – С. 72–78.

⁷⁸ Терехович, В. Э. Возможные миры и субстанции [электронный ресурс]. URL: <http://www.vtpapers.ru/Papers/PossibleWorlds-rus.pdf> (дата обращения: 17.04.2017).

⁷⁹ Бойко, М. Е. Типы мультиверсов в современной массовой культуре // Философия и культура. – 2014. – № 9. – С. 1362–1370.

⁸⁰ Бойко, М. Е. Мультиверсы и парамультиверсы в экранных искусствах: Тезаурус обобщённой теории фабулы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10. – С. 41–43.

аспект остаётся слабо изученной областью. При этом идея множественных миров является одной из наиболее плодотворных в медиакультурном пространстве, часто перерабатывается и адаптируется к массовому сознанию посредством кинематографа, художественной литературы, индустрии компьютерных игры и т.п. Воплощение параллельных темпоральных и пространственных миров – фактически визитная карточка медиакультурных массовых видов искусств.

Теоретическая значимость исследования выражена в систематизации значительного по объёму историко-культурного и научно-теоретического материала в его концептуальном объяснении, на основе которого выявлены характерные черты феномена многомирия и особенности его отражения в современной культуре. Концепция многомирия рассматривается как продукт взаимодействия философских и научных идей, социально-культурных интересов современного потребителя, а также как комплекс специфических стратегий визуализации многомерной реальности. Выделены типы визуализации мультиверса, которые систематизированы в рамках общей классификации, закономерности изображения типов мультиверсов.

Методология исследования обусловлена его проблематикой, целями и задачами. Методологическую основу работы составляет историко-типологический подход, предполагающий принципиальную возможность обнаружения общего и особенного в продуктах медиакультуры.

Для анализа медиакультуры, её специфики и созданных внутри неё художественных произведений были применены эволюционный,

системный и структурно-функциональный методы. В контексте изучения идей мультиверса в философии и науке использовались исторический, компаративный и типологический методы. Для анализа медиакультурного материала, использующего идею мультиверсивности вселенной, были применены семиотические методы, метод интерпретации, методы содержательного, формального и компаративного анализа произведений экранных искусств.

Положения, выносимые на защиту:

1. Идеи мультиверса, существующая в медиакультуре, представляют собой мифологизированные (дополненные, переработанные или упрощённые) концепции множественности миров в философии и науке.
2. Основным способом репрезентации современной концепции множественности миров в медиакультуре служат экранные искусства.
3. Существует ряд фиксированных стратегий визуализации многомирия, что позволяет разделить изображаемые мультиверсы на объективные и субъективные на основе онтологического статуса отдельных миров внутри них.
4. Визуализация концепции мультиверса в медиакультуре имеет ряд специфических особенностей, отличающих произведения подобной направленности от прочих; среди них наличие героя-медиатора, концепта портала и границы между мирами и т.п.

В ходе исследования были получены следующие результаты:

- сделан вывод о том, что в современности предшествующую парадигму единственной реальности сменяет парадигма множества реальностей;

- классифицированы современные научные теории, предполагающие наличие мультивселенной;

- сделан вывод о том, что идея множественности миров в современной медиакультуре представляет собой адаптированные для массового сознания интерпретации научных теорий;

- исследованы условия и характеристики взаимовлияния научных, философских и культурных идей мультиверсивного мира;

- исследованы и классифицированы мультивселенные, визуализируемые в современных экранных искусствах, выявлены их характерные особенности;

- выделены характеристики, отличающие конструируемое в художественном произведении многоминие от многомирия в научно-философском дискурсе.

Работа состоит из введения, трёх глав и заключения. Прилагается список литературы.

Глава I. Современные научные концепции множественности миров

1. Мультиверсивная структура реальности

Попытки осознания и описания окружающей действительности предпринимались людьми с момента создания первых цивилизаций. С накоплением определённых знаний возникали конкретные картины мира (структуры реальности) – модели природы и общества, выступающие как определённый итог развития науки и культуры на том или ином этапе истории. Такие структуры реальности, безусловно, определяются культурным наполнением, так как зависят от стиля мышления, конкретных научных знаний и доминирующих парадигм, принятых методологических подходов к изучению природы и общества, категории «здравого смысла» и совокупности мнений и философских представлений о соответствии картины мира объективной действительности. Структура реальности представлена в виде совокупности теоретических понятий, принципов и законов, опирающихся на аксиоматическую базу. В неё входят представления о пространстве и времени, о фундаментальных физических постоянных и законах природы, космологические теории, понятия и категории, понятие жизни и её специфики, виртуальная реальность, процесс и результаты человеческой деятельности, а также сфера субъективного и духовного, включающая мышление, восприятие и чувствование. Таким образом, структура реальности – это специфическая законченная целостная система отражений действительности в сознании конкретного человека и некий обобщённый образ подобных

отражений, построенный на осознании, видении, понимании всего человечества.

С течением времени и развитием науки благодаря появлению новых эмпирических и теоретических знаний, возникновению новых философских и идеологических концепций, изменению методологических требований одни структуры реальности сменялись другими. Так или иначе каждая последующая структура становилась сложнее и обширнее предыдущей, включала большее количество элементов мира и их признаков.

Если рассматривать представления о реальности ретроспективно, можно констатировать, что, несмотря на содержательное отличие друг от друга различных концепций, всем им было присуще одно свойство – наличие некоторой конструкции, больше которой помыслить невозможно. В картинах мира, свойственных мифологическому мышлению, этим образом был, разумеется, Бог. Позже появился философско-космологический концепт, который может быть назван универсумом. В его основе убеждение в том, что вселенная или космос вбирает в себя все потенциальные и актуальные формы и виды материи, которые существуют в реальности. То есть единственная вселенная являлась единственной возможной целостной структурой объединения для всех форм бытия⁸¹.

Эта «универсальная» структура реальности просуществовала вплоть до середины XX в. В её рамках наблюдаемая вселенная была представлена как предельная структура бытия, включающая всё

⁸¹ Тараров, Я. В. Современная космология: от универсума к мультиверсу // Современная космология: философские горизонты. / Под. ред. В.В. Казютинского. – М.: Канон+, 2011. – С. 297.

существующее в принципе вещество, энергию и пространство. Однако в современном мире структура реальности множественна.

Концепция множественности миров представлена в современной науке как многовариантность вселенной при равновозможности всех вариантов. Для философии и космологии XX в. характерен отчётливый переход от субстанционального мышления к модальному⁸², которое делает возможность чего-либо ключевым метафизическим понятием новой системы взглядов на реальность. В сознании нового типа нет основания для того, чтобы что-либо не имело права на существование. Новое же понимание возможного предполагает его воплощение в реальность тем или иным способом⁸³. Ситуацию можно охарактеризовать выражением Виленкина: «Кажущаяся невозможность часто отражает лишь ограниченность нашего воображения»⁸⁴.

И хотя идеи множественных миров существовали ранее, особенную актуальность они приобрели с формированием современной релятивистской парадигмы.

Современные тенденции как в философии, так и в науке предполагают максимальное расширение сферы реальности, вследствие чего граница между мыслимостью, возможностью и существованием оказывается зыбкой. Одним из следствий этого расширения и стало появление концепции множественности миров, по сути являющейся способом включения в действительность

⁸² Карпенко, А. С. Основной вопрос метафизики // Философский журнал. – 2014. – № 2. – С. 69.

⁸³ Карпенко, А. С. О новом понимании возможного // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2014. – № 5. – С. 19.

⁸⁴ Виленкин, А. Мир многих миров. Физики в поисках иных вселенных. – М.: Астрель, 2011. – С. 232.

максимального большого числа альтернатив и гипотетических вариаций событий и объектов.

Развитие науки в XX в. было ознаменовано сменой чёткости и однозначности научных выводов их относительностью. В большинстве отраслей знания зафиксированные ранее закономерности окружающей действительности, как математической, естественно-научной, так и гуманитарной получили интерпретации или дополнения, исключающие возможность однозначного суждения. Развитие подобных альтернативных картин мира породило необходимость постоянного уточнения системы координат, в рамках которой происходит исследование события или объекта.

В связи с этим возникла потребность в конкретных и замкнутых системах отсчёта, позволяющих отделять одни сферы реальности от других.

Для описания новой полноты и вариативности реальности, а не только наблюдаемой её части, в космологии и сопутствующих науках получили распространение такие понятия, как параллельные, альтернативные миры или вселенные, метареальность, мегаверс, метаверс или мультиверс.

Положение о неисчерпаемости материи в качестве одного из основных критериев существования мультивселенной полагает неисчерпаемость неотъемлемым свойством материи и её атрибутов. В объёме, качественном и количественном отношении материя бесконечна, как и её свойства и взаимодействия в рамках любых материальных систем. Очевидным следствием такого принципа представляется многоплановость бытия, не описываемая единственным и ограниченным миром. При этом «бесконечность

пространства и времени понимается не как их метрическая бесконечность, а как бесконечное разнообразие пространственно-временных структур, пространства времен»⁸⁵.

Отправная точка идеи множественности миров – это концепция полноты мира, предполагающая его разнообразие. Принцип изобилия А. Лавджоя, сформулированный в работе «Великая цепь бытия» (1936 г.), подразумевает, что «никакая подлинная потенция бытия не может оставаться не исполненной»⁸⁶. То есть всё возможное должно быть воплощено, а возможно оно при условии, что нет достаточного основания для невоплощения его в действительность. При этом Лавджой предполагает, что возможность обретает всё, мыслимое как возможное, – «принцип полноты». Реализация этого принципа влечёт за собой бесконечное расширение континуума и сущностей⁸⁷.

В соответствии с эгалитарной теорией Р. Нозика, разделявшего схожую позицию, никакая возможность, в том числе и возможность несуществования, не имеет статуса более натуральной или более вероятной, они полностью равноправны. «Все возможности существуют в независимо невзаимодействующих сферах, в “параллельных универсумах”. Мы можем назвать это допущением плодovitости»⁸⁸, – пишет он. Сама возможность принципа обосновывает его существование. Следствием теории является

⁸⁵ Кармин, А. С. Познание бесконечного. – М.: Мысль, 1981. – С. 227.

⁸⁶ Лавджой, А. Великая цепь бытия: История идеи. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – С. 55.

⁸⁷ Карпенко, А. С. О новом понимании возможного // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2014. – № 5. – С. 15.

⁸⁸ Nozick, R. Philosophical Explanations. – Cambridge, MA: Belknap Press, 1981. – P. 129.

своеобразное онтологическое уравнивание наблюдаемой действительности и всего спектра действительностей возможных.

В основе концепции многомирия, таким образом, лежит постулат о том, что нет какого-либо обоснования неосуществимости какого-либо события, равно как нет и основания для его осуществления.

Принцип полноты сочетает в себе идею разнообразия элементов и идею бесконечности, которые обеспечивают его функционирование. Прямым следствием бесконечного разнообразия элементов является появление существа, способного к рефлексии и осмыслению вселенной. То есть наличие наблюдателя – необходимое условие существования мультиверса. К этому же отсылается антропный принцип, предполагающий, что законы природы и соотношения фундаментальных констант (в наблюдаемом нами мире) как раз такие, какие необходимы для существования разумной жизни.

Итак, концепция множественности миров существует благодаря трём допущениям: наличию мыслящего субъекта, идее бесконечности пространства и элементов, реализуемости всего мыслимого в действительное.

Со времён Демокрита появилось множество теорий, постулирующих или допускающих наличие мультиверса. В XXI в. это привело к созданию теорий, их обобщающих. К примеру, Б. Грин предполагает наличие «окончательной мультивселенной» – своеобразного мегаконгломерата, включающий все из когда-либо предложенных мультивселенных или тех, которые когда-нибудь будут

предложены⁸⁹. Подробную и иерархизированную классификацию множественных вселенных разработал космолог Макс Тегмарк. На первом уровне этой классификации находятся миры за пределами нашего космического горизонта. Их существование логически вытекает из допущения о бесконечности пространства. В строгом смысле это не отдельные универсы, а отдалённые части одной вселенной. На втором уровне находятся миры, имеющие иные физические константы. Примерами таких миров могут служить иные миры на бранах в М-теории. На третьем уровне – миры, возникающие в рамках многомерной интерпретации квантовой механики и представляющие собой многочисленные ветвления, реализующие все потенциально возможные исходы каждого события. На четвёртом уровне – конечный ансамбль, объединяющий все вселенные, реализующие те или иные математические структуры⁹⁰.

В основу классификации современных теорий мультивселенной, предложенную в работе, положены принципы физической и логической возможности реализации многомирия. В соответствии с этим критерием могут быть выделены три группы теорий.

1. Сущестующее многомирие (физическая реальность). Мультиверс реальностей, для которого характерно объективное существование множества миров.

Эта группа теорий предполагает наличие физически реальных универсов в рамках абстрактной теоретически обоснованной мультиверсивной структуры реальности. Каждый такой универс

⁸⁹ Грин, Б. Скрытая реальность: Параллельные миры и глубинные законы космоса. – М.: Либроком, 2012. – С. 308.

⁹⁰ Тегмарк, М. Параллельные вселенные // Космос: альманах / Под рук. Капицы С.П. – М.: В мире науки, 2006. – С. 21-32.

находится в конкретной области пространства и наделён условно воспринимаемыми сущностями. При этом все миры имеют одинаковый онтологический статус.

2. Возможное многомирие (логическая реальность).

Мультиверс возможностей, для которого характерно субъективное существование множества миров.

Данная группа теорий описывает многомирие как реализацию всех гипотетических логических структур. Миры, совокупность которых он представляет, не всегда представлены воспринимаемыми чувственно сущностями, а онтологический статус подобных универсов может различаться.

3. Существующее и возможное многомирие (физическая и логическая реальность). Мультиверс мыслимостей, для которого характерно объективное существование множества миров на основе существования субъекта.

Мультиверс, основанный на допущении, что всё мыслимое возможно, а всё возможное реализуется. Критерием существования такой мультивселенной в конечном итоге является мыслящий субъект, способный к продуцированию новых возможностей, которые в свою очередь осуществляются.

Мультиверсивные теоретические подходы подразумевают специфическое положение наблюдаемой реальности в множественных мирах. Мультиверс как бы выступает антагонистом замкнутой и однородной вселенной классической космологии. Несмотря на разность интерпретаций и различное соотношение концептов «мыслимое», «возможное» и «реальное», для каждой группы теорий характерно прямое или косвенное включение концепта «актуальный

мир». «Актуальный мир» – понятие, не имеющее фиксированного определения, но совпадающее с индексированным понятием «этот мир» или «мир, который был бы актуальным, если бы высказывание о его актуальности оценивалось в нём самом». Соответственно, для физически реального мультиверса актуальным миром будет мир, чувственно воспринимаемый в конкретный момент времени наблюдателем, для логического мультиверса – описание состояния, включающее в себя все атомарные предложения, утверждение которых справедливо по отношению к реальности.

1.2. Физически реальные мультиверсы

Теории, констатирующие существование физически реального множества миров, имеют отношение к физико-космологическому понятию мультивселенной – мира, который состоит из множества вселенных, включая нашу. Рассматриваемые теории в первую очередь стремятся объяснить как можно большую совокупность астрофизических явлений на основе фундаментальных законов современной квантово-релятивистской физики, экстраполировать эти законы как можно дальше, в идеале – на все явления и процессы космической эволюции от ее начального момента, сингулярности, вплоть до самого отдаленного будущего. В этом контексте возникновение концепции мультивселенной – не самоценно, оно является последствием предпринятых теоретических выкладок. Следует также отметить, что для данного вида расширения космологических теорий на область мультивселенной характерны механицизм и стремление к экстраполяции, свойственные механистической картине мира в целом.

В дискурсе о мультивселенных в точных и естественных науках наиболее часто говорят о следующих мультиверсах: квантовый (Quantum Multiverse); ландшафтный (Landscape Multiverse); «лоскутный» (Quilted Multiverse); инфляционный (Inflationary Multiverse); мультиверс на бранах (Brane Multiverse).

Инфляционная мультивселенная предполагается в контексте сценария вечной инфляции хаотической вселенной, разработанного Аланом Гутом, Андреем Линде и Полом Стейнхардом.

