

XIV МЕЖВУЗОВСКАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ГРАНИЦА: ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ



ТЕЗИСЫ



Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории
Кафедра теоретической и исторической поэтики
Спецсеминар «Визуальное в литературе»

**ГРАНИЦА:
ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ**

**Тезисы докладов
XIV межвузовской студенческой
научной конференции**

Москва – 2023

Граница: визуальные репрезентации в литературе и культуре : тезисы докладов XIV межвузовской студенческой научной конференции / сост. В. Я. Малкина. – Москва, 2023. – 76 с.

Тезисы и конференция подготовлены в рамках проекта РГГУ «Граница: визуальные репрезентации в литературе» (конкурс «Студенческие проектные научные коллективы РГГУ»).

Конференция состоится 16 и 17 марта 2023 года (четверг и пятница) в Российском государственном гуманитарном университете (Москва, ул. Чаянова, 15, к. 7, 228 ауд.).

Конференция будет проходить очно. Для слушателей будет организована трансляция на платформе zoom. Ссылка для регистрации на конференцию: <https://visual-in-literature.timepad.ru/event/2334758/>

Мы в социальных сетях:
https://vk.com/visual_conf_2023

Организаторы конференции:

Проект «Гуманитарные встречи»:
<https://vk.com/gumvstrechi>
iff.gum.vstre4i@gmail.com

Спецсеминар «Визуальное в литературе»:
https://vk.com/visual_in_literature

Кафедра теоретической и исторической поэтики РГГУ:
Миусская пл., д. 6, к. 7, каб. 278.
Тел. (495) 2506844

Е-mail: kafedratisp@rggu.ru
<https://www.rsuh.ru/education/ifi/structure/department-of-theoretical-and-historical-poetics.php>

Магистратура «Теория литературы и литературное образование»
<https://vk.com/teorlit>
<https://t.me/teorlitobraz>

СОДЕРЖАНИЕ

Границы в поэтике текста.....	5
Полина Крюкова, Анна Суравенкова (<i>ИФИ РГГУ</i>). Подходы к понятию границы: опыт сравнительного анализа.....	5
Дарья Фоменко (<i>СПбГУ</i>). Стратегии восприятия визуальной поэзии: на границе между поэзией и живописью.....	7
Валерия Юсупова (<i>ИФИ РГГУ</i>). Поэтика замедленного кадра и визуальные границы в текстах Ш. Абдуллаева.....	9
Дарья Сотникова (<i>ИФИ РГГУ</i>). Миграция языка: экзoфония и распад речи в поэтике П. Целана и Г. Айги.....	10
Илья Морозов (<i>Литинститут</i>). Визуальные трансформации границы стиха в русскоязычной блэкаут-поэзии.....	13
Алиса Ханбикова (<i>ИФИ РГГУ</i>). Поэтика «пограничья» или двойственная саморепрезентация в творчестве С. Плат.....	16
Анастасия Охрименко (<i>НГПУ</i>). Кинематографичность литературы в нарратологическом аспекте («Оправдание острова» Е. Водолазкина и «Петровы в гриппе и вокруг него» А. Сальникова).....	19
Анна Кудалина (<i>ИФИ РГГУ</i>). «Война и мир» Л. Толстого: граница между реализмом и модернизмом.....	22
Границы документального и художественного.....	25
Карина Разухина (<i>ИФИ РГГУ</i>). Границы автофикционального повествования: соотношение вымышленного и фактологического (роман «Событие» А. Эрнo).....	25
Дмитрий Сотников (<i>ИФИ РГГУ</i>). «вблизи виктор семёнович хейф не най / ден окончательно и бесповоротно»: граница своего и чужого слова в документальной повести В. Эрля «В поисках за утраченным Хейфом».....	27
Владислава Сычева (<i>Литинститут</i>). Полиморфизм образа границы в биографическом романе Д. Пьерини «Дама с веером».....	29
Арина Бесова (<i>ИФИ РГГУ</i>). Между художественным и документальным: «Последние свидетели» С. Алексиевич.....	31
Границы памяти и воображения.....	32
Лилия Вересович (<i>ИФИ РГГУ</i>). Границы памяти и воображения в стихотворении В. Маяковского «Великолепные нелепости».....	32
Анна Сабсай (<i>ИФИ РГГУ</i>). Реальность и фиктивность времени как граница между памятью и воображением в пьесе «Валентинов день» И. Вырыпаева.....	33
Мария Исаева (<i>ИФИ РГГУ</i>). Границы чужой памяти в кинокартинах «Прошлой ночью в Сохо» Э. Райта и «Воспоминания» Л. Джой.....	35
Екатерина Даутова (<i>ЧелГУ</i>). Способы и приёмы преодоления границ культурной травмы в графическом романе Ю. Виле и Л. Итагаки «Сибирские хайку».....	37

Визуальные границы41

Динара Сабитова (*ИФИ РГГУ*). Границы вербального и невербального в комиксе «Когда я вернусь» Й. Б. Бунде и П. Бергтинга41

Елизавета Гусарова (*ИФИ РГГУ*). Трансформация как метафора: переход границы между явлениями в манге Д. Ито «Спираль»42

Анна Маркова (*ИФИ РГГУ*). Коварный голубой цвет и поиск «возвышенного»: границы эмпирического восприятия главного героя (мультипликационный фильм «Моя любовь»)44

Александра Сямина (*ИФИ РГГУ*). «Мультивселенная безумия»: специфика визуальных маркёров границ реальностей в кинематографической вселенной Marvel46

Владислава Петрова (*СПбГУ*). Визуальная репрезентация границы в пространстве фильма В. Вендерса «Небо над Берлином»47

Софья Прохорова (*ИФИ РГГУ*). Творческий эскапизм как способ преодоления границ реальности в рассказе В. Набокова «Тяжелый дым»: визуальный аспект50

Ксения Василевская (*ИФИ РГГУ*). Визуальные детали границы в творчестве А. Башлачёва: специфика и функция53

Дарья Ильгова (*ИВКА РГГУ*). Границы зримого мира в древнеирландской литературе55

Границы жизни и смерти57

Виктория Ромашова (*СамУ*). Танатологический аспект феноменологии границ («Отчаяние» В. Набокова и «Протагонист» А. Володиной)57

Светлана Воронцова (*ИМЛИ*). Пограничный герой и мир мертвых в романе О. Постнова «Страх»60

Анна Чумакова (*ИФИ РГГУ*). «Временная смерть» как способ пересечения границы реального в романе М. Елизарова «Земля»61

Мария Купцова (*МГУ*). Архитектура средневековых мавзолеев и разговор о смерти: пограничные категории материального и духовного в контексте суфизма63

Границы пространства и времени67

Мария Мисник (*ИФИ РГГУ*). Границы пространства и сознания в рассказе Р. Брэдли «Вельд»67

Мария Ляпунова (*Литинститут*). Тема границы в драматургии Г. Пинтера68

Элина Тарасова (*ИФИ РГГУ*). Инициация и лиминальные ритуалы в волшебной сказке (сборник Р. Михайлова «Ягоды»)70

Александра Могош (*МГПУ*). Граница между реальным и фэнтезийным: бинарное пространство сказки в романе «Звездная пыль» Н. Геймана73

Гульшат Сагдатуллина (*МАИ*). Преодоление границ в «географической» новеллистике Г. Уэллса75

Границы в поэтике текста

Полина Крюкова, Анна Суравенкова (ИФИ РГГУ). Подходы к понятию границы: опыт сравнительного анализа

Граница – явление, с которым мы так или иначе сталкиваемся в течение жизни: смотрим ли мы на географическую карту или пытаемся определить границы собственного «я». Оно принадлежит как физическому, так и ментальному миру. Следовательно, граница – явление широкое и вездесущее, свойства которого часто зависят именно от контекста. Эта широта усложняет процесс определения границы – возникают различные подходы и интерпретации. Данный доклад сосредотачивается на тех подходах, которые так или иначе рассматривают границу в связи с проблемами культуры, искусства, литературы. В докладе сравниваются определения границы, сформулированные разными исследователями, с последующим выявлением общих и отличных положений. Отдельное внимание уделяется тому, в каком контексте появляется граница у каждого автора, иными словами, что побуждает автора говорить о границе. Таким образом, целью доклада в том числе является систематизация подходов к определению границы. Для удобства анализа был сформирован список параметров для сравнения: определение границы, функции и (или) свойства границы, типология границ, контекст (в связи с чем разбирается понятие границы?). Думается, что данное исследование может иметь практическое значение для анализа художественного текста благодаря своему систематическому характеру. Таблица, прилагаемая к докладу, содержит главную, концентрированную информацию из каждой рассмотренной работы и может быть также использована при анализе художественного текста.

В качестве материала для сравнения были выбраны работы Ю. М. Лотмана, Н. Т. Рымаря, В. Изера, Е. Фарыно, М. Шмитц-Эманс и некоторые другие. В ходе работы над докладом материал будет расширен. Работы исследователей представляют различные подходы: семиотический, диалогический, исторический и др. – и предоставляют большие возможности для сравнения. В рамках семиотического подхода Лотман обращает особое внимание на декодирующую функцию границы и определяет саму границу как «механизм перевода текстов чужой семиотики на язык «нашей», место трансформации «внешнего» во «внутреннее»¹. Шмитц-Эманс рассматривает понятие границы в связи с его исторической дискурсивной трансформацией. Исследовательница полагает границу как универсальную многостороннюю категорию, которая играла и продолжает играть огромную роль в истории человечества и в становлении человеческого мышления. В работе прослеживается то, как менялось значение границы, и рассматривается исторический контекст, повлиявший на это изменение. Рымарь не дает одного конечного определения границы и говорит, что свойства границы во многом зависят от сферы, в которой она возникает, и функций, которые она выполняет. Фарыно рассматривает границу в связи с категориями времени и пространства, а также обращает особое внимание на то, как граница выполняет художественные задачи, влияет на характер повествования и действия персонажей, разделяет или объединяет, противопоставляет фиктивный и реальный миры. Понятие границы у Изера тесно связано с понятием вымысла, фикциональности, но также опирается на определение Лотмана, поэтому граница в его понимании – это некая черта, разделяющая разные ступени/этапы акта вымысливания, переход каждого из которых приближает к оформленному эстетически цельному художественному образу.