В теории вечной хаотической инфляции А. Линде под инфляцией подразумевается взрывообразное и сверхбыстрое расширение

пространства-времени, перманентно повторяющееся в различных областях вселенной⁹¹. Предполагается, что бесконечность заполнена предположительным полем инфлатона, большая энергия которого это расширение и вызывает. Энергия, высвобожденная вследствие квантовых флуктуаций, становится причиной короткого (порядка 10^{-35} сек.) и быстрого расширения, в ходе которого пространство увеличивается в 10^{30} раз. Квантовые флуктуации могут «сбросить» энергию поля инфлатона к низким значениям, что и приведет к образованию вселенной⁹². Постепенно энергия преобразуется в частицы, из которых впоследствии формируются галактики⁹³.

Теория предполагает способность мультивселенной к самовоспроизводству. Инфляция по своей природе является процессом, который никогда не останавливается⁹⁴. При условиях вечной инфляции квантовые флуктуации приводят к разделению вселенной на бесконечное число экспоненциально больших частей со всевозможными значениями поля. Это значит, что исходная вселенная разделяется на бесконечное число вселенных со всевозможными значениями эффективной космологической постоянной и разными физическими константами, что и составляет смысл

⁹¹ Линде, А. Инфляция, квантовая космология и антропный принцип [электронный ресурс]. URL: <http://arxiv.org/abs/hep-th/0211048> (дата обращения: 29.11.15).

⁹² Карпенко, И. А., Проблема интерпретации понятия пространства в некоторых концепциях мультивселенных современной физики // Философский журнал. – 2015 – №3 – С. 35.

⁹³ Сторожук, А. Ю. Философского-методологический анализ оснований концепций множественных вселенных: лоскутная мультивселенная и инфляционный сценарий // Философия науки. – 2014. – №4. – С. 89.

⁹⁴ Горшков, В. К., Мансуров Г. Н. Теория инфляции. Стрела времени [электронный ресурс] // Вестник Московского государственного областного университета. – 2012. – № 1. – С. 139–149. URL: <http://www.evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/166> (дата обращения: 1.12.15).

мультивселенной⁹⁵. Митио Каку обосновывает гипотезу о непрерывном расширении отдалённых участков вселенной, которое предполагает образование из таких участков «почек» дочерних вселенных⁹⁶. Мультиверс, согласно теории инфляции, таким образом, является непрерывно расширяющимся и множащимся.

Разговор о **лоскутной мультивселенной** актуален только в случае допущения бесконечности пространства. В сущности, сама идея подобной структуры мультиверса прослеживается ещё в трудах Н. Кузанского и Д. Бруно, постулирующих бесконечное множество существующих миров. По Кузанскому, все они должны быть уникальны, Бруно своё многомирие конструирует, исходя из тезиса «действительность и возможность – одно и то же»⁹⁷, который предполагает реальное существование всего доступного для восприятия человеческим сознанием и не противоречащего законам физики.

Если вселенная бесконечна, её большая часть находится за пределами видимого горизонта. Если исходить из того, что возраст вселенной примерно 13,7 млрд лет, то область наблюдательной вселенной будет составлять 13,7 млрд световых лет плюс область, увеличивающаяся за счет расширения пространства. Максимальное расстояние, на которое мы можем заглянуть, – примерно 41 млрд световых лет⁹⁸. Более далёкие области вселенной, соответственно, оказываются недоступными для наблюдения. Аналогичные предположения можно сделать и для тех областей пространства, которые

⁹⁵ Горшков, В. К., Мансуров Г. Н. Мультивселенная и антропный принцип [электронный ресурс] // Вестник Московского государственного областного университета. – 2013. – № 2. – С. 3. URL: <http://www.evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/327> (дата обращения: 1.12.15).

⁹⁶ Цит. по: Владленова, И. В. Космологические проблемы конструирования структуры реальности // Философия и космология. – 2014. – № 12. – С. 43.

⁹⁷ Бруно, Д. Диалоги. – М.: Госполитиздат, 1949. – С. 242.

⁹⁸ Грин, Б. Параллельные миры и глубинные законы космоса. – М.: Либроком, 2012. – С. 38.

удалены от нас на достаточно большое расстояние. Удалённые друг от друга космические горизонты не могут взаимодействовать и развиваются автономно. Такая область пространства в рамках одного космического горизонта и образует условную вселенную, число которых, с учётом безграничности пространства, бесконечно.

Основной космологический постулат гласит: вселенная на больших масштабах является однородной и изотропной. Следовательно, каждая лоскутная мультивселенная будет иметь ту же физику, что и наша вселенная. Если мир состоит из элементарных частиц, то их свойства должны определять явления и закономерности астрономических объектов. Информация о вселенной приходит к нам в виде потока элементарных частиц – фотонов, нейтрино, частиц высокой энергии (протоны, электроны, ионы), возникающих в радиотуманностях и радиогалактиках⁹⁹.

Если принимать универсальность физики в таком мультиверсе и идентичность законов природы в наблюдаемой и не наблюдаемой нами части мультиверса, то конфигурация частиц, заполняющих пространство, окажется конечной. Это означает, что в бесконечной вселенной должны найтись абсолютно идентичные лоскуты, образующие двойников. Если применить редукционистский подход, согласно которому все физические и ментальные характеристики определяются расположением частиц и полей, то в глубинах космоса существует бесконечное количество наших двойников. Согласно редукционизму, все физические копии будут тождественны также и ментально.

«Лоскутный» мультиверс можно определить как единственный универс, отдалённые части которого образуют замкнутые и

⁹⁹ Сторожук, А. Ю. Философского-методологический анализ оснований концепций множественных вселенных: лоскутная мультивселенная и инфляционный сценарий // Философия науки. – 2014. – №4. – С. 89.

специфические миры. Причём подобные миры вполне могут повторяться, если учитывать бесконечность пространства.

Идея **струнного мультиверса** возникла как следствие разработки теории струн (суперструн). Сама теория задумывалась как попытка объединения гравитации и квантовой механики, рассогласованность между которыми существовала со времён создания Общей теории относительности.

Наличие квантовых флуктуаций на микроуровне делает невозможным использование на нём существующей математики. Причина в том, что в стандартной физике частиц частицы – это точки, не имеющие размеров, бесконечно маленькие объекты. Теория струн же вместо точечной модели элементарных частиц, фундаментальных объектов квантовой теории поля, рассматривает струноподобные (порядка планковской длины) нити¹⁰⁰, фундаментальные свойства которых (заряд, масса, спин) определяются конкретным видом колебания струны. Струна способна сглаживать квантовые флуктуации, что неприемлемо для точечной частицы, и это разрешает противоречия между двумя теориями.

Современное продолжение теории струн – М-теория. Она является в некотором смысле объединяющей и включает пять различных вариантов теории струн, предполагая наличие десяти пространственных измерений и одного временного, а также струн более высокой размерности (которые получили название бран). М-теория включает в себя не только колеблющиеся струны, но и такие объекты, как колеблющиеся двумерные мембраны и трехмерные

¹⁰⁰ Горшков, В. К., Мансуров, Г. Н. Мультивселенная и антропный принцип [электронный ресурс] // Вестник Московского государственного областного университета. – 2013. – № 2. – с. 7. URL: <http://www.evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/327> (дата обращения: 1.12.15).

капли. Важную роль играют и протяженные объекты других размерностей. Протяженные трехмерные объекты названы 3-бранами, протяженные четырехмерные – 4-бранами (и так далее)¹⁰¹.

Уравнения М-теории подразумевают наличие дополнительных измерений, которые должны принадлежать к некоторому классу так называемых пространств Калаби – Яу. Такие пространства могут иметь огромное число различных форм и дополнительных измерений. В этом случае возникает необходимость в мультиверсивном подходе и предполагается, что все возможные формы пространств дополнительных измерений, возникающие в математическом аппарате теории, – реальные свойства частиц. Отсюда вытекает, что каждая из форм задает дополнительные измерения в своей отдельной вселенной, которая имеет специфические фундаментальные физические постоянные.

Браны могут иметь любой размер, в том числе макроскопический. Возникло предположение, что на бранах в пространствах более высокой размерности могут находиться отдельные вселенные. В многомерном пространстве возможно существование любого количества вселенных на бране, более того, они могут частично накладываться друг на друга, что предполагает реализацию сценария циклической мультивселенной. Согласно такому сценарию, миры на бране могут находиться сколь угодно близко в многомерном пространстве, но свойства струн (элементарных частиц) актуальны только в пределах одной браны, так как прикреплены к ней.

¹⁰¹ Павлов, Е. В. Основополагающие идеи теории струн и М-теории // Вестник Псковского государственного университета. – 2009. – №8. – С. 93.

То есть любое взаимодействие между отдельными вселенными
исключено¹⁰².

¹⁰² Карпенко, И. А., Проблема интерпретации понятия пространства в некоторых концепциях
мультивселенных современной физики // Философский журнал. – 2015 – №3 – С. 36-37.

1.3. Логически возможные мультиверсы

Теории, подразумевающие множественность миров в этой категории, связаны с понятием «возможный мир», существующим в семантике. Понятие «возможный мир», как правило, интерпретируют как «возможное состояние дел или возможный ход событий»¹⁰³. Основой такого понимания послужило утверждение Л. Витгенштейна о том, что «мир есть совокупность фактов, а не вещей»¹⁰⁴.

Идея возможных миров и семантика возможных миров в качестве метода её разработки возникли в ходе развития модальной логики. Модальная логика в качестве одного из разделов логики математической сосредоточена на пропозициональных исчислениях и исчислениях предикатов, в них кроме обычных пропозициональных связок используются специальные модальные операторы¹⁰⁵. В модальной логике идея возможных миров использовалась для установления истинности модальных высказываний.

Сама концепция возможного мира, который при этом мог рассматриваться как единственный физически реальный мир, принадлежит Г. В. Лейбницу, утверждавшему, что Божественный разум априорно содержит варианты безграничного множества миров, из которых Бог, однако, выбирает лучший, создавая его таким, каков он есть (предстаёт в данной нам физической реальности)¹⁰⁶. У Лейбница, таким образом, возможные миры представляют собой

¹⁰³ Целищев, В. В. Философские проблемы семантики возможных миров. Новосибирск, 1977. – С. 9.

¹⁰⁴ Витгенштейн, Л. Философские работы. Часть I. – М.: Издательство «Гнозис», 1994. – С. 109.

¹⁰⁵ Слинин, Я. И. Теория модальностей в современной логике // Логическая семантика и модальная логика. – М.: Наука, 1967. – С. 119.

¹⁰⁶ Краткая философская энциклопедия. – М.: Прогресс, 1994. – С. 239.

набор альтернативных состояний мира реального, существующих в создании Создателя. Такие миры логически состоятельны и наделены завершённой формой и содержанием, однако не воплощены физически. Реальный же мир онтологически выделен и постижим сознанием человека.

Лейбницу принадлежит принцип примата возможного над действительным, реализующийся непременно и извечно. Другим принципом бытия для него является бесспорность того факта, что воплощён в реальность именно данный мир, а не какой-либо другой из возможных, что случается именно данное событие, а не иное возможное. Совершенство данного мира, по мнению Лейбница, является необходимой и достаточной причиной его существования, при этом совершенство настоящего мира понимается им как гармония сущности и существования¹⁰⁷.

Лейбниц положил начало традиции трактовки возможных миров лишь как неких гипотетических состояний мира реального, но при этом имеющих потенцию к существованию. В XX в. его идеи нашли применение в семантике возможных миров. С. Крипке и Я. Хинтика в конце 50-х – начале 60-х гг. XX вв. разработали реляционную семантику в качестве одной из теорий модальной логики. Реляционная семантика предполагает некоторое непустое множество, отдельные элементы которого являются возможными мирами – специфическими наборами условий, состояний, отношений объектов и субъектов и моментов времени. И если классическая модальная логика строится на классификации конкретных пропозиций как «ложь» или «истина», в реляционной семантике «истинность» и «ложность» устанавливаются

¹⁰⁷ Философский энциклопедический словарь – М.: Советская энциклопедия, 1983. – С. 305.

для всех постижимых сознанием человека контекстов модальности. В модальном дискурсе при этом исследуется не физическая возможность какого-либо действия, а его логическая непротиворечивость законам выстроенного мира ¹⁰⁸.

Крипке ввёл понятие модельной структуры $\langle G, K, R \rangle$, в которой K является классом или множеством возможных миров, G – актуальным миром, то есть принадлежит K , а R – отношением между мирами. Исходя из определения модальной структуры, Крипке формулирует понятие модели по отношению к конкретной структуре: в каждой отдельной модальной структуре модель φ приписывает всем существующим атомарным формулам истинность значения в каждом мире (H), принадлежащем множеству миров (K), модель p – ложь либо истину всем атомарным утверждениям в одном мире. Кроме того, модель состоит из множества возможных миров, находящихся в отношениях бинарной достижимости друг из друга. Множество это представлено большим, но конечным числом актуально сформулированных атомарных предложений и их отрицаний. Другие возможные миры получаются из этого множества путем отбрасывания отрицания у одних предложений и приписывания его другим. С каждым отдельным миром связано множество других миров, возможных по отношению к нему, при этом не любой мир достижим из любого мира. В формальном смысле достижимость либо недостижимость задается условиями верификации (условиями приписывания истинностных значений) того вида высказываний, которыми мы оперируем при решении соответствующего класса

¹⁰⁸ Акопян, А. А. Возможные миры как объекты модального мышления // Молодой ученый. – 2009. – №9. – С. 96-99.

задач¹⁰⁹. Это положение теории фиксирует бесконечное множество различных логических модальностей. А формулы, таким образом, не просто истинны или ложны, а истинны или ложны по отношению к возможному миру. Любое высказывание, истинное в актуальном мире, не всегда может быть истинным для мира, принадлежащего множеству миров¹¹⁰.

В каждом мире приписываются уникальные значения ложности/истинности пропозициональным переменным и, исходя из этого, вводятся модальные операторы: «необходимо» (necessary), «возможно» (possible), «случайно» (contingent). Утверждение полагается возможным, если оно истинно хотя бы в одном из возможных миров, достижимых из данного; утверждение считается необходимым (necessary), если оно истинно во всех возможных мирах, достижимых из данного; утверждение считается случайным (contingent), если оно истинно в некоторых (но не во всех) мирах¹¹¹. Возможный мир задаётся дескриптивными условиями, которые мы с ним ассоциируем¹¹².

Таким образом, Крипке констатирует «возможные миры» как некую потенцию, находящуюся исключительно в сфере ментальности, объяснительную теоретико-познавательную конструкцию или фикцию. В семантике Крипке реальный мир – один из множества

¹⁰⁹ Сидоренко, Е. А. Логика. Парадоксы. Возможные миры. (Размышления о мышлении в девяти очерках.) – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – С. 259.

¹¹⁰ Там же. – С. 256.

¹¹¹ Касаткин А. В. Два подхода к построению семантики возможных миров // Известия Уральского федерального университета. – 2012. – № 1. – С. 32-37.

¹¹² Kripke S. Naming and Necessity // Semantics of Natural Language / Eds. D. Davidson, G. Harman. D. Reidel, Dordrecht, 1972. – P. 253–355.

логически возможных миров, а последние – некоторые абстрактные понятия, служащие для интерпретации закономерностей действительности¹¹³. «Возможные миры», безусловно, лишены статуса реального существования, это предположительное состояние наличной реальности. Показательным примером мышления возможными мирами являются повседневно используемые нами контексты мнения, такие, как: «Он полагает, что...», «Он думает, что...», «Он верит, что...».

Возможные миры в работах Я. Хинтикки также представляют собой «вероятностное развитие событий»¹¹⁴. Он полагает реальность как состояние, описание которого по критерию ложность/истинность соответствует описанию действительного для нас мира.

В семантике возможных миров постулируется неограниченное множество универсов, среди которых один реальный, представленный в действительности, также является одним из потенциально возможных миров. Здесь возможный мир в общем смысле – мыслимое положений дел (идеальных альтернатив, описаний состояний, точек соотнесения)¹¹⁵. Предполагается, что в рамках возможного мира может существовать то, чего не существует в реальном, и не существовать того, что в реальном существует.

Э. Андерсон характеризует понятие «возможный мир» как «способ, которым вещи должны быть, чтобы предложение было

¹¹³ Kripke, S. A completeness theorem in modal logic // Journal of Symbolic Logic. – 1959. – № 24. – P. 3-14.

¹¹⁴ Хинтикка, Я. Логико-эпистемологические исследования. – М.: Прогресс, 1980. – С. 45.