¹ Лотман Ю.М. Понятие границы // Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 183.

Предварительно можно заключить, что многие исследователи определяют границу как разделяющую черту. Границы стремятся выстроить свою собственную иерархию: внутри некоего ограниченного пространства могут существовать внутренние границы, находящиеся в определенных отношениях с основной границей. Исследователи отмечают амбивалентный характер границы: границы соединяют и разделяют, могут быть видимыми и невидимыми, позволяют человеку чувствовать себя безопасно и в то же время порождают сомнения в правильности этих границ. Особое значение придается акту пересечения границы или пребывания на границе, так называемому опыту границы. Значимой, конституирующей границей для искусства вообще становится граница между действительностью и художественной реальностью. Сам доклад может быть рассмотрен как работа с границами определений, при которой осуществляется поиск смыслов на границах подходов.

Дарья Фоменко (СПбГУ). Стратегии восприятия визуальной поэзии: на границе между поэзией и живописью

Сложность анализа визуальных текстов заключается в их пограничном положении между словесным и живописным. Линейная стратегия чтения литературного текста разрывается особенностями восприятия расположенных в различных частях листа знаков и языковых единиц, из-за чего семантическая и рецептивная составляющие такого текста складываются из видимого и воображаемого.

Визуальная поэзия имеет долгую традицию, отсчет которой ведется как минимум с Древней Греции, когда в III в. до нашей эры Симмий создавал стихотворения в виде топора или яйца. Особый её расцвет связан с модернизмом и всплеском экспериментальных стратегий создания литера-

турного текста, среди которых было сближение литературы с другими видами искусств, всё больше распространяющееся и по сей день. Связь вербального и визуального осуществляется в таких текстах с помощью двух стратегий: визуализация текста, предполагающая оформление уже готового литературного нарратива, и создание креолизованного текста, в котором язык и окружающий его зрительный контекст существуют в неразрывном единстве. Каждая из них определяет и способы восприятия реципиентом поэтического текста.

В своей поэме «Бросок костей никогда не отменит случая» (1897) С. Малларме использовал возведённое им в приём понятие «созвездие» (constellation), предполагающее скопление нескольких слов или фраз в отдельном фрагменте листа. В этом тексте связанное с живописью фрагментарное восприятие ограниченного в пространстве целого накладывается на ритмическое деление, присущее каждому литературному тексту, и способ расположения вербального на листе становится полноценной семиотической составляющей литературного. Далее эта стратегия была развита в конкретной поэзии, зародившейся в 1950-60-х гг. в Бразилии, Швейцарии, Германии и ряде других стран и подхватившей наработки Малларме в области визуального оформления текста. В своём манифесте «От стиха к координационной поэзии» (From line to constellation, 1954) один из основателей конкретной поэзии О. Гомрингер пишет: «краткость, лаконичность – вот неотъемлемые качества новой поэзии. стихотворение – это визуальный, функциональный объект, выраженная визуально мысль, игра мысли. действенность такого стихотворения – в его краткости, лаконичности. оно легко запоминается (вербально, визуально)»¹, тем самым обозначая способ восприятия и запоминания поэтического, который, по его мнению, являет-

¹ Гомрингер О. От стиха к координационной поэзии / пер. Н. Столповской. URL: <https://syg.ma/@paviel-arseniev/oighien-gomringhier-ot-stikha-k-koordinatsionnoi-poezii> (дата обращения: 20.01.2023).

ся наиболее актуальным. В конкретной поэзии минимализм языкового материала восполняется его визуальным расположением: цельное восприятие изображения сопровождается игровым началом разнообразных способов его прочтения, что вовлекает читателя в процесс создания стихотворения.

Связанное с XX в. понятие визуального поворота проблематизирует роль литературы среди других видов искусств. Всё чаще поэтическое существует на границе словесного кода с другими знаковыми системами, что делает его всё более трудноопределимым и ставит вопрос о методологии изучения. В этой связи осмысление визуальной поэзии стоит обособленно от других видов литературы, так как для её изучения необходимо использование методологий, связанных не только с литературой, но и с живописью, поскольку восприятие такого текста совмещает в себе стратегии восприятия обоих видов искусства и требует выработки специфических методологических концепций.

Валерия Юсупова (ИФИ РГГУ). Поэтика замедленного кадра и визуальные границы в текстах Ш. Абдуллаева

Ферганская школа – одна из самых известных поэтических школ постсоветского пространства. Это утопическая попытка создания новой литературы, с целью сближения молодых государств региона с европейским миром. Ее представители опираются на традиции западноевропейского верлибра, сохраняя при этом восточную медитативность и визионерство. Они пишут на русском языке, публикуются в основном в России, а в Узбекистане оказываются фактически вытесненными из литературы. Основными представителями этой школы являются Шамшад Абдуллаев, Ольга Гребенникова, Александр Гутин, Хадам Закиров и многие другие.

Литературный стиль, в котором работают участники Ферганской школы, и приближенные к ним А. Скидан, Ю. Кокошко, А. Левкин, С. Соловьев, Г. Ермошина, А. Уланов, называют «ассоциативным» или «медленным» письмом, для которого характерны густота смыслов и вязкость текста. Медленное письмо – это размывание границ между прозой, поэзией и эссеистикой. Граница становится важной не только в определении метода письма, но и в самих текстах. Характерная для Абдуллаева кинематографичность взгляда будто накладывает определенную рамку-оптику. Читатель, как и сам повествователь, становится наблюдателем, который и не имеет отношения к происходящему, и, в то же время, испытывает чувства, описанные с помощью слова. К. Корчагин пишет, что «кино у Абдуллаева выступает медиатором, при помощи которого визуальный мир преобразовывается в текст». Мы же хотим отметить ощутимую границу между читателем и текстом, которая похожа на некий экран или оптический прибор, через который читатель наблюдает текст.

В работе будет сделана попытка описания этой границы в эссе и поэзии Шамшада Абдуллаева, а также поиска причины ее возникновения.

Дарья Сотникова (ИФИ РГГУ). Миграция языка: экзофония и распад речи в поэтике П. Целана и Г. Айги

В поэтике Пауля Целана и Геннадия Айги граница (и ее перех(в)одимость) – географическая, лингвистическая, семантическая и экзистенциальная – становится не только центральной проблемой, но и художественным методом. Оба поэта, родившиеся в региональных перифериях (город Черновцы, располагавшийся на территории Австро-Венгерской империи, и деревня Шаймурзино Чувашской республики соответственно) и в разной степени пережившие агрессию тоталитарных государств, исполь-

зуют практику экзофонии для свидетельствования смерти языков этих государств и для конструирования речи-тишины, направленной в-из угнетаемого Другого.

Для Пауля Целана практика перевода являлась как профессиональной деятельностью, так и методом-обоснованием поэзии. «Еврейство кажется мне дорогой в понимании поэзии»: «еврейство» как вынужденная миграция и одновременно сохранение своей идентичности (становиться другим и «держаться-против-другого-и-его-секрета»), непрерывный переход географических и лингвистических границ сопоставляется Целаном с работой поэтической речи. Для того, чтобы после перевода в стихотворении сохранилось то самое «поэтическое», квинтэссенция языка, нужно «ухватить» его «идиому», которая, согласно Жаку Дерриде, неуловима. А значит, не может быть присвоена (как не может быть присвоена хайдеггеровская «ктойность» – *das Selbst*). Тогда переводчик вынужденно выбирает другую стратегию – не-ухватывания (захвата «чужой» территории), но внимания, феноменологического вопрошания, стирания своей «даты» для «даты» Другого, который может никогда и не ответить. Но ответ не так важен, как сам акт обращения – Целан работает изнутри «языка смерти» – к языку угнетенных, преодолевая не просто пространственную границу, но границу между смертью и жизнью.

Граница, или метка, или рана, на которой держится поэзия, при этом обесцвечена до простого, лишённого семантики свидетельства – Деррида называет его *Shibboleth*. Это свидетельство в любой момент может обернуться и стать своей противоположностью. Если одна из функций границы семиосферы, по Лотману, – отделение мира от антимира, то в поэтике Целана вместо границы – прозрачная метка на периферии, которая внимает в себя антимир, чтобы стать его противоположностью. Там, где не было никакого смысла, может появиться обилие интерпретаций, и наоборот. Об этом свидетельствует «распад» поэтической речи Целана – обилие перено-

сов, эллипсов, умолчаний, смена местоимений-субъектов речи и распад субъекта до мы-оно-они, многозначность отдельных слов и стихов.

Поэзия Геннадия Айги, если можно так сказать, еще «тише»: угнетенный «народ» (то есть народы, стираемые сталинским империализмом) для него, по его собственному неоднократному признанию, весь воплощен «в маме», чью смерть он болезненно переживал на протяжении долгих лет. А речь к Другому сводится к пению -в-деревья- (поля и леса связаны с Чувашией – родиной) или пению -от-лица- собственной дочери.

«Тетрадь Вероники» – сборник текстов, посвященный наблюдению за первым полугодием дочери. Фигура Вероники становится для поэта как новым воплощением «народа» матери, так и Другим, более (феноменологически) «чистым» к приятию «тишины» мира, его благодарению. Стирая лирическое «я» до слушания, поэт дает голос такому Другому. Важными для поэтических текстов этого сборника становятся мотивы детства (ребенок, расширяющий пространственно-временные границы вселенной от мира-как-действия к миру-как-слушанию-благодарению) и сияния, оплакивания, а также чувашские этнические мотивы.

Вторым эпиграфом к «Тетради Вероники» Айги выбирает строку из стихотворения Пауля Целана:

...И
Волосы Вероники, даже здесь – я заплетал,
расплетал,
я заплетаю, расплетаю,
я заплетаю.

В докладе будет проведен компаративный анализ этого стихотворения и стихотворения Айги «или – кто же мне любит» из «Тетради Вероники» для выявления схожих и отличных методов работы с «распадающимся» и вновь создающимся поэтическим языком.