¹¹⁵ Возможных миров семантика // Новая философская энциклопедия [электронный ресурс]. URL: <http://iphlib.ru/greenstone3/library/library/collection/newphilenc/document/HASH01b7eff9008db8416c128fb7> (дата обращения: 20.03.2017).

истинным». Для установления истинности модальных и интенциональных суждений необходимо не только (и не столько) соотнести эти суждения с имеющимися фактами, но и путем рассмотрения некоего пространства возможностей выявить основания для самого акта утверждения.

В реляционной семантике, таким образом, «возможные миры» констатируются как семантический примитив. В основе семантики возможных миров, по сути, – способность человека моделировать альтернативные наличной реальности варианты событий. «Возможный мир» – это множество предложений, описывающее все факты онтологически возможного мира.

Несколько иная модель «возможного мира» существует в эпистемологическом конструктивизме Н. Гудмана. Здесь это специфическая форма сознания индивида, существующая через рефлексию. Вопрос о действительности подобного мира в натуралистическом смысле для такой теории излишний в принципе. Любой мир, актуальный для наблюдателя, – мир его субъективного опыта, который определённым образом коррелирует с наличной действительностью и имеет все признаки мира реального. Гудман приписывает мирам ментальную целостность, которая включает все объекты и события реальности, а также индивидуальный способ её конструирования. То есть действительность, по Гудмену, множественна и субъективна. Истинность какого-либо высказывания оценивается в рамках выбранного мира, мира наблюдателя, при этом даже в рамках него истинность может варьироваться через символические реальности. Каждая отдельная субъективная действительность наполнена фактами и явлениями, преимущественно

совпадающими в каждой из них, однако интерпретация, смысл и отношения между ними разнятся. Миры Гудмана как бы конструируют реальность, а не составляют и констатируют её. «Многие вещи – материя, энергия, волны, явления, – из которых сделаны миры, сами сделаны наряду с мирами. Но из чего они сделаны? Не из ничего, в конце концов, а из других миров. Создание миров, поскольку мы знаем его, всегда начинается с уже имеющихся миров; создание есть переделка»¹¹⁶, – пишет он.

Гудмен описывает несколько способов создания миров: композиция и декомпозиция (рекомбинирование частей существующих объектов); нагрузка (гиперболизация релевантных различий объектов); упорядочивание (изменение порядка объектов); удаление и дополнение (выключение определённых объектов из описания мира и экстраполяция смыслов в занимаемые ими ниши); деформация (искажения фактической информации).

«Мир» для Гудмена – понятие в той же степени эпистемологическое, что и онтологическое. Миры реальны, но не предзаданы, и существуют на основе постоянного конструирования и переконструирования. Представления наблюдателей о мирах также «миры», которые постоянно интерпретируются различными способами. «Когда ложная надежда на устойчивое основание оставлена, – пишет Гудмен, – когда мир замещен мирами, которые являются всего лишь версиями, когда субстанция растворена в функции и когда данное признается как принятое, мы оказываемся

¹¹⁶ Гудмен, Н. Слова, труды, миры. – М.: Идея-пресс, 2001. – С. 9.

перед вопросами о том, как миры сделаны, как они проверяются и как они познаются нами»¹¹⁷.

Трактовка мира как некой субъективной целостности объектов, сущностей и событий предполагает невозможность выделения единственной онтологически доминирующей реальности. Такие миры не экстенциональны, а интенциональны. Конечно, возможный мир, порождённый конкретным сознанием, вполне может во многом совпадать с объективным миром, но в силу психических особенностей наблюдателя такое конструирование реальности никогда не будет соответствовать действительному положению вещей полностью.

Схожая теория была разработана Д. Армстронгом, который заключает, что возможные миры конструируются из элементов мира реального при помощи случайной перетасовки индивидов и универсалий, относящихся к реальности. Под возможными мирами Д. Армстронг понимает некое положение дел, не реализовавшееся в действительность. Предметы и универсалии, существующие в реальном мире, формируют заведомо нереализованное положение дел¹¹⁸.

В 1968 г. Р. Сталнейкер предложил формальную семантику и аксиоматическую систему для условных предложений, тем самым став основоположником логики условных высказываний. Одним из базовых понятий этой логики являются контрфактуалы. Грамматическая форма контрфактуалов выглядит так: если бы было А, то было бы С, т. е. $(A \rightarrow C)$. Термин «контрфактуальный» означает

¹¹⁷ Там же. – С. 10.

¹¹⁸ Armstrong, D. A. Combinatorial Theory of Possibility. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989 – P. 74.

буквально «противоположное фактам». Контрфактуальные высказывания представляют собой условные предложения, сослагательная форма которых подразумевает, что реальное положение дел отлично от описываемого антецедентом и консеквентом, взятыми в изъявительной форме¹¹⁹. Сталнейкер выдвигает теорию «умеренного реализма», согласно которой возможные миры существуют как альтернативный способ бытия вещей, при котором сами вещи уже не являются идентичными тем, что существуют в мире реальном¹²⁰.

В теоретическом подходе Г. Розена – модальном фикционализме – возможные миры констатируются как совокупности фиктивных утверждений, не имеющих отношения к действительности. Такой возможный мир существует только в языке либо ментальном пространстве и не имеет онтологического статуса¹²¹.

А. Эпштейн, взгляды которого обычно определяют как «поссибилизм», предлагает оперировать понятием «возможный мир», исходить из модуса «можествования». В его теоретическом подходе сфера возможного не принадлежит какой-то конкретной реальности (в том числе и нашей), а значит, должна находиться в специальной области. Критерии реальности или фиктивности к таким мирам неприменимы, они имеют иной онтологический статус¹²².

¹¹⁹ Карпенко, А.С. Контрфактические высказывания // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М., 2009. С. 385–386.

¹²⁰ Stalnaker, R. C. Possible Worlds and Situations // Journal of Philosophical Logic. – 1986. – № 15. – P. 109-123.

¹²¹ Rosen, G. Modal Fictionalism // Mind. – № 99. – pp. 327-354. [электронный ресурс]. URL: <https://faculty.unlv.edu/jwood/unlv/Articles/RosenModalFiction.pdf> (дата обращения: 20.04.1017).

¹²² Эпштейн, М. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. – СПб.: Алетеия, 2001. – С. 394.

Логически возможные миры, таким образом, – особый способ существования модальных понятий, заключающий в себе особое возможное состояние вселенной. Как правило, это понятие ограничивают вариациями на тему «как изменилась бы наша действительность, если бы...», однако в действительности возможный мир вовсе не обязан содержать конкретные элементы наблюдаемой нами действительности и рассматриваться в масштабе существования одной планеты.

4. Мыслимые мультиверсы

С момента создания квантовой механики в первой четверти XX в. вопросы совместимости её принципов с математическими законами и взаимосвязи с реальностью остаются неразрешёнными до конца. В настоящее время существует несколько интерпретаций квантовой механики, сущность которых заключается в теоретических попытках объяснить это соотношение. Одна из наиболее острых интерпретационных проблем – проблема коллапса вектора состояния, происходящая в процессе измерения¹²³. Согласно теории, возможно предсказание вероятности некоторого результата измерения волновой функции на основе наблюдения за ней. Однако само измерение изменяет функцию вероятности, так как происходит выбор из всех возможных состояний того, которое фактически реализовалось. Такое изменение не описывается уравнением Шрёдингера.

Пытаясь найти решение этой проблемы, в 1957 г. Х. Эверетт предложил новую интерпретацию квантовой механики, получившую название **многомировая интерпретация**. Физик предложил

¹²³ Власова, С. В. Многомировая интерпретация квантовой механики и множество миров Н. Гудмена // Российский гуманитарный журнал. – 2012. – №1. – С. 23.

обобщение, в котором коллапс отсутствует, в волновая функция – базовая физическая сущность. По его версии, каждое квантово-механическое измерение «расслаивает» универс на копии уровня микромира, которые при этом настолько же реальны, как и оригинал. Новая копия представляет собой особый вектор состояния, который включает в себя и наблюдателя с измерительным прибором. Создаётся единая квантовая система, в которой универсальная волновая функция связывает наблюдателя и наблюдаемые объекты, а в процессе измерения реализуются все возможные состояния, актуальным из которых является наблюдаемое. Этот процесс получил название «ветвление». Согласно идее Эверетта, в момент измерения не происходит выбора одного из множества потенциальных исходов, а осуществляется расслоение состояния квантового мира на многие «реальности». В многомировой интерпретации это обозначает возможные истории, все из которых реализуются¹²⁴.

Однако следует отметить, что в действительности многомировая интерпретация вовсе не подразумевает подлинное и одномоментное существование параллельных миров. Мир един, и он находится в состоянии квантовой суперпозиции, каждый из компонентов которой соответствует определённой картине мира каждого из наблюдателей во всех альтернативных реальностях. При этом сам квантовый мир независим от наблюдателя, а каждый классический мир есть проекция квантового мира в сознании наблюдателя¹²⁵. Так многомировая

¹²⁴ Цит. по.: Карпенко, А. С. Сверхреализм. Часть II: от возможности к реальности // Философский журнал. – 2016. – №3. – С.10.

¹²⁵ Цит. по: Владленова, И. В. Космологические проблемы конструирования структуры реальности // Философия и космология. – 2014. – № 12. – С. 46.

интерпретация позволяет уравнению Шрёдингера никогда не переставать работать, как одновременно и жив, и мёртв.

Несмотря на это множественные миры Эверетта вполне конкретны, а не являются теоретическими конструктами, их число неограниченно, однако качественно они в той или иной степени представляют собой трансформации актуальной для нас действительности: в каждом из таких ветвлений действуют одни и те же фундаментальные физические постоянные.

М. Б. Менский дополнил теорию Эверетта, включив в неё сознание наблюдателя, которое также находится в суперпозиции и подвергается «квантовому расщеплению» в момент бифуркации¹²⁶.

Фундаментальных физических постоянных, а значит, и вопроса о тонкой настройке вселенной не существует **в гипотезе математической вселенной** М. Тегмарка, выдвинутой в 1998 г. Космолог предполагает, что любой логически непротиворечивой математической структуре соответствует независимая и реально существующая вселенная, в которой эта структура физически реализована.¹²⁷

В области логики интерпретация Эверетта перекликается с **«модальным реализмом»** — одним из подходов к толкованию концепта «возможный мир» в семантике возможных миров. Это направление полностью расходится с интерпретацией в семантике С. Крипке, и многомирие здесь представлено как способ существования возможного, но не актуального в нашей действительности.

¹²⁶ Менский, М. Б. Квантовая механика, сознание и мост между двумя культурами // Вопросы философии. — 2004. — № 6. — С. 64–74.

¹²⁷ Тегмарк, М. Параллельные вселенные // Космос: альманах / Под рук. Капицы С.П. — М.: В мире науки, 2006. — С. 21–32.

Подобный подход прослеживается ещё в идеях Демокрита, констатирующего бесконечное число атомов, объединяющихся в бесконечное число миров. Один из таких миров, по Демокриту, и является нашим – актуальным, но неуникальным и никак не выделенным из общего множества, кроме того факта, что для нас он чувственно воспринимаем. В основе «модального реализма» лежит идея А. Мейнонга (получившая название «джунгли Мейнонга»), согласно которой всё, нашедшее своё отражение в языке, составляет специфическую форму бытия. То есть онтологический статус квадратного круга и круглого круга примерно равен¹²⁸.

Основным представителем модального реализма является Д. Льюис, интерпретирующий термин «возможные миры» как реальные миры, не наблюдаемые нами, а не гипотетические состояния нашего мира. Теория Льюиса редуктивна, работа с возможными мирами для него не тождественна работе с модальными понятиями, по сути, определение «возможный» к таким мирам в принципе неприменимо.

По Льюису, существует бесконечное множество способов существования вещей, для каждого такого способа существует выделенный универс. «Фактически, – пишет он, – существует столько других миров, что абсолютно всякий способ, каким мир мог бы существовать в возможности, есть способ, каким некий мир существует»¹²⁹. В таком подходе констатация истинности и ложности утверждений зависит только от актуального для наблюдателя мира. Для каждого мира такое соотношение реальности и возможности

¹²⁸ Цит. по.: Акопян, А. А. Возможные миры как объекты модального мышления // Молодой ученый. – 2009. – №9. – С. 96-99.

¹²⁹ Lewis, D. On the Plurality of Worlds. – Oxford: Blackwell, 2001. – p. 69.

уникально, то есть число различных комбинаций не ограничено ничем, а понятие «возможный мир» в модальном реализме обозначает некое положение дел, которое, не впадая в логическое противоречие, можно помыслить как существующее¹³⁰.

В основе теории Льюиса лежат следующие постулаты:

1. Онтологический статус всех миров одинаков, все миры принадлежат к одному роду, хотя миры возможные и отличаются от нашего по содержанию.
2. Возможные миры – не конкретные и замкнутые системы объектов, а абстрактные сущности или универсалии.
3. Актуальность мира имеет индексный характер. Отдельный мир актуален только потому, что наблюдаем изнутри. Наблюдаемый нами мир является актуальным для нас и имеет статус реальности только внутри себя самого. Актуальность и реальности нередуцируемы и несводимы друг к другу.
4. Отдельный возможный мир имеет собственный пространственно-временной континуум и своё взаимоотношение между частями. Возможные миры изолированы друг от друга во времени и пространстве и казуально не соподчинены.
5. Для множественности миров существует принцип полноты реализации всего возможного и логически состоятельного. Новые возможные миры возникают путём трансформации отдельных частей других возможных миров¹³¹.

¹³⁰ Веретенников, А. А. Философия Дэвида Льюиса: сознание и возможные миры. Автореферат дис. кандидата философских наук. М., 2007. – С. 24-25.

¹³¹ Lewis, D. On the Plurality of Worlds. – Oxford: Blackwell, 2001. – p. 87.

Таким образом, по мнению Льюиса, существует множество возможных миров, казуально не связанных друг с другом, не вступающих во взаимодействие, логически мыслимых, не содержащих ограничений в контексте находящегося в них сущего. Миры наполнены реальными сущностями, которые могут изменяться или не изменяться от мира к миру, но сохраняют самотождественность¹³². Такие миры реальны буквально и имеют свою метафизику. У Льюиса оператор возможности становится квантором существования, где квантификация идет по мирам. В свою очередь любое контрфактуальное высказывание является истинным для одного или нескольких возможных миров. Существуют миры, где любое из высказываний реализовалось.

Модальному реализму свойственно наиболее широкое (из всех существующих теорий) представление о сфере реального. В его рамках понятие реальности вбирает в себя все сочетания «действительного», «возможного» и «необходимого», то есть мыслимое становится синонимом действительности. Однако при этом каждому субъекту действительности доступен для восприятия только один мир – актуальная реальность. Интерференция в таком мультиверсе невозможна даже гипотетически.

Существующие теории множественности миров предполагают различные подходы к интерпретации структуры вселенной, имеют различные методологические и теоретические обоснования и существуют в контексте различных областей знания. Однако в настоящий момент все они являются гипотетическими и не могут

¹³² Горбатов, В. В., Горбатова, Ю. В. К вопросу о философских основаниях семантики возможных миров // Социально-гуманитарное знание в современном мире. – М.: МЭСИ, 2009. – С. 156.

быть подтверждены или опровергнуты при помощи эмпирических данных. Теории мультивселенной относятся к логико-философскому и физико-космологическому дискурсу, которые крайне концептуализированы и специфичны, а потому недоступны для прямого понимания в рамках обыденного сознания, что открывает простор для культурно-массовых толкований теорий и их аспектов. Особенно ярко это проявляется в современной медиакультуре как культуре в первую очередь образно-эмоциональной и основанной на экранной мифологии. В итоге концепции мультивселенной оказываются благоприятной средой для мифотворчества.

Глава II. Репрезентация идеи мультиверса в современной медиакультуре

2.1. Мифологичность современной медиакультуры

Вторая половина XX – начало XXI в. характеризуется активным развитием информационно-коммуникационных технологий, отвечающих за высокоскоростную передачу аудиальных и визуальных сообщений. Со временем подобные технологии начинают оказывать значительное влияние на все аспекты человеческой деятельности, что говорит о формировании нового типа медиакультуры, свойственной информационной эпохе.

Медиакультура по отношению к природе – квазиреальность, сконструированная и поддерживаемая человеком, она обусловлена техническими возможностями и эстетическим наполнением эпохи. Доминирующее условие её существования – наличие сообщения, которое может быть организовано в любой форме, то есть быть невербальным, вербальным, визуальным, аудиовизуальным и т.п. Медиакультура, в сущности, – пространство реализации такого сообщения, специфическая коммуникационная сеть, упорядочивающая и иерархизирующая сообщения, каналы их передачи, агентов, адресатов и наделяющая их культурными смыслами.

Определения самого понятия медиакультура различны и в первую очередь связаны с содержательным наполнением понятия «медиа». Медиа – явления реальности, чаще всего опредмеченные, служащие в качестве посредника при передаче сообщения; медиа в значительной степени варьируются в зависимости от ситуации и интерпретации. По Дж. Томпсону, медиа – это такие организации,

экономическая ценность продуктов которых зависит от их символической ценности¹³³, новые для индустриального общества институции и инфраструктурные элементы. Г. М. Маклюэн определял медиа как «расширяющуюся систему массовых коммуникаций, как информационный взрыв, характерными особенностями которого являются хаотичность, беспредельность и избыточность»¹³⁴. Здесь медиа понимаются как сумма конкретных технологий, обеспечивающих коммуникацию в обществе, субъектов коммуникации, содержание и контекст самой передаваемой информации¹³⁵. Классическим примером медиа в таком ключе может служить книга или фотография. В третьем варианте медиа – это сложные технические устройства, конституирующие социокультурную реальность посредством производства смыслов¹³⁶.

Согласно мнению одного из первых теоретиков медиа Н. Лумана¹³⁷, возникновение медиакультуры совпадает с возникновением языка – первого медиа, опосредующего отношения между людьми, а также между человеком и миром. В этом контексте медиа выступает в качестве среды существования сообщения и его передачи. То есть природа медиа раскрывается не в опосредованном общении, а в производстве новой реальности: «Средства коммуникации вне нас, а

¹³³ Цит. по.: Шайхитдинова, С. К. Векторы медиакультуры // Учёные записки Казанского университета. – 2013. – №1. – С. 191.

¹³⁴ Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2007. – С. 35

¹³⁵ Бригз, А., Кобли, П. Медиа. Введение. – М.: Юнити-Дана, 2005. – С. 2-4.

¹³⁶ Сивков, Д. Ю. Медиа и метафизика // Медиафилософия II: Границы дисциплины. – Спб.: С-Петербург. филос. о-во., 2009. – С. 17.

¹³⁷ Луман, Н. Медиакоммуникации. – М.: Логос, 2005. – С. 26-32.

медиа – внутри нас»¹³⁸. Такая трактовка сопряжена с понятием медиального поворота – переломного момента в культуре XXI в., закрепляющего за языком, образом, пространством, риторикой, за любым способом и условием восприятия человека свойство медиальности. То есть внимание акцентируется не на способе трансляции сообщения, а на особенности его восприятия человеком. Концепция медиального поворота предполагает, что «всё данное человеку в его восприятии дано через определенные средства, по своим собственным законам функционирующие, по-своему преломляющие, фильтрующие сообщения; и говорящие указывают на активность, предзаданность, первичность языка по отношению к тем, кто общается»¹³⁹.

По мнению В. В. Савчука, современная информация существует как «симуляция знания». Её достоверность теряет значение, а приобретает его скорость её продвижения и непрерывность трансляции. Модус актуальности заставляет максимально сближать происходящее с информацией о происходящем. Но на каком-то этапе зазор становится неразличим: «Реальность растворяется в гиперреальности – эта расхожая формула говорит ещё и о том, что происходит тотальное сращивание “тела” производящего, передающего и получающего информацию. Человек замыкается в мире вторичных изображений, а любая попытка поиска референта прямо или косвенно отсылает к массмедийной реальности. Рождается

¹³⁸ Савчук, В. В. Медиареальность. Медасубъект. Медаифилософия. // Медиафилософия II: Границы дисциплины. – Спб.: С-Петербург. филос. о-во., 2009. – С. 226.

¹³⁹ Савчук, В. В. Феномен поворота в культуре XX в. // Международный журнал исследователей культуры. – 2013. – №1. – С. 102.

одно обезличенное тело, которое быстро разбирается и собирается в точках информирования»¹⁴⁰.

Искусственно созданная медиареальность в таком случае выступает коммуникативной системой, связывающей человека с объективной реальностью.

Э. Кассирер, интерпретируя этот феномен, писал, что человек «не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу...». И в то же время «человек не может жить в мире строгих фактов или сообразно со своими непосредственными желаниями и потребностями. Он живет скорее среди воображаемых эмоций, в надеждах и страхах, среди иллюзий и их утрат, среди собственных фантазий и грез»¹⁴¹. Другими словами, между реальностью и человеком должен быть посредник, который помог бы индивиду воспринять реальность, выработать отношение к ней.

Следовательно, понятие «медиакультура» может быть определено как совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Медиакультура включает в себя культуру передачи информации и культуру её потребления; она может выступать системой уровней развития личности, способной

¹⁴⁰ Савчук, В. В. Конверсия искусства. – СПб.: Петрополис, 2001. – С. 31.

¹⁴¹ Кассирер, Э. Опыт о человеке. Избранное. – М.: Гардарика, 1998. – С. 471.

воспринимать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания в области медиа¹⁴².

Современная медиакультура аудиовизуальна (преимущественно визуальна). В этом контексте представляет интерес трактовка, которую предложили Ф. Джеймисон, Ж. Бодрийяр и П. Вирильо: медиакультура – область культуры, связанная с трансляцией динамических образов, получивших широкое распространение благодаря современным техническим способам записи, передачи изображения и звука¹⁴³.

Современность характеризуется не только увеличением количества визуальной продукции и расширением визуальных репрезентаций, но и меняющимся автоматизмом восприятия реальности. Базовой единицей восприятия становится образ, а способы восприятия смещаются от вербальных к невербальным. Когнитивное наполнение познания окружающей действительности в современности опосредовано образными медиакультурными стереотипами, возникшими в сознании из-за массовости и растиражированности изображений.

В соответствии с концепцией Ги Дебора, современное общество – это «общество спектакля», зрительное общество, характеризующееся контролем образов над социальной жизнью, их невероятной значимостью, популярностью и распространённостью в качестве определений тех или иных сфер социального. Сами образы в

¹⁴² Кириллова, Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. – М.: Академический Проект, 2005. – С. 31.

¹⁴³ Минюшев, Ф. И. Социология культуры. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 173.

современности могут существовать, функционировать и толковаться в качестве товаров¹⁴⁴.

Современная медиакультура базируется на экспрессивности, информационной насыщенности и ёмкости визуальных образов. Их язык интуитивно понятен и предполагает чёткий эмоциональный отклик, что делает процесс передачи сообщений в рамках медиакультуры высокоскоростным, а сами сообщения – простыми для восприятия. В рамках медиакультуры конструируется специфическая визуальная реальность, наполненная смыслосодержащими и смыслопорождающими образами, отличающаяся массовостью и тиражированием своих явлений. Трансляция такой визуальной реальности осуществляется через экран, который выступает основным способом передачи информации.

П. К. Огурчиков предлагает следующую интерпретацию понятия: «Под экранной культурой может подразумеваться как вся аудиовизуальная коммуникация, так или иначе связанная с экранным носителем, так и составная часть этой коммуникации, непосредственно обусловленная развитием технических средств кинематографа»¹⁴⁵.

Для того чтобы точнее охарактеризовать сущность современной медиакультуры, необходимо обратиться к принципу коммуникационной гибридизации, предложенному М. Маклюэном. В соответствии с ним, каждое последующее средство коммуникации поглощает, подвергает переосмыслению содержательные

¹⁴⁴ Дебор, Г. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. – С. 23.

¹⁴⁵ Огурчиков, П. К. Экранная культура как новая мифология: на примере кино. – М.: Эра, 2007. – С. 102.

характеристики предшествующих средств. Так, «кино вобрало в себя и роман, и газету, и сцену – всё сразу. Потом в кино просочилось телевидение, возвратив публике круглый театр»¹⁴⁶. Согласно такому видению, культура в каком-то смысле дискретна, а периоды преобладания конкретных медийных каналов не сменяют друг друга последовательно, а перетекают друг в друга, вбирая специфические черты.

Таким образом, современная медиакultura существует как культура экранная – область динамичных и синхронизированных аудиовизуальных сообщений. Сегодня она – основное звено восприятия реальности. Экран становится в каком-то смысле фильтром, который преобразует действительность. Визуальность базируется, с одной стороны, на медийном расширении зрения, а с другой – на доминировании образа, изображения как базовой структурной единицы культуры. Экранная культура характеризуется окуляцентричностью (высокой степенью доверия к воспринятому визуально), досуговостью, мозаичным характером преподносимой информации, широкими возможностями для интерпретируемости явлений, неясностью разграничения фактов и фикций. Ж. Бодрийяр отмечал, что экранная культура существует благодаря иррациональной вере потребителя современной медийной продукции, причину такой веры философ видел в «функции инфантильного одаривания», которая гарантирует зрителю чувство включённости в происходящее, чувство

¹⁴⁶ Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2007. – С. 63.

сопричастности¹⁴⁷. Всё это делает сознание человека медийным симбиозом реальности и её экранного отражения.

Экранная индустрия мифологична и мифоцентрична. В широком смысле мифом можно назвать любой феномен или идею, которая становится предметом иррациональной веры. Становление и развитие структур научного знания и рационализм не искореняют элементы мифологического сознания полностью. Мифологемы продуцируются и существуют в неформализуемой сфере обыденного познания действительности, а потому являются универсальными и неотъемлемыми элементами культуры. То есть миф – форма внетеоретического мировоззрения.

Медиакультура наполнена мифологическими образами и конструируется когнитивной сферой людей, представления об окружающем мире которых на уровне бессознательного носят мифологический характер. Мифологическое мышление продолжает имплицитно присутствовать в новых ментальных структурах, обусловленных исторической и социокультурной динамикой, актуализируясь в различных формах, порой непохожих внешне, несколько отличающихся структурно, но близких по сути.

При этом современный миф представляет собой сложное и специфическое явление, не тождественное как древнему синкретическому мифу, так и более позднему, уже модифицировавшемуся в ходе культурной динамики классическому мифу. Мифологический способ познания мира в современной

¹⁴⁷ Бодрийяр, Ж Система вещей. – М.: РУДОМИНО, 2001. – С. 165.

культуре не только выступает на равных с диалектическим, но в определенном смысле становится ведущим¹⁴⁸.

Если медиакультура выступает своего рода буферной зоной между реальностью и человеком, то миф – продукт переработки реальности медиакультурой, её фрагмент. То есть миф – одно из коммуникационных средств между медиакультурой и её потребителями, осуществляющее посреднические функции в триаде реальность – медиакультура – человек.

Кроме того, медиакультурный миф – своеобразный механизм управления мышлением, так как он оказывает влияние на внутренний мир, сферы сознательного и бессознательного человека. Миф принимает участие в конструировании человеком картины мира, принимаемой нерerefлексивно и представляющейся объективной реальностью. К примеру, М. Мамардашвили считает миф «машиной культуры». «Человек есть искусственное существо, рождаемое не природой, а саморождаемое через культурно изобретенные устройства, такие как ритуалы, мифы, магия и т. д., которые не есть представления о мире, не являются теорией мира, а есть способ конструирования человека из природного, биологического материала»,¹⁴⁹ – пишет он. «Конструирование человека» в этом контексте можно определить как становление мировосприятия, аксиологических и нравственных паттернов поведения и т.п., то есть формирование характерной для данного общества картины мира и социализацию в нём.

¹⁴⁸ Костина, А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: URSS: КомКнига, 2006. – С. 344.

¹⁴⁹ Мамардашвили, М. Введение в философию // Философские чтения. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 9.

Итак, медиакультурный миф – способ объяснения реальности. Схожая точка зрения присуща Р. Барту. В «Мифологии» философ пишет следующее: «Поскольку миф – это слово, то мифом может стать все, что покрывается дискурсом. Определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается; у мифа имеются формальные границы, но нет субстанциональных. Наш мир бесконечно суггестивен»¹⁵⁰. По Барту, миф – коммуникативная система или слово, образованное на основе уже существовавшей семиологической цепочки, надстроенная над явлениями и образами действительности «вторичная семиологическая система»¹⁵¹.

Миф выстраивает свои «слова-коммуникации» на основании предшествующего материала (язык, фотографии, обряд, ритуальные вещи и т.д.) и приписывает ему свой знак, свой символ, транслируемый в форме какого-либо дискурса. Миф деформирует первичные культурные смыслы, прекращая знак в означающее. «Дело в том, что миф – это похищенное и возвращенное слово. Просто возвращается слово уже не совсем таким, каким было похищено; при возвращении его поставили не совсем на свое место» – пишет Барт¹⁵². Ключевое свойство мифа, как считает Барт, – его адресность, направленность на воспринимающего конкретного человека и человечество в целом, открытость для считывающего информацию. Современное ему общество Барт характеризует как «привилегированную область мифических значений», так как

¹⁵⁰ Барт, Р. Мифологии. – М.: Изд-во Сабашниковых, 2000. – С. 233-234.

¹⁵¹ Там же. – С. 239.

¹⁵² Барт, Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – С. 251.

сущность мифа, по мнению исследователя, идеально отражает необходимость трансформации образов реальности буржуазной идеологией¹⁵³. Из этого следует, что в контексте культуры мифического искажения не может избежать ни один факт или феномен, а сам миф присутствует имплицитно и неосознаваемо.

Носителем этого мифического слова-сообщения способно стать любое медиасредство – устное транслирование культуры, фотография, кино, спектакль, реклама и т.д. Любой предмет можно наделить значением, а это говорит о том, что он будет иметь глубину слова, знака, символического смысла. Следовательно, сообщение, переданное через миф, способно создавать реальность, воспринимаемую человеком. Миф оказывается не просто посредником, медиумом между человеком и миром, но и обладает особым смыслотворчеством: он творит внутренний мир человека, управляет им, поскольку проникает в сознание индивида. Миф имманентен сознанию человека, поскольку в каждую мифологизированную историю вмещены конкретные сюжеты, события, факты, затрагивающие чувства людей и выраженные в простой и доступной форме.

Поэтому Барт подчеркивает, что мифологичность – это не рудиментарное свойство, доставшееся современности в наследство от предыдущих эпох. Сегодня мифология реализуется через существующие в сферах досуга и развлечения культурных стереотипах, паттернах социальных отношения и объяснения

¹⁵³ Там же. – С. 264.

феноменов реального мира, из которых в итоге складывается иллюзорное представление о действительности¹⁵⁴.

Человеком система значимостей, конструируемая мифами в медиакультуре, принимается за систему фактов, то есть формирует специфическое представление об окружающей действительности. Медиамифы преподносят ту картину мира, которая представляется индивиду наиболее приемлемой в данный период и которая объясняет реальность, исходя из предпочтений воспринимающего. Созданный медиа миф социален по своей сути, поскольку в его формировании участвуют группы людей, он базируется на предшествующей информации, обработан содержательно и технологически и тем самым приспособлен к той аудитории, для которой предназначался. Миф как явление общественного сознания функционирует лишь постольку, поскольку он усвоен множеством индивидуального сознания людей. Если он проявлен только в объективированном, опредмеченном виде и не существует как особая мировоззренческая и ценностно-нормативная структура индивидуального сознания, то это лишь определенная знаковая система, содержащая некоторую информацию. Как отмечает М. Кастельс, «все виды сообщений в обществе нового типа работают в бинарном режиме: присутствие или отсутствие в коммуникационной мультимедиасистеме. Только присутствие в этой интегрированной системе позволяет передать и социализовать сообщение»¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Самойлова, Т.В. Мифологический дискурс в структурном анализе Р. Барта // Научный альманах. – 2015. – №14. – С. 413.

¹⁵⁵ Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с. – С. 352.

Таким образом, медиакультурный миф имеет ряд специфических черт.