Илья Морозов (*Литинститут*). Визуальные трансформации границы стиха в русскоязычной блэкаут-поэзии

В статье Михаила Мартынова «Особенности конструирования субъекта в “поэзии вычёркиваний”» блэкаут-поэзии даётся следующее определение: «“Поэзия вычеркиваний” представляет собой практику создания поэтического произведения путем удаления словесных или иных фрагментов из имеющих авторство текстов»¹. В этом определении упомянуто слово «практика»: исследователь видит в блэкауте именно метод, стратегию или способ работы с исходными объектами, или, как выражается Андрей Черкасов, один из первых русскоязычных блэкаут-поэтов, «технику»².

Блэкаут – интермедиальное явление, чёрное пространство в нём можно исследовать как знак, включенный в процесс семиозиса, а сам блэкаут – как пространство взаимодействия двух разных семиотических систем, в котором наряду с кодом естественного языка присутствует визуальный код чёрных линий. Чёрный фон блэкаутов можно воспринимать и как напоминание о самом жесте вычёркивания, и как визуальную часть нового синтетического текста, находящуюся рядом со словами, записанными буквами. В чём специфика такой интермедиальности? Когда при помощи блэкаута трансформируется не поэтический, а прозаический текст, сам метод блэкаута создаёт, выражаясь формулой М. И. Шапира, «принудительное <...> членение»³ – то есть придаёт тексту не существовавшее в нём ранее стиховое членение. Чёрные линии в блэкауте можно воспринимать как

¹ Мартынов М. Особенности конструирования субъекта в «поэзии вычеркиваний» // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Трир: Peter Lang, 2018. С. 425.

² Оборин Л. Вложить в четыре-пять строчек небольшой космос: интервью с поэтом-минималистом А. Черкасовым. 19 августа 2021. // Проект «Полка». URL: <https://polka.academy/materials/788> (дата обращения: 20.01.2023).

³ Шапир М. И. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // Philologica. 1999. Vol. 6. № 14/16. С. 117.

эксплицированные слово- и стихоразделы, визуализированную границу между стихами, оформляющую при чтении блэкаутов вслух длящуюся интонационную паузу.

Способом реализации «сквозных принудительных парадигматических членений, формирующих дополнительное измерение текста»¹ может быть не только разбиение текста на строки. Зачёркивание в блэкауте континуально, оставшиеся слова исходного текста окружены чёрным пространством, а значит можно выделить два специфически неязыковых членения: вертикальное, бьющее текст на стихи, но со сдвинутой – относительно той, что была в исходном тексте – границей. И «цветовое», напоминающее о границах предыдущего, зачёркнутого текста. Таким образом, в каждом тексте происходит сдвиг границы стиха – благодаря зачёркиванию последним словом всегда может оказаться не то, которое было в трансформируемом тексте. Чёрная линия в блэкауте становится препятствием, замедляет скольжение взгляда по тексту, и создаёт паузу при чтении текста – паузу, в чём-то схожую с той, что возникает при переходе с одного традиционного стиха на другой.

Наметим в последнем случае две тенденции.

Во-первых, слова, которые находились в «старом» тексте визуально близко, друг под другом, обретают новые синтаксические связи и, не будучи разделёнными чёрной линией, могут восприниматься как находящиеся в пределах одного стиха. Появляется своего рода вертикальная спаянность стиха, создающая интенцию захватывать взглядом больше пространства страницы: например, «Бога нет / нет (/) же»² (здесь знаком «(/)» отмечен исчезнувший стихораздел).

¹ Там же.

² Черкасов А. Блэкауты // Воздух. 2015. № 1-2. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2015-1-2/cherkasov/> (дата обращения: 20.01.2023).

Во-вторых, два слова, находящиеся в старом тексте в пределах одного стиха, будучи разделёнными в новом вертикальной чёрной чертой, могут восприниматься как два новых стиха. Например, при рецепции равноправными оказываются два варианта чтения блэкаута: «ветки простёртые / на алтаре» и «ветки / простёртые / на алтаре». В первом прочтении возникает более уловимый метр (двустопный дактиль), во втором – сохраняется обусловленность спецификой визуального восприятия.

Итак, предположим, что блэкаут способен сдвигать границы стиха – разъединять слова, находящиеся в первоначальном тексте в одной строке (заставляя читателя воспринимать их как относящиеся к разным стихам), или объединять слова, бывшие в первоначальном тексте в отдельных стихах, в один новый. За счёт чего могут прочитываться как части одного стиха те слова, которые располагаются в разных участках нового текста? Представляется, ответ кроется в том, что блэкауты устроены мультимодально, семиотически неоднородно. При их чтении активизируется настройка читательского внимания как на вербальное, словесное, так и на визуальное, цветовое, соединяя каналы восприятия этих кодов, граница между стихами оказывается проницаемой. За счёт визуальной экспликации стихораздела в виде чёрной линии читатель настраивается воспринимать любую чёрную линию как границу. Поэтому слова, расположенные линейно, но разделенные таким штрихом, читаются по отдельности – как два стиха.

Таким образом, в блэкаутах мы видим возможность реализации иного маркирования стиха как единицы текста и стиха, как явления, отличающегося от прозы: если обычно единицей стиховой парадигмы является строчка, и природа стиха определяется через особую сегментацию текста, дополняющую синтаксическую, то в блэкаутах членение может быть не только привычным нам вертикальным, но и цветовым. Белое пространство, на котором непрерывно написан текст – независимо от того, как внутри

него относительно друг друга (вертикально или горизонтально) расположены слова, – чаще воспринимается как единица иной стиховой парадигмы. В этом смысле сдвиг границы стиха и визуализация самих стихоразделов в блэкаут-поэзии проблематизирует привычные рецептивные траектории.

Алиса Ханбикова (ИФИ РГГУ). Поэтика «пограничья» или двойственная саморепрезентация в творчестве С. Плат

Начиная разговор о феномене «пограничья» в творчестве С. Плат, стоит обозначить контекст. Не только произведения поэтессы, но и сама американская культура того времени – периода Великой депрессии – выстраивались на весьма ощутимой границе между пропагандируемым образом американской мечты, с уютным семейным домом в небольшом американском городе, и реалиями, в которых оказались люди, пережившие и пытающиеся переосмыслить войну. Столь резко противопоставленные картины одной реальности постепенно создали прочную основу для «синдрома биполярного сознания»¹, который незамедлительно стал пробираться в поэтический мир Америки и нашел свое выражение в исповедальной поэзии.

Выросшая на «пограничье», конфессиональная поэзия как основы использует автобиографию и трансгрессию², а данные феномены подразумевают разговор о постоянном прохождении некоторого предела. Так, образность и метафорические представления о границе оказываются центральными в творчестве многих авторов данного направления, и Сильвия Плат не становится исключением. В стихотворениях поэтессы на первый

¹ Морозова И. Приключения американской мечты: история литературы США: курс лекций. Лекция 9: Литература США в 1960-70-х гг. Исповедальная поэзия и битники. URL: <https://magisteria.ru/literature-of-the-usa/60s-70s-confessional-poetry-and-beatniks?ysclid=lek1jqsedj218669962> (дата обращения 22.01.23).

² Там же.

план выходит тема кризиса идентичности и настойчивых попыток его преодолеть, которые, как отмечает Дж. Малколм, и приводят к двойственности в саморепрезентации. Интересным становится то, что такое «самоудвоение» появляется как раз на границе личностного и исторического кризисов¹.

В силу уже упомянутого нами историко-культурного контекста, в котором находилась поэтесса, во многих её произведениях обнаруживается неконвенциональное использование и сочетание тем, прежде табуированных в обществе – это ранее не озвучиваемое психическое состояние человека, которое оказывается лейтмотивом поэзии Америки 1950-60-х годов, место и роль женщины в патриархальном мире, а также болезненность и слабость человеческого тела. Само проговаривание «неуместных» тем может рассматриваться как попытка выйти из навязываемых рамок – перейти социально принятые границы. Так, постоянное пересечение границ образует обилие бинарных оппозиций, которые, строясь на первичном разбиении на «свое» – «чужое», в стихотворениях С. Плат превращаются в яркие соцветия образов и метафор.

В данном докладе мы попытаемся определить границы, пролегающие как внутри определенных тем, так и на их пересечениях, а также «очертить» зону тематического «пограничья», которая невольно образуется за счет повторяющегося пересечения одной и той же границы. Однако, стоит отметить, что функционально границы в творчестве С. Плат являются разнообразными. Так, лирическая героиня совершает переход социальных (в том числе связанных с традиционными патриархальными представлениями), экзистенциальных границ, границ между искаженной реальностью и подлинной действительностью.

¹ *Malcolm J. The Silent Woman: Sylvia Plath & Ted Hughes. New York: Alfred Knopf, 1994. P. 15.*

Например, неоднократное прохождение границы можно наблюдать в стихотворении «Тюльпаны» («Tulips», 1961), где взгляд лирической героини постоянно мечется от ярко-красных тюльпанов («the tulips are too red»), которые оказываются метафорой жизни, к успокаивающей белизне больничной палаты: «Look how white everything is, how quiet, how snowed-in», представляющейся спокойной и тихой смертью. И вместе с переходом взгляда от раздражающих тюльпанов к белым простыням лирическая героиня метафорически совершает неоднократный переход через границу двух базовых состояний человека – жизни и смерти. Лейтмотивом всего стихотворения оказывается тема изменённого психического состояния, которое также вводит идею границы между здоровым и морбидным сознанием.

В стихотворении «Утренняя песня» («Morning Song», 1961) лирическая героиня «нарушает» социально-установленные границы, касающиеся традиционного восприятия роли женщины как матери. Ее идентичность представлена расколотой, что подчеркивается композиционным устройством стихотворения: рамкой лирического сюжета оказывается «правильное» изображение материнства, в то время как центром становится не соглашающаяся с этими границами лирическая героиня, которая «убегает», освобождая себя от бремени материнства.