1. Медиамиф нерелексивен. Сопряжённый с ним способ восприятия изначально противоположен рациональности и критическому осмыслению действительности. Медиамиф основан на эмоциональной вовлеченности, субъективном видении и призван убеждать, а не доказывать и объяснять.
2. Медиамиф функционирует как определенный способ переживания реальности и формирует конкретные элементы картины мира, претендующие на достоверность. Мифологическая картина мира может характеризоваться иррациональностью, отсутствием причинно-следственных связей между явлениями, подменой одних понятий другими и центрированием на безоговорочном доверии потребителя. Она выстроена при помощи эмоционально-аффективных, а не рациональных компонентов через обработку и трансформацию социокультурного опыта в отражения реальности. В этом смысле миф является одним из способов познания действительности, он выполняет мировоззренческую функцию, отвечает на принципиально важные вопросы общечеловеческого бытия, он конституирует и опосредует индивидуальное и всеобщие понимание действительности. Миф требует его внепонятийного принятия как действительного признака мира, обоснование же осуществляется уже после его встраивания в культуру или не осуществляется вообще.
3. Медиамиф имеет аксиологическую ориентацию. Он формирует ценностную шкалу, на которой размещаются

медийно обработанные факты, явления, модели отношений человека и окружающей действительности¹⁵⁶. Создаваемая на основе мифа модель мира ориентирована ценностно, она констатирует адекватные доминирующей парадигме смыслы, характеристики и нормы поведения, оценивающиеся положительно. В каком-то смысле медиамиф выступает элементом гармонизации человеческого восприятия объективной данности.

4. Медиакультурные мифы упрощают действительность. Противоречивая и неоднозначная реальность здесь подвергается структурированию и обработке, становясь проще для восприятия и понимания. Медиамиф исключает неразрешимые проблемы бытия, предлагая конкретные и простые ответы на любые вопросы о физической и духовной реальности¹⁵⁷, упорядочивает и иерархизирует явления. При этом пространство мифа замкнуто, в его рамках существует только воссоздание уже однократно появившегося в культуре феномена.

Итак, благодаря медиамифам у индивида формируется синкретическая, целостная, хорошо структурированная и простая картина действительности, главную роль в которой играют ценностные для текущей парадигмы смыслы. Функция мифа заключается не в объяснении происхождения вещей, а в подтверждении существующего порядка. Характерные особенности

¹⁵⁶ Мишучков, А. А. Специфика и функции мифологического сознания: [электронный ресурс] // Кредо. 2000. – № 24. URL: <http://credo.osu.ru/024/007.shtml> (дата обращения: 20.04.2017).

¹⁵⁷ Милетинский, Е. М. Миф и двадцатый век: [электронный ресурс] // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения: 20.04.2017).

мифа – упрощенное объяснение действительности, «чудесный» характер, ориентация на удовлетворение насущных потребностей, подмена действительного желаемым. Миф отражает универсальные принципы и системы координат культуры¹⁵⁸.

Посреднические функции мифа в значительной степени ритуализированы. Для придания экспрессивности, чувственности в восприятии медиасообщений передаваемая информация инсценируется, драматизируется, облекается в публично воспринимаемые и совместно переживаемые формы (шоу, телепередачи со специфическим мифологическим медиаконтентом, в которые вовлечена аудитория), в воспроизводимые из глубин истории традиционные культурные обычаи или ритуалы, фольклорные аспекты этнокультур и т.д.

Так как современная медиакультура представлена преимущественно культурой экранной, то и медиакультурные мифы транслируются посредством визуальных образов. Интенсивное развитие информационно-коммуникационных технологий и та роль, которую они играют в культуре информационного общества, создают предпосылки, условия и широкие возможности для создания, тиражирования и трансляции различных форм современных мифов и, соответственно, «манипулирования массовым сознанием посредством порождения и распространения семиотических фантомов»¹⁵⁹.

Переноса принцип коммуникационной гибридации М. Маклюэна на соотношения медийной мифологии и экранной

¹⁵⁸ Согорин, А. А. Социальное мифотворчество и современная реклама // Молодой ученый. – 2016. – №13. – С. 651.

¹⁵⁹ Ваганов, А. Г. Мифологическое мышление и сетевые коммуникационные технологии // Мир психологии. – 2003. – № 3. – С. 63.

культуры, можно заключить, что аудиовизуальный способ трансляции мифа актуален для современности так же, как был актуален устно-слуховой способ в дописьменных культурах или ораакустический – в период развития книгопечатания¹⁶⁰. В аудиовизуальной системе трансляции мифа процесс восприятия эмоционального и зрелищного образа экранной культуры не требует интеллектуального напряжения и выработки самостоятельного способа его понимания. Миф в формате экрана доступен для массового потребителя, а транслируемая им идея представляется простой и логичной.

Современные экранные искусства формирует мифологическое мировоззрение как систему, позволяющую человеку выстроить иллюзию целостности мира и соподчинённости его компонентов фиксированным и очевидным законам бытия. Миф в этом контексте выступает источником множества эксплуатируемых популярной культурой вечных сюжетов, архетипов персонажей, стилистического и смыслового наполнения жанров, изобразительно-выразительных средств. Возникающий в результате привычки постоянного потребления экранной продукции ценностный коллаж восприятия становится базой мифологизации сознания современного человека. Экранные искусства интегрируют индивида в систему актуального миропонимания и общественных отношений, демонстрируют типичные для культуры поведенческие и мировоззренческие паттерны, формируют установки, схемы взаимодействия с окружающей реальностью, в конечном итоге становясь неотъемлемой частью социокультурного пространства. По отношению друг к другу

¹⁶⁰ Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2003. – 235 с.

общество и экранные искусства выступают одновременно в качестве причины и следствия, экран – это и отражение, и способ формирования общественной реальности.

2. Идея множественности миров как научный миф в медиакультуре

Несмотря на несомненное преобладание в области массового сознания мифологем, считается, что в современном мире основным способом конструирования представлений человека о реальности служат рационализм и научное знание. Однако по ряду различных причин научное знание в формате своего изначального существования имеет мало общего с тем, что оно представляет собой, становясь частью массовой медиакультуры. Научное знание в медиакультурной интерпретации значительно деформируется, преобразуется в соответствии с массовыми представлениями о явлениях и фактах, теряет объективность в угоду опрощению и насыщению эмоциональной образностью. Этот процесс происходит потому, что научное знание для обычного человека является недоступным из-за особой сложности и узкой специализированности, не воспринимаемой неподготовленным человеком предметной точности, а научное сообщество представляет собой замкнутое элитарное пространство, не имеющее точек соприкосновения с массовой культурой. Научная информация имеет специфический язык, существует в виде узкотематических текстов, излагается объективно, последовательно и точно, не обладает эмоциональной значимостью для большинства индивидов, вследствие чего её восприятие при помощи обыденного сознания крайне затруднено. Научная картина мира, при её предельной объективности, системности и структурности, устраняет из своих рамок субъекта – человека с его эмоциями, идеалами, нравственными критериями и фантазией. Формируемая такой искажённой трансляцией картина мира составляет особый компонент

научного знания, выступая как «специфическая форма систематизации научного знания, задающая видение предметного мира науки соответственно определенному этапу её функционирования и развития»¹⁶¹.

Итак, в современных условиях основным способом получения научного знания и научной информации для среднестатистического человека становится её интерпретация медиакультурой, насыщенная мифами, обобщениями, упрощениями и встроенная в доминирующую культурную парадигму. В этом контексте можно говорить о мифе как о неотрефлексированной идейной установке в научном познании¹⁶².

Расширение научного знания, детализация представлений об окружающей действительности и накопление её теоретических интерпретаций как в естественных, так и гуманитарных дисциплинах усиливает необходимость расширения околonaучной мифологии, оперирующей не абстрактными категориями, а конкретными чувственными образами, сохраняющими лишь отдельные черты первоначальных концепций.

Актуализации мифа в значительной степени способствует становление неклассической науки. В отличие от науки классической, ей свойственно расширение области научного на субъективные объяснения действительности, а не только существующие независимо от человека её закономерности. Современный этап развития научного знания включает в себя и уравнивает фактические данные об объекте познания с их интерпретацией; расширяет области реального

¹⁶¹ Кузнецова, Л. Ф. Картина мира и её функции в научном познании. – М.: Университетское, 1984. – С. 15.

¹⁶² Галанина, Е. В. Миф как феномен современной культуры // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – №305. – С. 51.

включением потенциального и виртуального в поле исследуемого и доказуемого¹⁶³. Неклассическая наука не ограничена картезианскими принципами и переосмысляет базовые понятия действительности: представления о пространственно-временном континууме, материи, качествах и структурных особенностях мироздания и т.п. Во многом эти идеи перекликаются с мифологическим мировосприятием, замешанным на попытке объяснить законы существования и функционирования видимого мира.

Сегодня теоретические и отвлечённые концепции, могущие не иметь никаких фактических подтверждений, считаются полноправно научными, что ведёт к возникновению множества противоречий и парадоксов (например, в квантовой физике), явлений, описанных теоретически, но не наблюдаемых реально и не подтверждённых экспериментально и т.п. Всё это в итоге ведёт к накоплению гносеологических проблем, многочисленным методологическим расхождениям, замене объективных данных метафорическими, что в итоге становится причиной мифологизации научного знания не только в медиакультуре, но и в самом научном сообществе.

Я. Э. Голосовкер полагает современный этап развития науки «интеллектуальной мифологией», объясняя это тем, что сегодня дедукция и индукция в научном познании сосуществуют с интуицией, а порождаемое ею знание формируется деятельностью человеческого воображения. Современное научное знание выстроено, по мнению исследователя, так же, как и мифологическое мировоззрение вокруг «логики чудесного». «Оказывается, что мир античного космоса,

¹⁶³ Галанина, Е. В. Эвристическая роль мифа в неклассической науке // Известия Томского политехнического университета. – 2013. – №6. – С. 127.

взятый в аспекте мифического мышления, творимый и постигаемый некогда воображением наивного реалиста, и мир, постигаемый в качестве микромира в аспекте современной научной мысли, – в разрезе логики совпадают»¹⁶⁴.

Таким образом, научный миф – это рационализированный вид мифа, который основывается на объективном знании и требует формально-логической аргументации, однако искажает первоначальные данные и включает фантастические элементы или связки. Научное мифотворчество особенно актуально в релятивизированной науке современности, каждое явление в которой может быть описано множеством различных способов. Кроме того, накопление теоретического и эмпирического материала способствует появлению множества теорий, находящихся на стадии гипотез и не имеющих конкретных подтверждений или опровержений в рамках существующих представлений о законах окружающей действительности.

Научная мифология, привлекаемая к конструированию индивидуальной картины мира, придаёт научному знанию более целостный и экспрессивный характер, способствует его популяризации.

В основе представлений о мультивселенной в массовой культуре лежит ряд мифоподобных идей, имеющих религиозные, эзотерические, мистические корни. Идея о структурированной организации вселенной отвечает медиакультурному требованию упрощения и систематизации действительности. Структура подразумевает чёткую классификацию элементов, их соподчинённость

¹⁶⁴ Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – С. 75.

и т.д. Так хаотическое и разрозненное пространство мультивселенных в науке приобретает упорядоченность и гармоничность в медиакультуре. Массовое сознание возлагает на искусство надежды поддержания архетипа великой миссии человечества, его принадлежности к мистической структуре вселенной, способности преодолеть повседневность и достичь горизонта сверхъестественности. Этим требованиям в полной мере отвечает эксплуатируемая фантастическими медиакультурными сюжетами идея мультивселенной.

Медиакультурный мультиверс выстроен на оппозиции «своё/чужое». В таких мультивселенных иные миры всегда «открываются» как миры, чуждые земному и действительному, демонстрируются в качестве в каком-то смысле искажённых реальностей, наполненных необъяснимыми с человеческой точки зрения явлениями и фактами.

Множественные миры в медиакультуре эксплуатируют концепции «двери» и «границы», отделяющей одни области пространства от других. Концепция «двери» может быть описана исходя из представлений М. Элиаде. «Мы имеем дело с цепочкой взаимосвязанных религиозных представлений и космологических образов, соединяющихся в систему, которую можно назвать “системой мира” традиционных обществ: священное место образует разрыв в однородном пространстве; этот разрыв символизируется с помощью идеи “разверзности”, благодаря которой можно переходить из одного космического региона в другой; сообщение таких регионов

осуществляется через фиксированные образы дерева, горы, лестницы, двери и т. п.»¹⁶⁵.

Для медиакультурного мультиверса характерна также идея контроля человека над течением времени и наличия возможности перемещений между прошлым – настоящим – будущим. Изменённые состояния сознания (сон, галлюцинация, транс, медитативные состояния) интерпретируются как мистический опыт перехода из одного мира в другой в соответствии с распространёнными в медиакультуре стереотипами.

Итак, медиакультура является базовой средой распространения смыслов и идей в современном обществе. Она формирует эпос современности и конструирует мифологизированную картину мира в сознании её реципиентов. Конкретные и абстрактные медийные образы в массовом обыденном сознании выступают в качестве ключевых элементов формирования представлений о реальности. Медиакультурную трансформацию прошла и концепция множественности миров, разрабатывавшаяся в контексте космологического и логико-философского дискурсов. Множественные миры в медиакультуре – мифологема, эксплуатирующая неоднозначность тематических научных данных и интерес аудитории к вопросам сущности вселенной и человеческого бытия в ней, а также сверхъестественным допущениям. За время своего медийного присутствия идея мультивселенной получила множество прочтений и обрела ряд узнаваемых форм и элементов. В экранных искусствах возникли специфические способы её визуализации.

¹⁶⁵ Шмулевич, Э. Вечное возвращение мифа (на примере жанра научной фантастики в кино) // Культурология. – 2003. – №3. – С. 132.

Глава III. Визуализация идеи множественности миров в современной медиакультуре

3.1. Фантастический дискурс кино как способ визуализации множественности миров

Большинство образов, составляющих современную картину мира в обыденном сознании, имеют мифологический характер и взаимодействуют на основе мифологических принципов. Культура говорит на языке архетипов, визуализируемых посредством экранных искусств. Одним из таких мифологизированных представлений является массовое представление об идее мультивселенной. Множественность миров здесь представляет собой медиакультурное толкование объективных фактов и их теоретических обоснований, построенное на гипостазировании, узнаваемых культурных элементах, чёткой систематизации и иерархизации при упрощении общей структуры.

Особое место в медиакультуре занимает кинематограф, который является одновременно средством массовой коммуникации и синтезом традиционных искусств¹⁶⁶. Кинематограф является отражением конкретных мифологем, существующих в медиакультурном обществе, но при этом, транслируя их, участвует в непрерывном формировании массового сознания.

Разговор о мультиверсе в современном кинематографе актуален в контексте фантастического дискурса. В медиакультуре термин «фантастика» имеет максимально широкое значение, однако всем

¹⁶⁶ Кириллова, Н. Б. Медиакультура: теория, история, практика. – М.: Академический проект, 2008. – С. 75.

произведениям искусства, маркирующимся как фантастические, присущ рад черт, не свойственных произведениям других жанров.

Визуализация вымысла и научной фантастики использует в преобразованном виде мифы, актуальные для современной западной культуры. Кинематограф облачает их в яркий и узнаваемый образ, а заимствуя язык современной науки, сообщают им особую убедительность.

Согласно современным определениям фантастики, она представляет собой одновременно жанр и творческий метод в пространстве литературы и искусства, который характеризуется использованием «возможности невозможного», «элементов небывалого», нарушениями границ реальности и принятых условностей¹⁶⁷. Вместе с тем фантастика – особый художественно-философский феномен, интегрирующий искусство с другими формами познавательной и проектно-конструктивной деятельности, но нередуцируемый к ним. В ней объединяются постижение природного и социального с возможностью их трансформации. По мнению Р. Лахманн, основой фантастического дискурса являются модификации существующего порядка, инверсия актуальных знаний о природе человека. Для него характерны неизмеримость человека, оппозиции своё – чужое и реальное – ирреальное, парадоксальность¹⁶⁸. Создаваемые фантастические образы не только обладают новизной и нетривиальностью, но также вселяют надежду

¹⁶⁷ Коротков, Н. В. Онтология и гносеология фантастики. – Киров: Радуга-Пресс, 2014. – 155 с.

¹⁶⁸ Лахманн, Р. Дискурсы фантастического. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 5-9.

на преодоление ограниченной реальности человека, стирая различия между действительностью и возможностью¹⁶⁹.

Фантастический дискурс возникает и существует в рамках конкретного культурного контекста и определяется им, поэтому он, как и любая картина мира или аспект культуры, базируется на представлениях об окружающей действительности. Реальность в той или иной степени становится основным предметом интереса фантастики, которая при помощи художественных приёмов реконструирует, преобразует, реорганизует и множит данное человеку в чувственном опыте. Действительный мир постоянно присутствует посредством негации, фантастическое же демонстрирует представления данной культуры о несуществующем, но логически возможном¹⁷⁰.