Таким образом, заявленная в теме поэтика «пограничья» в творчестве С. Плат становится базовой для выражения разнообразных тем и мотивов эстетики поэтессы. А их тесная взаимосвязь с бытовыми переживаниями автора и культурно-историческим контекстом позволяет расширить инструментарий, так как подразумевает использование, в том числе, методологии *gender studies*, что также отсылает к переходу уже методологических границ.

Анастасия Охрименко (НГПУ). Кинематографичность литературы в нарратологическом аспекте («Оправдание острова» Е. Водолазкина и «Петровы в гриппе и вокруг него» А. Сальникова)

В докладе рассматривается актуальная проблема влияния кинематографа на художественную литературу, которое отмечают многие исследователи интермедальности.

Понятие категории кинематографичности, на наш взгляд, является базовым для разработки и детального анализа кинопоэтики прозы. На основе существующих разработок термина (С. Эйзенштейн, З. Кракауэр, И. А. Мартьянова) мы предлагаем многоуровневую структуру кинопоэтики литературного текста, состоящую из следующих уровней: лексический и интертекстуальный уровни; система персонажей и фабульная (повествовательная) организация; кинонарратив; киновизуальность литературы.

В работе мы направляем наше внимание на уровень кинонаррации литературы и предлагаем первичную типологию основных литературных киноприемов, которые связаны с наррацией как эпизодизацией событийности с одной стороны, и с речевым актом наррации с другой.

Все приемы разделены на пространственные (монтаж, планирование, изменение ракурса) и темпоральные (эффект замедления, эффект ускорения, стоп-кадр, флешбэк, флешфорвард) – одни направлены на комбинацию объектов и передачу ощущения пространства нарратором, фокализаторами и персонажами, другие – на передачу субъективного ощущения времени. Из данной классификации выбиваются два выделенных нами киноприема: киноэкфрасис, в основе которого лежит не изменение пространственной или временной организации, а метанаррация как рефлексия нарратива о самом себе, и серийность, то есть нарушение традиционной по-

вествовательной логики, выраженной через мультиплицирование однотипной сюжетной ситуации¹.

Уровень кинонаррации подробнее рассматривается на материале произведений современных российских прозаиков Е. Г. Водолазкина и А. Б. Сальникова.

В романе Е. Г. Водолазкина «Оправдание Острова» представлена сложная сюжетно-фабульная организация текста. Один из планов повествования – план создания кино о жизни главных героев Ксении и Парфения – способствует появлению кинонарративных приемов в тексте, а также задает одну из основных оппозиций произведения: жизнь/кино, или реальность/иллюзия.

Герои, с одной стороны, наделяются особой «камерной» оптикой и монтажным мышлением, благодаря чему пространство начинает восприниматься как кинематографичное. Так, например, Парфений в своем дневнике, описывая очередной съемочный день, создает детальную картину эпизода с князем Аверкием, задумавшим посадить свою дочь на престол вместо Ксении, что напоминает прием киноэкфрасиса. С другой стороны, Ксения и Парфений становятся зрителями кино о самих себе.

Подобная граница между персонажами и окружающим пространством способствует, на первый взгляд, разделению кинонарратива и нарратива истории жизни героев. Однако по мере создания фильма два нарратива постепенно сливаются в единый. Финальная сцена восхождения Ксении и Парфения на извергающийся вулкан с целью «беседы с Ним», которая одновременно протекает и в реальной жизни, и снимается на кинокамеру, уравнивает два плана повествования и актуализирует линейную природу нарратива, что особенно ярко выражено в одном из последних диалогов между Парфением и режиссером, в котором семантика финальной сцены

¹ Жиличева Г. А. Серийность как принцип наррации в современной прозе (С. Носов, А. Сальников, В. Пелевин) // Сибирский филологический журнал. 2022. №4. С. 182.

фильма расширяется. Теперь это не только финальный эпизод кинопроизведения, но также земная смерть героев и конец самого романа.

В романе А. Б. Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него» уже знакомая нам оппозиция – иллюзия / реальность – задается с помощью особого способа повествования, а именно серийности. В романе «серия номинальных событий, происходящих за неполные три дня с Петровым и другими персонажами, вступает в резонанс с серией событий вспоминаемых, выдуманных и пересказываемых»¹. План «воображаемый», «внутренний» неразрывно связан с особым кинематографическим видением, которым наделяются герои.

С первых страниц романа Петров предстает перед читателем, с одной стороны, как наблюдатель реальности, с другой стороны, как модулятор альтернативного, «безумного» плана повествования, что объясняется отчасти его заболеванием гриппом. Измененная оптика Петрова напоминает движение камеры: «Не сами глаза Петрова, а его горячая голова медленно навела фокус на человека, машущего руками, чтобы Петров понял наконец: перед ним его старый знакомец...».

Кино моделирует реальную жизнь героев. Так, персонажи довольно часто проводят параллели с кино, а также совершают действия под влиянием прецедентных кинотекстов и типового развертывания киноповествования, «как в кино». Очередное стирание границы между иллюзией или условным планом кино и реальностью «приводит к тому, что персонажи оказываются заперты в Аиде, будучи тенью друг друга, отражениями отражений»². Режиссерский и операторский взгляды героев становятся одними из самых главных инструментов погружения в альтернативный или инфернальный план реальности и помогают актуализировать миф о подземном царстве.

¹ Там же. С. 186.

² Там же. С. 187.

Таким образом, обращение к категории кинематографичности литературы является, на наш взгляд, необходимым для анализа современных прозаических текстов. Один из уровней кинопоэтики – уровень кинонарратива – может быть выражен по-разному: как в рамках киносюжета с соответствующей фабулой, так и через особый кинематографичный взгляд нарратора, фокализаторов и персонажей.

Анна Кудалина (ИФИ РГГУ). «Война и мир» Л. Толстого: граница между реализмом и модернизмом

Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» традиционно причисляется к реалистической парадигме, что подразумевает наличие как бы «объективного» взгляда на события и персонажей и выражается в том, что источником наррации оказывается, как правило, фигура всезнающего повествователя. Относительно романа «Война и мир» этот тезис усиливается концепцией М. Бахтина о монологическом романе, таким образом, произведение обыкновенно рассматривается в качестве одного из примеров «классического реализма».

Реализму XIX века обычно противопоставляется модернизм, который в этом сравнении предстает осуществляющим «субъективный взгляд» нарратора, известную степень самостоятельности персонажей, наличие сразу многих, равноправно существующих точек зрения.

Однако многие исследователи – Л. Гинзбург, О. Матич, Р. Николози и др. – ставят под сомнение наличие строгой, непреходимой границы между искусством XIX и XX в. Л. Гинзбург и О. Матич, например, прямо говорят о близости многих черт поэтики реализма в его классическом понимании, и модернизма, отмечая, что во многом именно творчество Тол-

стого предвосхищает, а в чем-то и «опережает» тенденции модернистского романа начала века.

В нашем докладе мы предпримем попытку проанализировать особенности нарративного источника романа, уделяя особое внимание способу изображения персонажей, а также свойствам пространственно-временного аспекта, чтобы произвести уточнение насчет наличия или же отсутствия подобной границы. Важно, что одним из главных тезисов М. Бахтина в пользу концепции монологического романа является утверждение, что персонаж не является объектом познания, а все выводы относительно художественного мира и мотивировка событий выносятся только повествователем. Как мы покажем в докладе, в романе событие узнавания может осуществляться также и персонажем, после чего этот факт «подхватывает» и нарратор, что разрушает строгую иерархию точек зрения.

Не менее важным аспектом произведения оказывается и время/пространство, которое, как принято считать, также по-разному изображается в романе XIX и XX века. В реализме, с «присущей» ему рациональностью, время и пространство также «объективны», чему соответствует строгая хронологичность, разделение фабулы и сюжета, последовательность локусов, в которых разворачивается действие. В модернизме же субъективность подчиняет себе и этот аспект, открывая возможность для экспериментов в изображении этих двух категорий. Известно, что еще на очень ранних этапах Толстой испытывает трудности в поиске подходящих художественных средств для отображения своего понимания времени. В «Истории вчерашнего дня» (1851) он ставит перед собой задачу последовательно описать события целого дня, но, используя привычные средства изображения времени в художественном тексте, быстро приходит к пониманию их несостоятельности и не завершает своей повести. И. Паперно в исследовании «“Кто, что я?” Толстой в своих дневниках, письмах, воспоминаниях, трактатах» отмечает: «Он [Толстой – А. К.] старался выработать

метод, который позволил бы фиксировать на письме прошлое, настоящее и будущее», препятствием же реализации этой цели оказываются «ограничения, заложенные в самом повествовании».

Исследовательница подчеркивает, что подобная попытка выстраивания сюжета приводит Толстого к отходу от линейного изображения времени: «В самом описании время отнюдь не идет вперед, а расщепляется, чтобы вместить совокупность одновременных действий».

Далее изображение «расщепленного», потерявшего целостность времени продолжается в романе «Война и мир», когда оно приобретает субъективный аспект, а события оказываются связанными собственным временем персонажа, как, например, в этом случае: «В то время как такие разговоры происходили в приемной и в княжнинной комнатах, карета с Пьером <...> въезжала во двор графа Безухова». Одновременность и внутренняя связь между двумя разноплановыми событиями указывают на невозможность линейного повествования, усиливая, к тому же, позицию персонажа и важность его точки зрения.

Таким образом, свойства хронотопа в романе, а также способ изображения персонажей демонстрируют, что на долю персонажа выпадает большая степень субъективности, что отражается и в изображении аспекта времени и пространства, а также влияет и на особенности наррации, которые, при ближайшем рассмотрении, подчеркивают, что, по крайней мере на этом этапе, оказывается уже невозможным провести четкую границу между двумя художественными парадигмами.

Границы документального и художественного

Карина Разухина (ИФИ РГГУ). Границы автофикционального повествования: соотношение вымышленного и фактологического (роман «Событие» А. Эрно)

Исчерпанность интеллектуального доминирования постструктуралистской теории во Франции в конце 1970-х годов принято связывать с разразившейся и претенциозной дискуссией вокруг неологизма «autofiction», впервые появившегося в аннотации к роману С. Дубровского «Сын». Вводя жанровый вектор изучения данного способа письма (автофикшн – «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов»), автор этого термина лишь на первый взгляд соединяет несочетаемое: автобиографию и роман, референциальность и вымысел, документальность и художественность¹. Все оппозиции лишь косвенно предстанут эстетическими противоположностями, надолго определившими специфику дискурса описания автофикшена как кросс-жанрового (соединение в одном тексте автобиографии, фрагмента, путевых заметок, эссеистики) и маргинального феномена в русскоязычной и зарубежной литературах. Сознательное метаписание Дубровским своего собственного романа станет не только отличительной особенностью автофикшена в дальнейшем, но и расколет теоретиков и исследователей на два лагеря: «референциалистов» и «фикционалистов». Споры будут вестись вокруг обнаружения в тексте той или иной меры «художественности», авторы будут проблематизировать понятие «границы» между фактом автобиографического характера и вымыслом, иначе

¹ Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. №. 3. С. 13.

говоря, пытаться обнаружить и обосновать соотношение между fiction и non-fiction.

Сделав акцент на «границе» между этими категориями, авторы породили особый дискурс (по М. Фуко) говорения об автофикшне как феномене, но отчасти проигнорировали особенности поэтики автофикциональности как особого типа письма (или наррации), ориентированного на саморепрезентацию и самообнаружение в тексте авторского голоса. В стороне осталась и гендерная принадлежность рассматриваемых текстов, несомненно, влияющая на построение идентичности в рамках автофикционального письма. Между тем, И. Савкина отмечает: «Проблема автодокументальных жанров рифмуется с проблемой женского творчества»¹, что подразумевает имплицитную, а иногда и эксплицитную соотнесенность понятия «женское творчество» с пониманием маргинальности эгодокументальных жанров.

В данном докладе мы обратимся как к проблематике границ между художественным и документальным, так и рассмотрим специфику идентичности нарративного «я» в свете референциальности. Л. Гинзбург настаивала на «установке на подлинность», появляющейся в эгодокументальных текстах. Автофикшн подразумевает непосредственное референциальное соотношение затекстового автора с повествователем или повествовательницей, которое вписывается в «автобиографический пакт» (Ф. Лежен), символически заключаемый между читателем и автором. Важной задачей для данного доклада представляется анализ рецептивных маркеров (или фреймов), позволяющих читателю считать «установку на подлинность». Они могут присутствовать в тексте как графически (т.е. визу-

¹ Савкина И. Ю. Разговоры с зеркалом и зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-history/473350-irina-savkina-razgovory-s-zerkalom-i-zazerkalem.html> (дата обращения: 27.01. 2023).

ально), так и встраиваться в специфику автофикционального модуса повествования.

Материалом для данного исследования станет роман «Событие» А. Эрно, вышедший на русском языке в 2022-м году.

Дмитрий Сотников (ИФИ РГГУ). «вблизи виктор семёнович хейф не най / ден окончательно и бесповоротно»: граница своего и чужого слова в документальной повести В. Эрля «В поисках за утраченным Хейфом»

Согласно перечню использованных в работе над повестью текстов, предоставленному Эрлем литературоведу Н. И. Николаеву, только заключительная фраза – «вблизи виктор семёнович хейф не най / ден окончательно и бесповоротно» – принадлежит автору. Всё, что предшествует ей – цитаты различного объема, источник которых, подчас, бывает трудно определить по причине специфической записи: вопреки нормам русского языка концы слов в строке «обрубаются» (часть переносится в следующую строку без дефиса), графически приближая прозаические фрагменты к стихотворным «столбикам»; имитируются деформация носителя (текст представлен так, как выглядел бы, читай мы его на клочке бумаги) и типографские ошибки (знаменитая страница, отпечатанная вверх-ногами). Способ отбора цитат – случайностный, восходящий к дадаистской алеаторике – разрушает связность в традиционном, нарративном плане, выводя на первый план проблематику чтения как такового, на что указывали ещё самые первые, высказавшиеся о повести исследователи и критики, например, Сергей Сигей и Александр Скидан. В эссе «Ставшему буквой» А. Скидан дополнительно проблематизирует функционирование чужого (по Кукулину также «остановленного и омертвевшего», что справедливо, т.к. оно ничего не сообщает и ничего не изображает) слова, которое редуцировано, с

одной стороны, до чисто визуального знака – буквы, с другой, напротив – «взрывается [в финале] неожиданным апофеозом поэзии». Таким образом, Скидан, фиксируя это странное смещение в самом статусе заимствованного документа, ставит, по большому счёту, феноменологическую проблематику чтения подобных «Поискам...» текстов: цитатных, фрагментарных и эскалирующих произвольность связи между составляющими его элементами. В настоящем докладе мы планируем развить её, рассмотрев проводимую Эрлем ревизию границы между собственным и чужим словом именно с этого ракурса.

Поставленная задача вынуждает нас описать взаимодействие с «биографией» и биографическим документом (Виктор Семенович Хейф – реально существовавшее лицо, его личные письма использовались при работе над повестью вместе с прочими текстами). Здесь нам пригодятся разработки занимавшихся обозначенными проблемами философа Вольфганга Изера и литературоведа Ежи Фарино. Так, Эрль размыкает внутреннее пространство текстов, к которым обращается, изымая их из оригинального – биографического в том числе – контекста и пересобирая фрагменты некоторым новым, контринтуитивным (или «неожиданным»: как по Изеру, так и в отношении «биографического жанра») образом, предполагающим связь не прямую, но, по А. Скидану, неочевидную, угадываемую в предъявляемых читателю пробелах. Помимо, опять-таки, Изеровского смысла – опущенная, но реконструируемая в чтении связность, пробел в «Поисках...» обретает буквальное, визуальное воплощение. Данный аспект также будет рассмотрен.

Нельзя будет пройти и мимо разработок Ильи Кукулина, посвященных монтажной поэтике русскоязычных текстов XX-го века, в том числе – неподцензурных. Они помогут нам в общей концептуализации конкретного явления и той тенденции, в которую повесть Владимира Эрля определенным образом встраивается.

Владислава Сычева (Литинститут). Полиморфизм образа границы в биографическом романе Д. Пьерини «Дама с веером»

В данном исследовании мы рассматриваем, как воплощается образ границы на идейно-эстетическом и жанрово-композиционном уровнях биографического романа итальянской писательницы Джованны Пьерини о художнице Софонисбе Ангвиссоле. Термин «полиморфизм» использован нами во избежание тавтологии с термином «многогранность границ». Наша цель – определить роль этого явления в жанровой, структурной и содержательной составляющих романа.

В первую очередь в романе прослеживается граница между реальной исторической личностью и персонажем. Ее акцентирует дистанция между временем описываемых событий (XVI – начало XVII вв.) и созданием произведения (XXI век). К тому же, наравне с историческими лицами в романе присутствуют вымышленные персонажи, а события, имеющие документальную основу, не всегда могут быть воспроизведены достоверно по причине недостатка письменных источников или же исходя из авторского замысла. Чтобы ответить на вопрос: «каким образом в тексте материализуется граница документального и художественного?», при анализе соотношения биографических данных и вымысла мы оперируем терминами «селекция» и «комбинация», предложенными Вольфгангом Изером в статье «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте».

Опираясь на концепцию Изера, мы также исследуем хронологические и пространственные рамки романа. Нелинейность хронотопа подчеркивает смыслообразующее значение временных и географических границ. В основе сюжета лежит история жизни художницы, представленная в виде датированных фрагментов, которые расположены не в хронологическом порядке, а согласно авторскому замыслу. Даты, разграничивающие смысловые отрывки, сопровождаются указанием на место, где происходило со-

бытие. Таким образом подчеркивается значение локаций, каждая из которых становится определяющей в жизни протагонистки и имеет непосредственное влияние на ее дальнейшую судьбу.

Еще одна форма исследуемого образа – граница между памятью и воображением. Писательница балансирует на грани историчности и вымысла, оправдывая логику художественного произведения преклонным возрастом персонажа. Пожилая художница достраивает утерянные воспоминания, прибегая к фантазии и предположениям.

Важным представляется рассмотрение еще одного аспекта функционирования границы, рассмотренного Е. Фарино в книге «Введение в литературоведение», – понятия «искусства в искусстве». Род деятельности персонажа определяет не только образ его мыслей и характер воспоминаний, но вместе с тем и источники, к которым обращается писательница для описания окружения художницы. Так как не все личностные характеристики исторических персонажей имеют достоверные подтверждения, при создании психологических портретов членов правящей династии Габсбургов и других реально существовавших личностей за основу берутся образы из искусства, что позволяет говорить о синестетичности романа и о форме сосуществования изобразительности в живописи и литературе.

Таким образом, посредством анализа структурного, сюжетного и образного пластов в докладе исследуется вопрос многомерности термина «граница» в произведении документально-исторического жанра.

* * *

Арина Бесова (ИФИ РГГУ). Между художественным и документальным: «Последние свидетели» С. Алексиевич

Иногда может казаться, что художественная и документальная литература диаметрально противопоставлены друг другу. Это не совсем верно, если смотреть на них, например, с точки зрения Л. Я. Гинзбург («О документальной литературе и принципах построения характера»). При этом важно и то, что существует ряд признаков, по которым исследователи предлагают их разделять (например, та же Л. Я. Гинзбург использует для этого понятие «установки на подлинность» применительно к документальной литературе).

Однако существуют особые случаи «слияния» художественного и документального. Таким случаем является, в частности, художественно-документальная литература, в самом наименовании которой проговаривается сочетание художественного и документального. Тогда особенно актуальным становится вопрос о том, каковы особенности текста в таком случае.

К художественно-документальной литературе относится, в частности, цикл С. Алексиевич «Голоса Утопии», организующим материалом которого становится принадлежащий «другому» голос и чужая память, концентрирующаяся вокруг определенного события. В нашем докладе мы поговорим о второй книге этого цикла – «Последние свидетели», – основой которой являются воспоминания людей, переживших Вторую мировую войну детьми.