В основе фантастического дискурса лежит продуктивное, а не репродуктивное воображение. То есть в нём констатируется наличие отдельных элементов, которых в актуальной и объективно познаваемой в данный момент реальности не существует и которые принадлежат исключительно конструируемому автором произведения миру. Дискурс фантастики – один из векторов, реализующих преодоление повседневности, детерминированной эмпирическими данными. Он олицетворяет множество возможностей, гносеологическую альтернативность и её идейно-эмоциональные интерпретации. Фантастический дискурс выступает в этом смысле синонимом способности помыслить, которая является единственным

¹⁶⁹ Фрумкин, К. Г. Философия и психология фантастики. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 103.

¹⁷⁰ Трушникова, Е. Л. Теоретические аспекты исследования фантастического // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2007. – №11. – С. 88.

необходимым атрибутом существования какого-либо мира в соответствии с «принципом полноты». В его основе воображение, которое, по выражению Сартра, «не является некой эмпирической и дополнительной способностью сознания, оно есть само сознание в целом, поскольку в нём реализуется свобода сознания»¹⁷¹. Фантастический дискурс, таким образом, предстаёт единственным дискурсом, в рамках которого в современной культуре возможно конструирование мультиверсивной структуры реальности в качестве художественной реализации мыслимых миров.

В работе термин «фантастический дискурс» будет применяться в отношении всех художественных произведений, содержащих фантастические допущения. Однако следует разграничить конкретные уровни дискурса, отличающиеся друг друга стилистически и идейно, построенные на соотношении фантазии и реальности. По такому принципу можно условно выделить мистический уровень фантастического, волшебный и рациональный (наиболее распространенное название – научная фантастика)¹⁷².

Волшебный уровень фантастического (фэнтези) характеризуется наличием сюжетного допущения иррационального характера. Это допущение не имеет логической мотивации в тексте, предполагая существование фактов и явления, не поддающихся, в отличие от научной фантастики, рациональному объяснению¹⁷³. В научной

¹⁷¹ Сартр, Ж. П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – СПб.: Наука, 2001. – С. 306.

¹⁷² Трушникова, Е. Л. Теоретические аспекты исследования фантастического // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2007. – №11. – С. 91.

¹⁷³ Гопман, В. Л. Краткая литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Н.П.К. Интелфлак, 2001. – С. 1162.

фантастике компонента фантастичности имеет квазинаучное происхождение и рациональное обоснование, в фэнтези же элемент необычного заведомо иррационален, фантастическое порождается сверхъестественными явлениями. Научная фантастика распространяет свою проблемную область на территории науки, техники, экономики, социологии, социальной психологии, психологии самого человека. В научно-фантастическую литературу вовлекаются знания из фундаментальных, прикладных и гуманитарных наук и адаптируются к пониманию читателя с целью описать идею, выходящую за рамки реализма.

Таким образом, фантастическое оказывается областью, лежащей вне пределов доказуемых эмпирически фактов окружающей действительности и предполагающей конструирование некоторых альтернативных наличной реальностей в рамках художественных произведений. Однако фантастический дискурс является и воплощением научных мифологем, присутствующих в конкретной социокультурной данности.

Допущение о мультиверсивной структуре реальности на современном этапе развития науки находится именно в этой нише и является смыслообразующим для всего пласта фантастического. Внутри этого дискурса находят своё отражение усваиваемые медиакультурой физико-космологические, логические и философские концепции, а также формируются оригинальные авторские представления о множественности миров. В основе кинематографического мультиверса – мифологизация научных и философских концепций.

Экранные искусства второй половины XX – начала XXI в. активно репрезентируют идеи мультивселенной: большое количество кино- и телепроизведений демонстрируют реальность как множественный, а не единственный мир. Они представляют собой одновременно попытку понимания и описания вероятных миров, недоступных восприятию человека, и структурных особенностей конструируемых супермиров.

Кинематографический мультиверс связан с произведениями, имеющими поливариантное развитие событий. События в этих фильмах не могут быть расположены в естественном хронологическом и, зачастую, причинно-следственном порядке, поскольку одному и тому же моменту времени в альтернативных вариантах развития событий соответствуют взаимоисключающие события, а сами варианты казуально изолированы друг от друга.

Для описания кинематографического многомирия могут быть использованы космологические определения, введенные Д. Дойчем. По аналогии с ними киномультиверс синонимичен мультиверсу обычному – единой физической сущности, содержащей более одной вселенной. То есть киномультиверс объединяет множество квазиавтономных миров, изображаемых в одном произведении. Каждый такой мир является универсом. Соответственно, универс в кинематографе – отдельная вселенная, квазиавтономная реальность. 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 – нет¹⁷⁴.

Кинематографическое многомирие – описываемая художественным произведением мультивселенная, состоящая из автономных универсов, каждый из которых имеет то или иное сюжетное значение. Для кинематографического многомирия характерно хронологически и причинно структурированное изложение событий, протекающих сразу в некотором множестве миров.

Для каждого универса в структуре мультивселенной справедлив ряд принципов, в основу которых может быть положено описание «возможного мира» художественного произведения У. Эко.

Во-первых, любой художественный мир представляет собой возможное положение дел, описанное некоторым множеством релевантных (относящихся к делу) высказываний, так что для каждого высказывания справедливо или p , или $\sim p$; во-вторых, возможный мир состоит из множества возможных индивидов, наделённых свойствами; в-третьих, поскольку некоторые из этих свойств, или предикатов, суть действия, возможный мир есть также и возможный ход событий; в-четвёртых, поскольку этот ход событий не реальный, а именно возможный, он берёт начало в чьих-то пропозициональных установках; иначе говоря, возможный мир – это мир воображаемый, желаемый, чаемый, искомый и т.д.»¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Дойч, Д. Начало бесконечности: объяснения, которые меняют мир. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – С. 250, 281.

¹⁷⁵ Эко У. Роль читателя: исследования по семиотике текста. – СПб.: Симпозиум, 2007. – С. 375.

Большинство выработанных в современных экранных искусствах стратегий визуализации многомирия перекликаются с научными космологическими и философскими теориями мультивселенной. Однако, в силу недоступности абстрактных гипотез физики и философии массовому сознанию, медиакультура порождает свои способы визуализации многомирия, представляющие собой мифологизированные научные теории мультивселенной, дополняемые фантастическими мотивами.

К примеру, из-за сложностей в вербализации иных фундаментальных физических постоянных большинство параллельных миров в кино обладают тем же количеством измерений и теми же законами природы, что и привычный нам мир. Сходный генезис имеет феномен эвреттики, представляющий собой адаптацию квантовой механики к обывательскому сознанию. В этом контексте следует различать «эвреттизм» и «эвреттику». Согласно Ю. А. Лебедеву, в первом случае речь идёт об одном из разделов квантовой механики, который разрабатывает обоснования и следствия теории Эверетта, во втором же случае – об общекультурном понимании мультиверса, основанном на гуманитарной интерпретации физики¹⁷⁶.

Экранные искусства прибегают к ряду устоявшихся способов изображения множественных миров. В соответствии со способом создания универсов и наделением их онтологическим статусом можно выделить два типа мультиверсов: объективные и субъективные. В объективных мультиверсах все отдельные универсы имеют равный онтологический статус и существуют в физической реальности, в

¹⁷⁶ Власова С. В. Множество реальных миров и универсальная реальность // Вестник МГТУ. – 2011. – №2. – С. 286.

субъективных один из универсов онтологически выделен и наделяется статусом реальности, а все остальные миры конструируются героем или героями реального в произведении мира.

3.2. Объективные мультиверсы в экранных искусствах

В объективных мультиверсах каждый сюжетно активный универс обладает для акторов произведения физической реальностью, то есть все универсы онтологически равноправны. Такие мультиверсы в кинематографе в свою очередь могут быть подразделены на несколько категорий, в зависимости от структуры множества миров и причин генезиса отдельных универсов.

Одним из наиболее распространённых мультиверсов в кино является **мультиверс ветвлений**. Эта стратегия визуализации перекликается как с многомировой интерпретацией Эверетта, так и с модальным реализмом Льюиса. Стратегия предполагает мультиверс, основанный на вероятности, в котором приобретает огромное значение факт влияния наблюдателя на наблюдаемое. При этом из бесчисленного множества возможных исходов события в момент наблюдения реализуется и фиксируется только один¹⁷⁷.

Мультиверс ветвлений представляет собой попытку изображения одномоментной реализации всех или нескольких вариантов развития одного и того же события. В данном случае подразумевается существование многовариантной вселенной, в основе которой первоначально лежал единственный мир, который расщеплялся в ходе реализации всех потенциальных исходов одного, нескольких или множества событий.

Ветвления реальности возникают в определённой точке, являющейся знаковой для последующего развития мультиверса, и порождают один или несколько альтерверсов, принципиально отличающихся друг от друга после прохождения точки ветвления. Для

¹⁷⁷ Каку, М. Физика невозможного. – М.: Альпина нон-фикшн, 2010. – 456 с.

подобной интерпретации многомирия характерно развёртывание сюжета во вселенной, подозрительно напоминающей единственную известную нам. Примерами такой визуализации многомирия могут служить фильмы «Эффект бабочки» (The Butterfly Effect, реж. Эрик Бресс) и «Господин Никто» (Mr. Nobody, реж. Жак Ван Дормаль), в которых главные герои не только последовательно помещаются в развивающиеся параллельно альтерверсы, но и наделяются возможностью перемещаться между ними, выбирая наиболее благоприятный вариант реальности.

В контексте данной стратегии визуализации многомирия реальность может быть осевой, остальные же – являться её отражениями или искривлениями (не менее реальными при этом), или же все возможные реальности могут описываться как равновозможные варианты событий. Сюжет фильма «Беги, Лола, беги» (Lola rennt, реж. Том Тыквер) выстроен вокруг трёх параллельно существующих возможных миров, в каждом из которых события протекают по-разному и зависят от принимаемого Лолой решения в начале сюжетной линии. Сценарий фильма не указывает нам на то, что Лола помнит свои предыдущие попытки, следовательно, речь идёт о трёх возможных реализациях развития событий, каждая из которых порождает возможный мир. Здесь все три мира равноправны, ни один из них не является реальным либо реальными являются они все. Схожая сюжетная линия наличествует в фильме «Осторожно, двери закрываются» (Sliding Doors, реж. Питер Хауит).

Возникновение одной побочной реальности продемонстрировано в фильме «Исходный код» (Source Code, реж. Данкан Джонс). Альтерверс здесь создаётся через преодоление уже

однократно сложившегося хода вещей. Главный герой (Колтер Стивенс), пережив клиническую смерть, оказывается в теле другого человека, также недавно погибшего в результате взрыва бомбы в поезде. Вскоре оказывается, что Стивенс находится внутри экспериментальной программы «Исходный код», которая позволяет пережить последние 8 минут, сохранившиеся в памяти умершего. Переживая эти 8 минут несколько раз, Стивенс предотвращает теракт, вследствие чего возникает вторая реальность, в которой теракт не произошёл, а сознание Стивенса остаётся в теле погибшего в поезде при основном варианте развития событий.

Схожий генезис альтернативного мира продемонстрирован в фильме «Если только» (If Only, реж. Джил Джангер): здесь главный герой получает возможность предотвратить смерть своей девушки, создавая тем самым параллельный показанному изначально мир, в котором смерти не произошло.

Контакт нескольких онтологически равноправных миров представлен в фильме «Связь» (Coherence, реж. Джеймс Уорд Биркит). Падение кометы расщепляет единственную реальность на некоторое количество сосуществующих миров, события в которых с момента падения кометы протекают по-разному. Основные события при этом одинаковы для всего числа возникших реальностей. Ещё одним примером подобного контакта является фильм «Другая земля» (Another Earth, реж. Майк Кэхилл), повествующий об этических проблемах, связанных с открытием в Солнечной системе планеты, являющейся двойником Земли.

Альтернативные реальности, ограниченные конкретным промежутком времени, изображаются в фильмах «День

сурка» (Groundhog Day, реж. Харольд Рэмис), «Грань будущего» (Edge of Tomorrow, реж. Даг Лайман), «Повторяющие реальность» (Repeaters, реж. Карл Бессай), «ARQ» (реж. Тони Эллиотт). Герои фильмов последовательно проживают один и тот же день, изменяя его ход при помощи определённых действий и решений, при этом каждое событие запускает обособленную линию повествования – новый универс, в котором реальность каждый раз отлична от предыдущего опыта героев.

В рамках мультиверса ветвлений невозможно точно определить, расщепляет ли каждое отдельное событие реальность на две или множество альтернативных реальностей или же все альтернативные ветки существуют изначально, а герой (герои) переносится в соответствующий принятому решению универс. Каждому отдельному универсу здесь соответствует условное высказывание «Если..., то...». По существу, в рамках единственной реальности эти высказывания считались бы контрфактуалами, однако в мультиверсе каждое из них предполагает развертывание отдельного художественного мира.

Частный случай мультиверса ветвлений образует **мультиверс альтернативных историй**. Этот тип многомирия, как следует из названия, связан с путешествиями во времени. В данном случае термин «альтернативная история» относится к истории конкретного произведения, а не истории реального мира. Альтернативная история возникает, если при прохождении точки бифуркации события, уже воплотившиеся в реальность, каким-то образом были изменены, вследствие чего трансформировалось будущее, прошлое или настоящее.

Если предполагать, что в одном художественном произведении за основу берётся один универс, то путешествия во времени вызывают неразрешимые противоречия. Такой универс больше не может описываться как соответствующий одному возможному положению дел и совокупности определённых релевантных высказываний¹⁷⁸.

Однако в статье «Парадоксы путешествий во времени» (1976)¹⁷⁹ Д. Льюис доказал, что в мультиверсе путешествия назад во времени не порождают логических трудностей. В частности, если в одной-единственной вселенной путешественник во времени, к примеру, помешает собственному появлению на свет, то возникнет неразрешимое логическое противоречие. При этом в мультивселенной его удастся избежать, так как путешественник будет функционировать в различных универсах и никак не повлияет на своё рождение в универсе отправления. Таким образом, допущение, что фильмы с путешествиями назад во времени изображают мультиверс, позволяет избежать нарушения принципов функционирования художественных универсов. Каждому путешествию назад во времени соответствует в этом случае «прыжок» с одной «ветви» мультиверса на другую, то есть из одного универса в другой. Общее правило состоит в том, что после путешествия во времени количество экземпляров каждого мультиверсного индивида, подсчитанное во всех универсах, не изменяется¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Бойко, М. Е. Типы мультиверсов в современной массовой культуре // *Философия и культура*. – 2014. – № 9. – С. 1367.

¹⁷⁹ Lewis D. The paradoxes of time travel // *American Philosophical Quarterly*. – 1976. – №13. – P. 145–152.

¹⁸⁰ Дойч Д. Структура реальности. – Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. – С. 317–322.

Отличительным признаком мультиверсов с альтернативными историями является наличие некоторого устройства, позволяющего запустить темпоральный реверс и перемещаться между временами так, как если бы время было пространством. Как правило, оно называется «машина времени», но его функционал и внешний вид описываются огромным количеством различных способов. Чаще всего машина времени, визуализируемая экранными искусствами, способна перемещать людей или объекты в заданный временной промежуток, в любом месте стрелы времени.

Классическим примером мультиверса с альтернативными историями может служить трилогия «Назад в будущее» (Back to the Future, реж. Роберт Земекис), герои которой последовательно помещаются в различные временные отрезки, изменяя временную прямую и создавая альтернативные ветки развития событий.

Создание альтернативной ветки событий, созданной перемещением одного из героев фильма в прошлое, продемонстрировано также в фильмах «Терминатор» (The Terminator, реж. Джеймс Кэмерон), «Терминатор-2: Судный день» (Terminator 2: Judgment Day, реж. Джеймс Кэмерон) и «Терминатор-3: Восстание машин» (Terminator 3: Rise of the Machines, реж. Джонатан Мостоу), «12 обезьян» (Twelve Monkeys, реж. Терри Гиллиам), «Дежавю» (Deja Vu, реж. Тони Скотт).

Конструирование главными героями отличного от предписываемого текущему развитию событий будущего через преобразование настоящего продемонстрировано в фильме «Пиджак» (The Jacket, реж. Джон Мэйбери).