В докладе предполагается сосредоточиться на взаимодействии художественного и документального в книге «Последние свидетели», в связи с чем обратить внимание на следующие аспекты: принципы отбора материала и его организацию, взаимодействие элементов текста разного уровня, а также принципы формирования некоего общего целого внутри книги.

Границы памяти и воображения

Лилия Вересович (ИФИ РГГУ). Границы памяти и воображения в стихотворении В. Маяковского «Великолепные нелепости»

В стихотворении Владимира Маяковского «Великолепные нелепости» сравнение войны и реалий мирной жизни приобретает характер границы между фантастическим и реальным. Граница между памятью и воображением в тексте размыта, в конце стихотворения происходит преодоление этой границы за счет замещения памяти воображением.

В докладе мы рассмотрим акт вымысла лирического субъекта как специфический переход границы между «фиктивным» и «реальным» в художественном тексте в соответствии с работами В. Изера и Е. Фарино. Антивоенный пафос стихотворения и эффект «нелепости» достигается за счет стирания вышеобозначенной границы.

Визуальными маркерами этой границы в данном стихотворении служат визуальные образы, метафоры и сравнения, а также цветовые доминанты. Визуальная репрезентация «фиктивного» и «реального» в тексте реализуется и на пространственном соотношении границ действительного и фантастического. Также в докладе на основе работ В. Я. Малкиной и С. П. Лавлинского предполагается проанализировать образ лирического субъекта как «творителя» реальности в связи с особым видением лирического субъекта внутри фикционального текста.

Анна Сабсай (ИФИ РГГУ). Реальность и фиктивность времени как граница между памятью и воображением в пьесе «Валентинов день» И. Вырыпаева

В пьесе Ивана Вырыпаева «Валентинов день» сюжет развивается в двух временных плоскостях, между которыми постоянно осуществляется переход. Главным визуальным маркером границы является возраст героев, ведь они предстают на сцене в разных ипостасях: восемнадцатилетними, сорока- и шестидесятилетними – однако пожилая главная героиня, совершающая иллюзорные путешествия во времени, ни разу не появляется на сцене молодой. Примечательно, что принадлежность каждого из действующих лиц к определенной эпохе встроена в сам их облик, то есть является по отношению к ним фактором внутренним, а не внешним.

Пересечение границы осуществляется как физическое вхождение героини в пространство воспроизводимого ее сознанием прошлого, а также как нарушение естественного хода диалогов из-за появления третьего лица, присутствующего не физически, но в мыслях одного из говорящих. (Например, Валентина в свой 60-й день рождения встает из-за праздничного стола и пересаживается на скамейку к юному Валентину, который также ждал ее в парке 40 лет назад, и отвечает потерявшей ее соседке: «Я в прошлом веке».) В момент перехода временная граница становится ещё и границей между памятью и воображением: и то, и другое позволяет одновременное присутствие двух различных хронотопов – настоящего и прошлого, однако переход из одного в другой возможен лишь в рамках фантазии, ведь он порождает в воссоздаваемом прошлом искажения, каких не могло быть в действительности. Описать это движение можно с помощью шкалы оппозиций: «настоящее – прошлое», «действительное прошлое – память», «память – воображение». Все эти парадигмы являются различными градациями противопоставления между реальным и фиктивным, описанного

Е. Фарино во «Введении в литературоведение» в качестве одного из основных аспектов функционирования границы в художественном тексте.

Выбрав именно разработки Фарино в качестве теоретической базы для доклада, обратимся и к описанной им ситуации «искусство в искусстве». Поскольку «Валентинов день» написан Вырыпаевым как продолжение сюжета пьесы М. Рошина «Валентин и Валентина», первоисточник присутствует и в форме цитат непосредственно в тексте, и как своеобразный пролог – в культурном коде читателя, зрителя. По Фарино, это актуализирует вопрос о подлинности по отношению к вставному тексту и тексту оригинальному. Непосредственные заимствования, выделенные типографически, обладают у Вырыпаева тем же статусом реального, что и относящееся к настоящему времени. Напротив, его собственная версия дальнейшего развития роцинского сюжета представлена через память, то есть наделена высокой долей субъективности, и постоянно подвергается очевидному вмешательству воображения. Степень условности дополнительно подчеркивается введением зримых элементов фантастического. Таким образом, вымышленное Вырыпаевым прошлое героев показано как априори фиктивное; реальность в любую эпоху остаётся реальностью, но воспроизведение и рефлексия ее преломляются. Недаром одна из сцен пьесы названа «Сон это не явь», а другая – «Явь»; и недаром Валентинов день здесь – это совпавший день рождения Валентины и день смерти Валентина, ее возлюбленного: основой сюжета является переход, проницаемость границы между настоящим и прошлым как между жизнью и смертью. Цель доклада состоит в том, чтобы с опорой на теорию Е. Фарино рассмотреть функционирование границы между реальным и фиктивным в пьесе «Валентинов день» во всем многообразии аспектов ее реализации, а также сделать вывод о том, каким законам художественного мира подчинена ее проницаемость и в какой мере она остаётся закрытой, иначе говоря – определить соотношение между соединительной и разделительной ее ролями.

Мария Исаева (ИФИ РГГУ). Границы чужой памяти в кинокартинах «Прошлой ночью в Сохо» Э. Райта и «Воспоминания» Л. Джой

О границах между нашей реальностью и формами репрезентации нашей памяти написано немало работ, и новые способы их визуализации наверняка будут описаны в других докладах конференции. Однако нам почти ничего не известно о том, как будут функционировать подобные границы в случае, когда рассматриваемая память – это память чужая.

В кинокартинах «Прошлой ночью в Сохо» Эдгара Райта и «Воспоминания» Лизы Джой чужие воспоминания мистическим (через видения) и технологическим (через воспроизводящий воспоминания аппарат) образом соответственно оказываются доступны героям, однако не в качестве дневников или видео-хроники, как можно было бы ожидать от нашей «нехудожественной» реальности, а разыгрываясь перед глазами героя.

Граница между актуальной героям реальностью и чужой памятью – это граница не только физическая, но и субъектная. Превращая чужую память в перформатив, создатели рассматриваемых кинокартин позволяют своим героям в буквальном смысле «увидеть» чужие воспоминания со своей точки зрения.

Теря «актуализацию», обычно свойственную памяти личной (человек может последовательно вспоминать, как дядя в детстве катал его на велосипеде, не забывая при этом, что сейчас он уже умер), и избирательность, присущую личным воспоминаниям и основанному на них нарративу, память становится живым, последовательно разыгрываемым перед героями представлением, обманчиво напоминая трёхмерную видео-хронику.

Те качества, от которых её избавляет подобное воспроизведение, становятся здесь сюжетообразующими: «рассказываемая без рассказывания» чужая память обретает нарративную интригу, а герой-наблюдатель замечает в чужой памяти детали, которых не помнил (т.е. не заметил) вла-

делец воспоминаний. Правдивыми воспоминаниями даже умышленно обманывают их наблюдателя.

Мнимо «надёжные», такие воспоминания сохраняют «ненадёжность» своего нарратора в иной форме, осознанно или неосознанно «отбрасываемые» владельцем в определённой последовательности и ограниченности эпизодов. Во всей своей чёткости, невозможной ни при воспоминании собственного прошлого, ни при внимании чужому рассказу о событиях, эти воспоминания, тем не менее, остаются лишь фрагментами, «смонтированными» для наблюдателя также, как смонтированы сами эти фильмы для своего зрителя.

О том, как визуализируется «физическая» граница между реальностью героев и чужими воспоминаниями и как в их восприятии актуализируется граница точек зрения владельца воспоминаний и наблюдателя – и будет наш доклад.

* * *

Екатерина Даутова (ЧелГУ). Способы и приёмы преодоления границ культурной травмы в графическом романе Ю. Виле и Л. Итагаки «Сибирские хайку»

По замечанию Джиллиана Уитлока, в 90-х годах XX века в графических романах одной из доминирующих тем становятся культурные травмы¹. Тесную взаимосвязь формы графических романов и содержания, обращённого к постпамяти травмы, акцентирует Эрл Харриет. Он пишет, что графические романы «идеально подходят для изображения травматического опыта»², так как свойственный им фрагментарный тип повествования визуализирует пост-травматичное ощущение распада мира³.

На фрагментарность как важную часть поэтики графических романов обращает внимание Скотт МакКлауд, который называет графические нарративы «искусством домысливания»⁴. Исследователь подразумевает, что желоба (*gutters*) – границы между фреймами с визуальными и вербальными элементами – являются важнейшими элементами текстов такого типа: они придают им эстетическую и смысловую цельность. Причём он уточняет, что художественную завершённость графические нарративы получают только в сознании читателя, который при помощи механизма «домысливания» должен заполнить лакуны между фреймами. Так он входит в прямой контакт с текстом и становится его соавтором. В ракурсе исследований графических романов о культурной травме это замечание является особенно важным, ведь, как отмечает Марианна Хирш, «вовлечённость»

¹ *Whitlock G. Autographics // Comics studies: a guidebook. Rutgers University Press, 2020. P. 232.*

² *Harriet E. Comics, Trauma, and the New Art of War. The University Press of Mississippi, 2017. P. 9-10.*

³ *Ibid. P. 19.*

⁴ *МакКлауд С. Понимание комикса. NY: William Morrow Paperbacks. 1994. С. 67.*

читателя в процесс порождения постпамяти обеспечивает восстановление «межпоколенческой ткани памяти, разорванной катастрофой»¹.

К такому типу текстов можно отнести графический роман Юрги Виле и Лины Итагаки «Сибирские хайку» (2017), который получил высокие оценки на международных конкурсах, но ещё не осмыслен в отечественных исследованиях. В нашем докладе мы выделяем варианты репрезентации образа границы в названном тексте, определяем её функции, а также выявляем способы и приёмы её преодоления.