Если следовать детерминистскому подходу классической механики и исключить наличие альтернативных вселенных, то путешествия во времени и различные межвременные контакты должны быть беспоследственными для структуры мира произведения. Это положение отсылает к философскому понятию этернализма как одномоментной реализации всех событий прошлого – настоящего – будущего. Теория описывает время как стабильный «блок», существующий одновременно в трёх ипостасях: прошлом, настоящем и будущем. Согласно теории этернализма, прошлое, настоящее и будущее неизменяемы и равноправны. В такой интерпретации множественность миров становится в каком-то смысле множественностью времён, как в картинах «Полночь в Париже» (Midnight in Paris, реж. Вуди Аллен) и «Дом у озера» (The Lake House, реж. Алехандро Агresti).

Мультиверсы параллельных миров отличаются от мультиверсов ветвлений отсутствием точки бифуркации. Мультиверс параллельных миров состоит из нескольких универсов, в которых могут присутствовать экземпляры одних и тех же мультиверсных индивидов, но нет такого «отрезка» времени, на котором события в этих универсах развивались бы одинаковым образом. Прояснить различие может геометрическая аналогия: мультиверс расходящихся миров можно представить как пучок расходящихся из одной точки лучей, а мультиверс параллельных миров – как несколько параллельных прямых.

Такая визуализация многомирия, как правило, встречается в фэнтезийных сюжетах. Изображаемые миры здесь зачастую наделены различными фундаментальными физическими законами природы и

свойствами материи. Благодаря этому допущению в таких мирах становятся потенциально возможными иные формы жизни (чаще всего традиционные для мифологических или сказочных сюжетов: эльфы, гномы, тролли и т.п.) и иные способы их взаимодействия с окружающим миром (магия). Как правило, привычный мир является здесь частью ансамбля миров, а большинство сюжетов строится вокруг случайного или намеренного проникновения главного героя (героев) в параллельную фэнтезийную реальность. В отличие от многомирия в научной фантастике, фэнтезийное многомирное не базируется (во всяком случае намеренно) на каких бы то ни было научных гипотезах, вследствие чего обладает большим разнообразием. Такому многомирию свойственны сказочные, эзотерические и религиозные мотивы, интерпретирующие параллельные вселенные как миры, где возможны чудеса.

Параллельные универсы на экране выполняют ту же функцию, что и параллельные изображения 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»¹⁸¹.

Подобные сюжеты эксплуатируются в детском и подростковом фэнтези, примерами которого могут служить цикл фильмов «Хроники

¹⁸¹ Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – С. 90.

Нарнии» (The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe, The Chronicles of Narnia: Prince Caspian, The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader, реж. Эндрю Адамсон), «Золотой компас» (The Golden Compass, реж. Крис Вайц), «Оз: Великий и Ужасный» (Oz the Great and Powerful, реж. Сэм Рейми), «Джек – покоритель великанов» (Jack the Giant Slayer, реж. Брайан Сингер) и т.п. К этому типу можно отнести мультиверсы, изображённые в сериалах «Скользящие» (Sliders), «Чародеи» (Spellbinder, реж. Ноэль Прайс), «Сабрина – маленькая ведьма» (Sabrina, the Teenage Witch).

Телесериалы «Однажды в сказке» (Once Upon a Time) и «Десятое королевство» (The 10th Kingdom, реж. Дэвид Карсон, Херберт Уайз) помимо повседневной реальности содержат волшебные миры, населённые персонажами классических сказочных произведений.

Особую разновидность множественных миров в кинематографе образуют мультиверсы, в которых художественная реальность дополняется одним или несколькими **вспомогательными универсами**. Чаще всего вспомогательный мир представляет собой некоторую специфическую нишу, в которую герой или герои могут попасть благодаря особым способностям или определённому стечению обстоятельств. События во вспомогательном универсе могут влиять или не влиять на события художественной реальности, но при этом для находящихся внутри него героев они всегда опознаются как происходящие в действительности.

Вспомогательными универсами можно считать, например, описываемые кинематографом загробные миры. Существует

бессчётное количество вариаций их изображения, от традиционного христианского представления ада с языками пламени и вечными муками («Константин: повелитель тьмы», Constantine, реж. Фрэнсис Лоурэнс) до изображения ада как донельзя бюрократизированного бесконечно большого города, состоящего преимущественно из трущоб, жители которого изо дня в день занимаются примитивной рутинной работой, пытаются преодолеть депрессию и чувство отчуждённости («Самоубийцы: история любви», Wristcutters: A Love Story, реж. Горан Дукич). В картине «Милые кости» (The Lovely Bones, реж. Питер Джексон) загробный мир показан в качестве «личного рая», в котором реализуются все фантазии умершей 14-летней Сьюзи и из которого девочка имеет возможность наблюдать за происходящим в мире живых.

Загробный мир может быть визуализирован также как реальный, в котором, однако, помимо живых людей находятся и души умерших, не имеющие возможности контактировать с сущностями и объектами мира живых. Таким образом загробный мир изображён, например, в «Других» (The Others, реж. Алехандро Аменобар), «Шестом чувстве» (The Sixth Sense, реж. М. Нйт Шьямалан) или «Привидении» (Ghost, реж. Джерри Цукер).

Другим вариантом вспомогательного мира может быть «сумрак» из кинодилогии «Ночной дозор» и «Дневной дозор» (реж. Тимур Бекмамбетов), альтернативное измерение «Сайлент Хилла» (Silent Hill, реж. Кристоф Ган), населённые сверхъестественными существами.

Умберто Эко писал: «Обычно возможный мир повествования анализируется с точки зрения нашего мира референции (особенно

когда к миру прилагаются критерии строго реалистической эстетики), и гораздо реже происходит обратное, т. е. анализ нашего мира с точки зрения некоего мира возможного»¹⁸². Введение фантомной зоны позволяет проанализировать действительный мир с точки зрения иного, «потустороннего» мира – универса с иной физикой, иной онтологией.

Интересной особенностью визуализации многомирия в медиакультуре, в частности в кинематографе, является существование альтернативного вспомогательного мира, используемого для перемещения в пределах пространства-времени видимой реальности. Таким миром является, к примеру, гиперпространство (ноль-пространство или подпространство), широко распространённое в научной фантастике. Как правило, гиперпространство наделяется иными физическими свойствами, которые позволяют передвигаться со скоростью света. Другим примером может служить «касательный мир» (*tangent universe*) в фильме «Донни Дарко» (*Donnie Darko*, реж. Риччард Келли), через который главный герой перемещается во времени.

¹⁸² Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. – СПб.: Симпозиум, 2007. – С. 425.

3.3. Субъективные мультиверсы в экранных искусствах

Субъективные мультиверсы – параллельные миры, прямо или косвенно созданные человеком, – также являют собой достаточно обширный пласт кинематографического многомирия. Субъективные мультиверсы конструируются героями произведения самостоятельно, а не даны в художественной реальности как особенности её структуры.

Субъективные универсы, в отличие от объективных, можно ранжировать по онтологическому статусу. Чаще всего в этом множестве универсов есть один выделенный мир, который полагается «реальным», а все остальные миры являются побочными, искажающими реальность. Субъективный универс имеет все признаки объективного, но, кроме того, он удовлетворяет ещё одному дополнительному условию: «он берёт начало в чьих-то пропозициональных установках». Под пропозициональной установкой подразумевается «отношение высказывающегося к истинности своего высказывания (proposition): высказывает ли он его как истинное, или как ложное, или как гипотетическое, или как желательное»¹⁸³.

Одним из видов субъективных мультиверсов, представленных в кинематографе, является **мультиверс с симулированной реальностью**. Мир-симуляция по определению имеет онтологический статус более низкий, чем у некоторого другого мира, более «реального» по отношению к нему. Наряду с термином «симуляция реальности» может быть использован термин «виртуальный мир», «виртуальная реальность», «киберпространство» и т.п. Так или иначе любой из этих терминов относится к ситуации, когда искусственно

¹⁸³ Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. – СПб.: Симпозиум, 2007. – С. 468.

создаётся ощущение пребывания человека в определённой среде, присутствуют и широкий охват сенсорного диапазона пользователя, и осязаемый элемент взаимодействия («ответная реакция») между пользователем и имитируемой категорией»¹⁸⁴.

Классическим примером симулированной реальности может служить трилогия фильмов «Матрица» (The Matrix, The Matrix Reloaded, The Matrix Revolutions, реж. Лана и Лили Вачовски). В фильмах мир, первоначально опознаваемый как реальный главным героем Нео, оказывается всеобщей иллюзией человечества, поддерживаемой искусственным интеллектом. Схожий сюжет используется в фильме «Тринадцатый этаж» (The Thirteenth Floor, реж. Роланд Эммерих). Художественная реальность состоит из смоделированного человеком мультиверса, внутри которого существует целая цепочка симулятивных реальностей, порождаемых последовательно. В отличие от «Матрицы», населяющие симуляцию люди являются частью симуляции и представляют собой компьютерные модели. Другим вариантом виртуальной реальности является киберреальность. В фильмах «Трон» (Tron, реж. Стивен Лисбергер) и «Трон: наследие» (Tron: Legacy, реж. Джозеф Косински) киберреальность представляет собой виртуальный мир, населённый программами, унаследовавшими форму создателей.

Как правило, подразумевается, что эта виртуальная реальность генерируется при помощи компьютеров, но искусственная среда может создаваться и без использования электронных устройств, как в фильмах «Игра» (The Game, реж. Дэвид Финчер) и «Шоу

¹⁸⁴ Дойч Д. Структура реальности. – Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. – С. 102, 103.

Трумана» (The Truman Show, реж. Питер Уир), телесериале «Вознесение» (Ascension). В этих произведениях мир, воспринимаемый персонажами как единственная реальность, оказывается искусственно создан другими людьми.

Ещё одной вариацией на тему параллельных миров, сознательно создаваемых человеком, являются воплощённые в реальность вымышленные миры. Эта стратегия характерна для фэнтезийного жанра. Примерами её кинематографической реализации могут служить фильмы «Бесконечная история» (The Neverending Story, реж. Вольфганг Петерсен) и «Чернильное сердце» (Inkheart, реж. Иэн Софтли), герои которых оказываются внутри литературных произведений, представляющих собой выделенный, цельный и чувственно воспринимаемый универс.

Мультиверсы, порожденные сознанием человека, предполагают, что множественные миры существуют исключительно в рамках психики актора(ов) произведения или за счёт неё.

Реализацию такой стратегии можно наблюдать в фильме «Возможные миры» (Possible Worlds, реж. Робер Лепаж), персонаж которого параллельно существует в четырёх мирах, оставаясь при этом неизменным, в то время как сеттинг каждого из альтерверсов различен.

Другим примером может служить мультиверс, один или несколько миров внутри которого образованы внутри снов персонажей произведения. Такие мультиверсы представлены в фильмах «Малхолланд драйв» (Mulholland Dr., реж. Дэвид Линч), «Ванильное небо» (Vanilla Sky, реж. Кэмерон Кроу), «Начало» (Inception, реж. Кристофер Нолан).

Универсы могут создаваться также через искажённое восприятие действительности актёрами произведения, к примеру, при наличии у героя галлюцинаций или бреда. Генезис такого универса происходит через наложение психопатологических артефактов, продуцируемых сознанием, на художественную реальность. Психопатологический универс может отличаться от реальности присутствием в нём ирреальных объектов, событий, индивидов или принципов существования. При этом такой универс чаще всего воспринимаем лишь одним человеком. По такому принципу построены субъективные универсы персонажей фильмов «Святая кровь» (*Santa sangre*, реж. Алехандро Ходоровски), «Игры разума» (*A Beautiful Mind*, реж. Рон Ховард), «Бен Икс» (*Ben X*, реж. Ник Бальтазар), «Мученицы» (*Martyrs*, реж. Паскаль Ложье), «Остров проклятых» (*Shutter Island*, реж. Мартин Скорсезе). Глубокое искажение фактической действительности продемонстрировано в фильме «Пи» (*Pi*, реж. Даррен Аронофски).

Универс могут образовывать видения находящегося в коме героя, как в фильмах «Клетка» (*The Cell*, реж. Тарсем Сингх) и «1000 океанов» (*Tausend Ozeane*, реж. Луки Фриден), или видения агонизирующего, как в «Лестнице Иакова» (*Jacob's Ladder*, реж. Эдриан Лайн) и «Останься» (*Stay*, реж. Марк Форстер). Субъективный универс может быть сконструирован ложными воспоминаниями персонажа: «Расёмон» (*Rashômon*, реж. Акира Куросава), «В прошлом году в Мариенбаде» (*L'année dernière à Marienbad*, реж. Ален Рене).

Особая стратегия субъективного мультиверса изображена в фильме «Быть Джоном Малковичем» (*Being John Malkovich*, реж. Спайк Джонз). Здесь универс сюрреалистичен и визуализирован как

обособленное пространство сознания, находящееся внутри головы персонажа и доступное для чувственного восприятия и ему, и прочим героям фильма. Схожий способ применяется для конструирования субъективного универса в сериале «Заклученный» (The Prisoner). Здесь протагонист оказывается в антиутопическом мире, созданном сознанием одного из героев сеттинга.

В эту же группу входят мультверсы, создаваемые героями произведения или иными акторами кинореальности сознательно при помощи воображения и творческой деятельности. Воображаемый мультиверс наличествует в фильме «Запрещённый приём» (реж. Зак Снайдер). Героиня, находящаяся на принудительном лечении в психиатрической клинике, прибегая к приёму эскапизма, переносится в сконструированные ею же фэнтезийные миры, основанные на происходящих в реальности событиях, трансформируемых с учётом магических допущений.

Интересно, что различие между объективными и субъективными мультиверсами соответствует различию между физической реальностью и логической возможностью.

Отсюда следует, что мультиверс объективный может быть воспринят как визуализация космологических теорий мультивселенных или модального реализма Льюиса, а субъективный мультиверс – как совокупность возможных миров реляционной семантики, в которой они представляют собой мысленные надстройки и трансформации наблюдаемой действительности.

Однако возможные миры художественных произведений значительно отличаются от возможных миров логики, где под «возможными миром» понимается предельная, цельная, абстрактная

комбинация ситуаций, создаваемая с целью логических рассуждений, или миров физики, данных в реальной в рамках теории мультивселенной. Миры кино обладают следующими характеристиками:

1. создаются через медиатекст и поэтому лучше всего описываются как культурные конструкты;
2. основываются на распространённых в медиакультуре мифологемах, связанных с понятием мультиверса;
3. наполнены конкретными объектами и субъектами, которые вовлечены в развёртывание сюжета произведения в той или иной степени;
4. не завершены и не целостны, то есть для мира художественного произведения невозможно обозначить истинность или ложность абсолютного большинства необходимых для его описания пропозиций;
5. вторичны по отношению к реальному миру и надстраиваются на него, если не указано иное, то ситуация в вымышленном мире соответствует реальному положению дел;
6. они могут быть семантически неоднородными, то есть состоять из нескольких зон, в которых действуют разные силы или законы, например естественные и сверхъестественные;
7. могут быть логически противоречивы.

В рамках такого многомирия существуют свои особенности. Во-первых, два или более приёмов визуализации множественности миров никогда не пересекаются в рамках одного произведения. Это можно объяснить обособленностью и специфичностью жанровой ниши каждого из них. Во-вторых, необходимым условием

кинематографического многомирия является возможность перемещения между мирами. Реализуется она через концепт «портала» – своеобразного разрыва в пространственно-временном континууме, позволяющего сверхбыстро передвигаться между различными вселенными. В качестве портала могут выступать червоточины, специально созданные технические устройства, некоторые области пространства, а также предметы. Концепт портала может быть визуализирован и просто как уникальная способность протагониста. При помощи этого приёма один или несколько героев становятся медиаторами, наличествующими в сюжетных линиях нескольких миров и объединяющими их. К примеру, в фильме «Звездные врата» порталом в иное измерение служит гигантское металлическое кольцо времён античного Египта. Оно может открыть проход между землей и неизведанным. В многочисленных экранизациях «Алисы в стране чудес» и «Алисы в зазеркалье» портал – зеркало. В-третьих, такое многомирие антропоцентрично. Практически в каждой вымышленной вселенной протагонист – человек (или иная разумная и анатомически подобная человеку форма жизни), существующий в привычном нам мире и каким-либо образом сталкивающийся с параллельными вселенными.