Графический роман основан на воспоминаниях отца и бабушки Ю. Виле о депортации из их родной литовской деревни в Сибирь в 40-х годах XX века. Нарратив построен в виде потока детского сознания биографического героя отца Ю. Виле – Альгюкаса. Композиция романа рамочная: рамку образуют воспоминания героя о возвращении домой в «сиротском поезде», а основное содержание – сон о событиях депортации и сибирского быта.

Чтобы передать специфику детского потока сознания и субъективный характер воспоминаний, авторы стилизуют графический роман под детский рукописный дневник, для которого характерна форма коллажа и замена логических связей лейтмотивными. Такая форма позволила авторам частично отказаться от графически выраженных границ желобов и страниц и расширить пространство текста до всей площади книжных разворотов. Вместе с тем в тексте увеличивается и пространство сотворчества читателя (на последней странице даже «прикреплён» лист для собственного хайку).

В этой связи, мы будем рассматривать графический роман как единый «сложный и художественно осмысленный ансамбль материалов и фактур»². Так, мы актуализируем понимание Ю. М. Лотманом рамки как

¹ Хирш М. Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста. Новое издательство, 2021. С. 62.

² Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. М.: РИП-холдинг, 2014. С. 16.

материально выраженной границы произведения искусства – конечной модели бесконечного мира¹. В нашем случае граница очерчена обложкой книги, которая отделяет пространство текста от всего окружающего пространства не-текста.

Вместе с тем, в графическом романе «Сибирские хайку» граница является не только элементом формы, но и многозначным символом, реализующимся на разных уровнях текста.

Пересечение границы – депортация из литовской деревни Рагяляй, «своего» пространства, в сибирское поселение, пространство «чужое», – образует сюжет графического романа. На этом уровне особо важной визуализацией границы является образ реки Обь, переправа через которую знаменует новый, «ссылный», этап в жизни Альгюкаса.

Кроме того, пересечение границы «своего» и «чужого» актуализирует проблему столкновения русской и литовской культур. Частным проявлением этой проблемы и одним из вариантов воплощения образа границы в тексте является языковой барьер, который также становится объектом рефлексии Альгюкаса².

Для Альгюкаса, остро переживающего разрыв с домом и отцом, особое значение обретают символы родной культуры и прошлого. Важно отметить, что эти образы-символы, связаны с активным, часто творческим, началом и преодолением некой границы. Литовские песни борются с пессимизмом «серой массы»; фотографии устанавливают связь прошлого и настоящего; письма – способ преодолеть расстояние и др.

Однако такие образы-символы не позволяют полностью пережить кризис тоски по родине и только усиливают ощущение фрагментарности мира Альгюкаса и эклектичности текста романа.

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 256.

² Прим. В русском переводе для остранения речи русскоговорящих героев часть их реплик передана транслитерацией латинским алфавитом (можно сравнить с «надсатом» в переводе романа Э. Бёрджеса «Заводной апельсин»).

Важной метафорой и символическим ритуалом в романе является «вязание мыслей». Когда литовцы проходят этапы до Сибири, они распускают одеяло – символ родины, дома, семьи, гармоничного мира – на клубок ниток – символ распавшегося нового мира, хаоса. Позже из этих ниток сестра главного героя вяжет платок с картой мира и, в частности, Литвы, а в финале романа – «дорогу домой».

Эта метафора становится ключом к структуре и смыслу графического романа.

В графическом романе «Сибирские хайку» желоб – не только граница между фреймами, но и всё пространство пожелтевшего дневникового листа, не заполненное вербальными и визуальными элементами. Таким образом, он является символическим пространством воспоминаний, иными словами, цельным полотном, связывающим артефакты прошлого (письма, фотографии и пр.). Широкая зона сотворчества (в том числе игровая: инструкции по написанию хайку, складыванию оригами и пр.) позволяет усилить диалог между автором и читателем и тем больше вовлечь его в процесс создания нарратива и постмапяти травмы.

* * *

Визуальные границы

Динара Сабитова (ИФИ РГГУ). Границы вербального и невербального в комиксе «Когда я вернусь» Й. Б. Бунде и П. Бергтинга

В докладе будет затронут вопрос взаимодействия вербального и невербального в шведском комиксе-антологии «Когда я вернусь» Йессики Баб Бунде и Петера Бергтинга. Синтетический жанр комикса позволяет посредством слов и изображений через призму детского взгляда рассказать о холокосте, наглядно передать временной и локальный колорит. Вербальный текст, заключенный в рамку, образует смысловое единство с рисунком, тем самым размывая границы между ними. Целостность произведения, непрерывность сюжета выстраивается за счет воображения читателя-зрителя, делающего его динамичным. А сочетание трагической истории и традиционных для комикса приемов позволяет по-новому передать травматический опыт ребенка. Цвет, расположение картинки, количество кадров, точка зрения, исходящая от ребенка или же со стороны, позволяет нам говорить о границах зримого и зримости.

Художественный мир произведения выстраивается на основе реальных историй шестерых людей. События прошлого предстают в виде воспоминаний героев о детстве в концлагерях, а иллюстрации выступают в качестве визуального подтверждения. Достоверные факты проявляются на различных уровнях произведения, интересно будет также рассмотреть и определить границы документального и художественного на конкретных примерах.

Анализируя данное произведение, мы будем учитывать точку зрения героя-наблюдателя, а, следовательно, проведем границы между реальным и воображаемым в сознании ребенка.

Основной методологической базой исследования послужат работы М. Шмитц-Эманс «К вопросу о семантике границы и формах разграничений», «Структура художественного текста» Ю. М. Лотмана. Визуальные, пространственные и текстовые компоненты не только разделены рамками в комиксе, но также и соединены между собой. Невозможно получить полное понимание информации с помощью лишь вербальных средств или же наоборот только за счет невербальных компонентов. Таким образом, исследуемый материал интересен не только темой, но и своей синтетической природой.

Елизавета Гусарова (ИФИ РГГУ). Трансформация как метафора: переход границы между явлениями в манге Д. Ито «Спираль»

В родном городе главной героини происходят фантастические вещи, объединенные под общим названием «проклятие спирали»: жители города, а впоследствии и сам город, подвергаются странным физическим метаморфозам, связанным со спиралями. Суть их превращений заключается в объединении двух сравниваемых явлений в одном визуальном образе, которое ведет к разрушению границ между этими явлениями; объектом сравнения в произведении всегда выступает спираль, а субъектом – живые существа, явления природы, окружающее пространство и даже время. Подобный переход также сопровождается уничтожением телесных и личностных границ субъекта, что является инструментом поэтики ужаса.

В настоящем докладе мы исследуем трансформацию как переход границы с разных сторон. Подобный переход происходит в рамках эволю-

ции одного субъекта, поэтому мы рассмотрим, какие изменения происходят с ним после перехода, а также то, в какие новые отношения он вступает с окружающим миром. К этому относится, например, принятие героиней коллективной судьбы вместе с ее семьей и жителями города, разрушение границ между индивидуальным и общественным. С другой стороны, каждый новый образ, полученный в результате трансформации, существует на пересечении двух изначально не связанных предметов, поэтому в задачи исследования входит изучение исходных составляющих и того, что послужило основанием для их объединения.

Учитывая специфику обсуждаемого произведения, а именно принадлежность к жанру манги, центральное значение будет иметь рассмотрение изображений; однако должное внимание будет уделено и текстовой составляющей, которая играет здесь вспомогательную роль. В качестве методологического обоснования исследования выступают работы Ю. М. Лотмана, а также концепция границы как «внутреннего предела», предложенная Н. Т. Рымарем.

Таким образом, трансформация связана с буквальным переносом качеств одного предмета на другой и является визуализированной метафорой, в результате которой появляется новый образ, стираются старые границы и возникают новые.

* * *

Анна Маркова (ИФИ РГГУ). Коварный голубой цвет и поиск «возвышенного»: границы эмпирического восприятия главного героя (мультипликационный фильм «Моя любовь»)

Какую роль в художественном произведении может играть граница между «воображаемым миром героя» (О. В. Дрейфельд) и осязаемой действительностью? Могут ли колоративы вносить дополнительные, символические, коннотации в визуальный образ? Можно ли благодаря цветовому решению передать ощущение иллюзорности идеала и истинности глубоких человеческих чувств?

Данные вопросы будут раскрыты на материале российского мультипликационного фильма «Моя любовь» (2006, реж. Александр Петров). Картина выполнена в технике живописи маслом по стеклу, что позволяет передать насыщенность и богатство цвета, придать смысловое наполнение колористическому решению.

Художественная действительность фильма показана через призму эмпирического восприятия главного героя, гимназиста Антона. Тот в свою шестнадцатую весну только прочитал повесть «Первая любовь» И. С. Тургенева и готов был «по-настоящему полюбить женщину»¹. Воображение помогает юноше отрешиться от грубой повседневности, где преобладают серые и темные тона, и выстроить параллельный, воображаемый мир, полный красок. И, так как, согласно О. В. Дрейфельд, воображаемый мир – это «особый модус жизненной активности персонажа, представляющий собой сознательное или бессознательное образотворчество»², мы можем рассматривать видения Антона как образы. И хотя, по определению С. С. Аверинцева, образ всегда (предметно) тождественен сам себе, а сим-

¹ м/ф «Моя любовь» / реж. А. Петров, 2006.

² Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики. Кемерово, 2015. С. 14.

вол выходит за собственные пределы, образотворчество главного героя имеет символические коннотации благодаря значимости цветового решения. Так, голубой цвет в воображении героя связан с недостижимым идеалом, с возвышенным и недосыгаемым, а огненные тона (красный, оранжевый, желтый) – с демоническим началом, с грехом и сладострастием.

Однако именно граница – которая, не только то, что разделяет, но и то, что является зоной соприкосновения (Ю. М. Лотман), – отделяющая мир воображаемый от мира действительного, открывает зрителю подлинную картину: тщету поиска «голубой мечты» и силу истинных чувств. Визуальным маркером пересечения данной границы являются как смена облика главного героя, так и трансгрессивное зрение (В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский), позволяющее преобразовать как окружающий мир, так и других персонажей мультипликационного фильма. Художественный смысл подобной трансгрессии мы интерпретируем, опираясь на работы Ю. М. Лотмана, О. М. Фрейденберг, М. Шмитц-Эманс.