Таким образом, углубление философского релятивизма и трансформация научной картины мира, для которой теперь в большей степени характерны представления о видимом нам мире как о части мультивселенной, а не как о самобытном и единичном образовании, в значительной степени проявляются и в медиакультуре современности. Многомирие в экранных искусствах представляет собой совокупность осмысленных и переведённых на язык медиакультуры философских и

научных теорий, переплетающихся с фантастическими допущениями и основанных на мифологизированном обывательском видении мультивселенной. В экранных искусствах существует две основные стратегии визуализации множественности миров, каждая из которых в свою очередь включает ряд конкретных способов изображения. Основой разделения можно условно полагать структурные особенности художественного многомирия, в частности онтологический статус конкретных универсов в рамках произведения. В случае изображения объективной множественности миров эти миры одинаково реальны, в случае изображения субъективного множества один (реже – несколько) мир онтологически выделен.

Заключение

Концепция множественности миров в науке и философии имеет длительную историю становления и развития. Её современное прочтение детерминировано переходом от субстанционального к модальному мышлению, а также интенцией к бесконечному расширению сферы реальности. Релятивизация науки, её плюрализм, субъективированность, отказ от поисков объективной истины и абсолюта полностью отвечает этим культурным требованиям. Одним из следствий этого и является актуализация теорий мультивселенной, философских расслоений реальности на множественные миры.

В настоящий момент идея множественности миров представлена в качестве трёх типов теорий, в основе которых лежат три подхода к обоснованию существования многомирия и его структуризации. Первая группа теорий предполагает наличие физически реальных отдельных вселенных, одной из которых является вселенная, опознаваемая нами как действительный мир. Вселенные, являющиеся результатом изысканий в области теоретической физики и космологии, находятся в определённом выделенном пространстве реальности, являются гипотетически ощущаемыми и воспринимаемыми и имеют равный онтологический статус.

Вторую группу составляют теории в области логики и философии. Множественные миры в рамках этой группы теорий допустимы логически и не противоречат известным законам логики, однако не являются реальными в полном смысле этого слова. Реляционная семантика предполагает наличие многомирия как совокупности высказываний о мире возможном, данным в первую очередь ментально. Такие миры – в каком-то смысле фикции

человеческого сознания, лишённые онтологического статуса реальности, но имплицитно присутствующие как варианты или возможности бытия. Многомирие также может быть интерпретировано как миры субъективного опыта различных индивидов, специфические планы реальности, зависящие от направления сознания.

Третья группа представлена теориями, являющимися симбиозом первых двух. Многомирие в рамках «модального реализма» выступает как то, что может быть возможно, но при этом и то, что дано в реальности. Мультивселенная в рамках подобных концепций представляет собой совокупность всех мыслимых способов существования реальности, включающую актуальную для нас реальность. Эти миры физически реальны, однако абсолютно пространственно и казуально изолированы друг от друга, а потому не могут быть познаны при помощи человеческого разума в полном смысле этого слова.

Сегодня существует огромное количество определений понятия и структурных особенностей медиакультуры, но в большинстве своем исследователи рассматривают её как подсистему культуры и как непосредственно самостоятельную сложную иерархически развитую структуру, которая включает в себя свой «язык», свою знаковую систему, а также культуру передачи информации и культуру ее восприятия. Современная медиакультура – это одновременно и инструмент конструирования общества, и его самопрезентация. Многие её элементы мифологизированы и существуют благодаря устоявшимся в обществе архетипическим структурам, отражающим и

преломляющим факты объективной действительности в человеческом сознании и социальной реальности.

Научные и философские концепции множественности миров были восприняты медиакультурой, переструктурированы и мифологизированы ею, в результате чего массовое обыденное представление о многомирии может быть охарактеризовано как симбиоз элементов различных научных теорий, совмещённый с их адаптацией к массовому сознанию. В основе адаптации концепции к медиакультуре лежит значительное опрощение теорий, гиперболизация отдельных их элементов и нивелирование других, преувеличение антропоцентричности, а также вплетение в них узнаваемых культурных элементов.

Основой современной культуры является визуальная коммуникация, современная культура экранна, её базовую единицу можно определить как образ. Экран – неотъемлемое звено восприятия реальности, во многом формирующее конкретные представления о ней и оперирующее в первую очередь узнаваемыми культурными символами и мифологемами.

В этом контексте аудиовизуальные искусства наиболее информативны и репрезентативны в отношении медиакультурного представления о мультивселенной. Идея множественности миров активно эксплуатируется кинематографом и телевидением, так как предполагает зрелищность и актуальную для современности неклассичность повествования.

Произведения, в сюжет которых встраивается рассматриваемая концепция, относятся к фантастическому дискурсу, в рамках которого традиционно существуют «ирреальные» допущения в области

искусства. В кинематографе был выработан ряд стратегий визуализации множественности миров, которые могут быть классифицированы по опознаваемому онтологическому статусу изображаемых универсов. Кинематографическое объективное многомирие представляет собой визуализацию как минимум двух активных сюжетно миров, имеющих одинаковый онтологический статус и являющихся реальными для принадлежащих к ним акторов.

Объективное многомирие может быть представлено мультиверсом ветвлений (здесь в основе существования многомирия лежит расхождение событий после прохождения точки бифуркации), мультиверсом параллельных миров (здесь два или более миров сосуществуют в кинематографической данности изначально, не имея общих событий на каком-либо промежутке существования) и мультиверсом с вспомогательным универсом (здесь один из миров представляет собой подпространство другого).

Субъективное многомирие включает мультиверс с симулированной реальностью (кроме реального мира существует мир, созданный искусственно), мультиверсы, порождаемые сознанием человека (реальность дополняется миром, существующим в изменённом сознании одного из акторов).

Создаваемые в кинематографе множественные миры в значительной степени отличаются от мультивселенных, актуальных в философии или науке. Как миры художественных произведений они не являются цельными физическими или ментальными структурами, а представляют собой набор субъектов и объектов, актуальных для существования сюжета. Кроме того, такое многомирие основано на мифологемах, существующих в обыденном представлении и

транслируемых медиакультурой, может содержать семантические неоднородности или логические противоречия.

Таким образом, концепция множественности миров в медиакультуре представляет собой совокупность мифологем, создаваемых на основе научных и философских теорий, обогащённых узнаваемыми культурными образами и архетипами и адаптированных к обыденному сознанию. Основным способом репрезентации концепции служат экранные искусства, внутри которых выработался ряд узнаваемых стратегий изображения множественности миров.

Список использованной литературы

1. Акопян, А. А. Возможные миры как объекты модального мышления // Молодой ученый. – 2009. – №9. – С. 96-99.
2. Armstrong, D. A. Combinatorial Theory of Possibility. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989 – 156 p.
3. Артёменко, О. Л. Мультиверсум – миры постнеклассической космологии // Философия и социальные науки. – 2008. – № 2. – С. 51-54.
4. Бодрийяр, Ж. Система вещей. – М.: РУДОМИНО, 2001. – 224 с.
5. Бойко, М. Е. Типы мультиверсов в современной массовой культуре // Философия и культура. – 2014. – № 9. – С. 1362–1370.
6. Бойко, М. Е. Мультиверсы и парамультиверсы в экранных искусствах: Тезаурус обобщённой теории фабулы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10. – С. 41–43.
7. Бригз, А., Кобли, П. Медиа. Введение. – М.: Юнити-Дана, 2005. – 550 с.
8. Бруно, Д. Диалоги. – М.: Госполитиздат, 1949. – 552 с.
9. Ваганов, А. Г. Мифологическое мышление и сетевые коммуникационные технологии // Мир психологии. – 2003. – № 3. – С. 62-74.
10. Веретенников, А. А. Философия Дэвида Льюиса: сознание и возможные миры. Автореферат дис. кандидата философских наук. М., 2007. – С. 24-25.
11. Виленкин, А. Мир многих миров. Физики в поисках иных вселенных. – М.: Астрель, 2011. – 304 с.
12. Витгенштейн, Л. Философские работы. Часть I. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
13. Владленова, И. В. Космологические проблемы конструирования структуры реальности // Философия и космология. – 2014. – № 12. – С. 38-46.
14. Власова, С. В. Многомировая интерпретация квантовой механики и множество миров Н. Гудмена // Российский гуманитарный журнал. – 2012. – №1. – С. 23-29.
15. Галанина, Е. В. Миф как феномен современной культуры // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – №305. – С. 50-52.

16. Галанина, Е. В. Эвристическая роль мифа в неклассической науке // Известия Томского политехнического университета. – 2013. – №6. – С. 127-130.
17. Кузнецова, Л. Ф. Картина мира и её функции в научном познании. – М.: Университетское, 1984. – 412 с.
18. Грин, Б. Скрытая реальность: Параллельные миры и глубинные законы космоса. – М.: Либроком, 2012. – 400 с.
19. Голосовкер, Я. Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – 224 с.
20. Горбатов, В. В., Горбатова Ю. В. К вопросу о философских основаниях семантики возможных миров // В кн.: Социально-гуманитарное знание в современном мире. – М.: МЭСИ, 2009. – С. 146-163.;
21. Горбатова, Ю. В. Семантика возможных миров: уровни анализа и понятие существования // Известия Уральского Федерального университета. – 2014. – №1. – С. 72–78.
22. Горшков, В. К., Мансуров Г. Н. Теория инфляции. Стрела времени [электронный ресурс] // Вестник Московского государственного областного университета. – 2012. – № 1. – С. 139–149. URL: <http://www.evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/166> (дата обращения: 1.12.15).
23. Горшков, В. К., Мансуров Г. Н. Мультивселенная и антропный принцип [электронный ресурс] // Вестник Московского государственного областного университета. – 2013. – № 2. – С. 1-18 URL: <http://evestnik-mgou.ru/Articles/Doc/327> (дата обращения: 1.12.15).
24. Дойч, Д. Начало бесконечности: объяснения, которые меняют мир. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 730 с.
25. Каку, М. Физика невозможного. – М.: Альпина нон-фикшн, 2010. – 456 с.
26. Кармин, А. С. Познание бесконечного. – М.: Мысль, 1981. – 232 с.
27. Карпенко, А.С. Контрфактические высказывания // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М., 2009. С. 385–386.
28. Карпенко, А. С. О новом понимании возможного // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2014. – № 5. – С. 12-23
29. Карпенко, А. С. Сверхреализм. Часть I: От мыслимого к возможному // Философский журнал. – 2016. – №2. – С. 5-23.

30. Карпенко, А. С. Сверхреализм. Часть II: От возможного к реальности // Философский журнал. – 2016. – №3. – С. 5-24.
31. Карпенко, А. С. Основной вопрос метафизики // Философский журнал. – 2014. – № 2. – С. 51-73.
32. Карпенко И. А. Проблема связи квантовой механики и реальности: в поисках решения // Эпистемология и философия науки. – 2014. – Т. XL. – № 2. – С. 110-126.
33. Касаткин А. В. Два подхода к построению семантики возможных миров // Известия Уральского федерального университета. Сер. 3, Общественные науки. – 2012. – № 1. – С. 32-37.
34. Кириллова, Н.Б. Медиакультура: От модерна к постмодерну. – М.: Академический Проект, 2005. – 446 с.
35. Кассирер, Э. Опыт о человеке. Избранное. – М.: Гардарики, 1998. – С. 471.
36. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
37. Краткая философская энциклопедия / Под. ред. Губский Е. Ф., Кораблёва Г. В., Лутченко В. А. – М.: Прогресс, 1994. – 576 с.
38. Kripke, S. A completeness theorem in modal logic // Journal of Symbolic Logic. – 1959. – № 24. – P. 3-14.
39. Коротков, Н. В. Онтология и гносеология фантастики. – Киров: Радуга-Пресс, 2014. – 155 с.
40. Костина, А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: URSS: КомКнига, 2006. – 352 с.
41. Лавджой, А. Великая цепь бытия: История идеи. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 376 с.
42. Лахманн, Р. Дискурсы фантастического. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
43. Lewis D. On the Plurality of Worlds. – Oxford: Blackwell, 1986. – 288 p.
44. Линде, А. Инфляция, квантовая космология и антропный принцип. URL: <http://arxiv.org/abs/hep-th/0211048> (дата обращения: 29.11.15).
45. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.

46. Луман, Н. Медиакоммуникации. – М.: Логос, 2005. – 280 с.
47. Дебор, Г. Общество спектакля. – М.: Логос, 2000. – 224 с.
48. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2003. – 464 с.
49. Мамардашвили, М. Введение в философию // Философские чтения. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С. 9.
49. Менский, М. Б. Квантовая механика, сознание и мост между двумя культурами // Вопросы философии. – 2004. – № 6. – С. 64–74.
50. Милетинский, Е. М. Миф и двадцатый век: [электронный ресурс] // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. – URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения: 20.04.2017).
51. Минюшев, Ф. И. Социология культуры. – М.: Академический Проект, 2004. – 254 с.
52. Мишучков, А. А. Специфика и функции мифологического сознания: [электронный ресурс] // Кредо. 2000. – № 24. URL: <http://credo.osu.ru/024/007.shtml> (дата обращения: 20.04.2017).
53. Nozick, R. Philosophical Explanations. – Cambridge, MA: Belknap Press, 1981. – 767 p.
54. Огурчиков, П. К. Экранная культура как новая мифология: на примере кино: автореферат диссертации д-ра культурологических наук. – М., 2007. – 35 с.
55. Павлов, Е. В. Основополагающие идеи теории струн и М-теории // Вестник Псковского государственного университета. – 2009. – №8. – С. 90-93
56. Савчук, В. В. Конверсия искусства. – СПб.: Петрополис, 2001. – 288 с.
57. Савчук, В. В. Медиареальность. Медасубъект. Медаифолософия. // Медиафолософия II: Границы дисциплины. – СПб.: С-Петербург. филос. о-во., 2009. – С. 226.
58. Савчук, В. В. Феномен поворота в культуре XX в. // Международный журнал исследователей культуры. – 2013. – №1. – С. 93-108.
59. Сивков, Д. Ю. Медиа и метафизика // Медиафолософия II: Границы дисциплины. – СПб.: С-Петербург. филос. о-во., 2009. – С. 17.
60. Самойлова, Т.В. Мифологический дискурс в структурном анализе Р. Барта // Научный альманах. – 2015. – №14. – С. 413.

61. Сартр, Ж. П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – СПб.: Наука, 2001. – 320 с.
62. Сидоренко, Е.А. Логика. Парадоксы. Возможные миры. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 312 с. Гудмен, Н. Способы создания миров. – М.: Идея-пресс-Праксис, 2001. – 376 с.
63. Согорин, А. А. Социальное мифотворчество и современная реклама // Молодой ученый. – 2016. – №13. – С. 648-651.
64. Сторожук, А. Ю. Философского-методологический анализ оснований концепций множественных вселенных: лоскутная мультивселенная и инфляционный сценарий // Философия науки. – 2014. – №4. – С. 82-98.
65. Тарароев, Я. В. Современная космология: от универсума к мультиверсу // Современная космология: философские горизонты. / Под. ред. В.В. Казютинского. – М.: Канон+, 2011. – С. 295-307.
66. Тегмарк, М. Параллельные вселенные // Космос: альманах / Под рук. Капицы С.П. – М.: В мире науки, 2006. – С. 21-32.
67. Терехович, В. Э. Возможные миры и субстанции [электронный ресурс]. URL: <http://www.vtpapers.ru/Papers/PossibleWorlds-rus.pdf> (дата обращения: 17.04.2017).
68. Трушникова, Е. Л. Теоретические аспекты исследования фантастического // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2007. – №11. – С. 86-91.
69. Stalnaker, R. C. Possible Worlds and Situations // Journal of Philosophical Logic. – 1986. – № 15. – P. 109-123.
70. Философский энциклопедический словарь / Гл. ред. Ильичев Л.Ф., Федосеев П. Н. и др. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 836 с.
71. Фрумкин, К. Г. Философия и психология фантастики. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 240 с.
72. Хантиска, Я. Логико-эпистемологические исследования. – М.: Прогресс, 1980. – 447 с.
73. Целищев, В. В. Философские проблемы семантики возможных миров. – Новосибирск: Наука, 1977. – 191 с.
74. Шайхитдинова, С. К. Векторы медиакультуры // Учёные записки Казанского университета. – 2013. – №1. – С. 189-198.
75. Шмулевич, Э. Вечное возвращение мифа (на примере жанра научной фантастики в кино) // Культурология. – 2003. – №3. – С. 130-140.

76. Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста. – СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.
77. Эпштейн, М. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. – СПб: Алетейя, 2001. – 336 с.