Переход границы является для зрителей не только своеобразным порталом в воображаемый мир Антона, но и подсказывает нам, как сам автор картины даёт ответ на вечные вопросы.

* * *

Александра Сямина (ИФИ РГГУ). «Мультивселенная безумия»: специфика визуальных маркёров границ реальностей в кинематографической вселенной Marvel

Мультивселенная – это понятие, о котором нам очень мало известно.

Доктор Стрэндж, «Человек-Паук: Нет пути домой»

Четвертая фаза киновселенной Marvel (MCU, Marvel Cinematic Universe) строилась на том, чтобы в новых полнометражных (в том числе анимационных) фильмах и сериалах франшизы открыть Мультивселенную – уже существующую в оригинальных комиксах концепцию одновременного сосуществования альтернативных реальностей, где одни и те же герои могут проживать совершенно разные судьбы. Ведущими персонажами этой фазы стали Локи, Доктор Стрэндж, Алая Ведьма, Человек-Паук и Человек-Муравей, будучи героями, наделенными специфическими способностями или нашедшими возможность путешествовать сквозь границы множества вселенных.

Репрезентация альтернативных реальностей в кинематографе, в целом, не нова, но в таком масштабе выстраивается, пожалуй, впервые, так как перед создателями киновселенной Marvel теперь стоит задача, пользуясь всеми преимуществами и свободой, которую дает концепция мультивселенной, при этом логично связывать альтернативные миры и истории героев в единое, внутренне непротиворечивое художественное целое. И визуальный аспект границ, маркирующих переходы между вселенными, здесь играет одну из ведущих ролей.

Многие исследователи понятия «граница», такие, как Ю. М. Лотман, М. Шмитц-Эманс и другие, отмечают, что граница призвана одновременно и разделять, и связывать – на визуальном уровне это особенно важно, так как некоторые виды визуальных границ должны иметь определенное еди-

нообразия для внутреннего оцельнения художественной реальности, а иные наоборот – собственно, четко отделять способы визуального маркирования, например, границ разных вселенных от разграничения разных измерений внутри одной вселенной (что особенно актуально, например, для фильмов о Докторе Стрэндже).

В нашем докладе мы попытаемся классифицировать и обзорно рассмотреть основные способы визуального маркирования границ Мультивселенной внутри кинематографической вселенной Marvel. Обратит внимание на различие в репрезентации визуальных границ в анимации и в кино/сериалах, проанализировать допустимость того, что одного и того же героя из разных реальностей в отдельных случаях могут играть несколько разных актеров, рассмотреть способы перемещения внутри вселенных и между ними, выявить потенциальную проницаемость границ и то, как она изображается на визуальном уровне.

Владислава Петрова (СПбГУ). Визуальная репрезентация границы в пространстве фильма В. Вендерса «Небо над Берлином»

В основу доклада легла часть монографии Е. Фарино «Введение в литературоведение», посвященная осмыслению границы как пространственной категории художественного произведения. Автор обращает внимание на то, что создаваемый искусством мир условен. Однако искусство стремится создать иллюзию реальности при помощи различных средств, одним из которых становится пространство. Зачастую эта категория включает в себе источник смыслов за счет противопоставления другим пространствам, присутствующим в тексте. Таким образом, граница, которая понимается Е. Фарино как черта, разделяющая неоднородные пространства, имеет в произведении серьезную семантическую нагрузку.

Осмысление репрезентации границы в художественном произведении особенно интересно в контексте творчества немецких авторов второй половины XX века, поскольку многие из них отражали в своих произведениях образ Берлинской стены. Объекта, который был возведён в 1961 году, когда укреплённая государственная граница ГДР разделила Западный и Восточный Берлин на две части. Постепенно в работах деятелей искусств, в частности, режиссеров (картины К. Вольфа «Расколотое небо», 1964 года; Р. Хауфа «Человек на стене», 1982 года; В. Вендерса «Небо над Берлином», 1987 года) стена между ГДР и ФРГ из географического, идеологического объекта стала общечеловеческим символом границы между людьми, их привычками, взглядами на жизнь.

Материалом исследования послужило произведение, в котором наиболее полно реализуется данная тенденция, – фильм Вима Вендерса «Небо над Берлином». Структурообразующей основой всей картины является граница – Берлинская стена. Над ней в начале фильма летают ангелы Даниэль и Кассиэль, возле неё бродят горожане, играют дети, проходят съемки исторического фильма о концентрационных лагерях. Однако пространственная черта пролегает не только по территории города. Граница существует также между ангелами и людьми, между плотским и духовным началом.

Е. Фарино выделяет непроницаемые и проницаемые границы. В первом случае в контексте фильма особенно важны два следующих аспекта.

Прежде всего, отметим, что в «Небе над Берлином» непроницаемой границей, возведенной извне, является Берлинская стена. Она отгораживает и изолирует некое пространство (недоступное для физического проникновения смертным) от внешнего окружения. Большие бетонные блоки с многочисленными надписями и граффити являются фоном, перед которым разворачивается бóльшая часть действия фильма.

Кроме того, границы существуют между миром ангелов и миром простых смертных, поскольку люди практически не способны воспринимать ангелов органами чувств. Одним из самых явных визуальных маркеров границы, которая проходит между двумя мирами, является цвет отдельных эпизодов. Мир ангелов – это черно-белое, рационально прекрасное пространство. Мир людей, напротив, наполнен пестрыми красками, видеть которые ангелы не в состоянии. Граница между ангелами и смертными визуализирована также с помощью ракурса съемки, стиля одежды и прически, движений и поз героев.

Однако полностью непроницаемыми данные границы можно назвать лишь условно, поскольку в первом случае через стену способны проходить ангелы и прорываться посредством воспоминаний пожилые горожане города. Во втором случае следует помнить, что у ангелов существует возможность перешагнуть «порог», разделяющий их с миром смертных. Это право использует главный герой картины – Даниэль, который, влюбившись в цирковую акробатку Марион, готов обменять вечную свободу на простую человеческую жизнь с её тяготами и лишениями.

Медиатором, помогающим перейти Даниэлю в мир смертных, является бывший ангел Роберт Фальк, который устанавливает призрачную связь между двумя мирами. Этот герой тоже становится своего рода границей, поскольку одновременно принадлежит двум различным мирам. Фальк везде находится наполовину. Так, с одной стороны, он знает о существовании ангелов и пытается говорить с ними, произнося неизменный монолог в разных частях города, хотя возможности видеть их у Роберта уже нет. Визуально это маркируется тем, что ангелов в сцене зритель не видит, когда показана точка зрения Фалька, и наоборот. С другой стороны, бывший ангел не до конца реален и для людей, поскольку те, узнав, например, Фалька на улице (в «Небе над Берлином») он играет самого се-

бя – известного актера), просто проходят мимо него, поскольку его внешний вид не соответствует их ожиданиям.

Таким образом, в докладе посредством теории Е. Фарино с различных сторон планируется взглянуть на проблемы и особенности построения границ и их визуальной репрезентации в художественном пространстве фильма Вима Вендерса «Небо над Берлином».

Софья Прохорова (ИФИ РГГУ). Творческий эскапизм как способ преодоления границ реальности в рассказе В. Набокова «Тяжелый дым»: визуальный аспект

XX век в области философии ознаменован сменой представлений об объективной реальности и ее преломлении в человеческом сознании. В 1922 году французский философ А. Бергсон выдвинул идею, согласно которой время – реальная единая категория, воспринять которую точно человек не может в силу собственной субъективности: индивидуальный элемент в виде памяти создает оригинальную вариацию явления времени в сознании каждого отдельного человека. Вопросами сознания в то же время занимался и З. Фрейд. Он выделял особое скрытое пространство подсознания. Приведенные концепции, в числе прочих, оказали значительное влияние на культуру того времени. В литературе, в частности, они нашли отражение в виде слома привычных пространственно-временных категорий и появления новых нарративных стратегий.

Активное осмысление теорий, связанных с человеческим сознанием, происходило в том числе в кругах русской культурной эмиграции, к которым принадлежал В. Набоков. В его творчестве философия времени фигурирует как прямо – герой романа «Ада, или Отрада» пишет трактат, связанный с идеями Бергсона, так и косвенно – исследователи отмечают, что

преломление пространства-времени и игра с сознанием – характерные черты авторской поэтики. Однако для писателей русской диаспоры явление человеческого сознания было не только призмой, искажающей объективную действительность (преимущественно пространственно-временные категории), но и полноценной (иной) реальностью. Для тех из них, кто не был готов приспособиться к иноязычной среде и новой культуре, эскапизм долгое время служил способом отношения к окружающему миру – творцы «скрывались» в собственных мыслях. Как следствие, схожая модель поведения принадлежала многим персонажам их произведений, а законы, по которым действовали миры в их сознаниях, восходили к фантастике. Одним из таких является герой рассказа В. Набокова «Тяжелый дым». Его образ двойственен – сознание Григория существует внутри оболочки, оно буквально заточено в тело. Между составляющими его существа пролегает граница: телесный аспект принадлежит действительности, а сознание искажает пространство и время, создавая иную фантастическую реальность. Для героя она играет роль «пути сообщения», позволяющего уйти из некомфортной действительности. Таким образом, раздваивается не только образ Григория, но и хронотоп. По Е. Фарино, выделяется граница между реальным и внереальным (онейрическим) пространствами. Визуальное воплощение границы определяется категориями «внутреннее» – «внешнее». Физическое «внутреннее» пространство – предположительно находящаяся в центре дома комната героя – ограничено двумя порогами (проходом в гостиную и выходом в прихожую). Все, не принадлежащее космосу комнаты, приходит из внешней среды: рука сестры, приоткрывшая дверь, характеризуется нарратором как «приложенная извне». Однако и это место приближается к объективной действительности, когда герой «выходит» из онейрического состояния. Можно сделать вывод, что локус принадлежит сразу двум разделяемым пространствам. Он являет собой пограничный пункт, который при желании может переместить героя во внутренний мир.

В данном случае, по Е. Фарино, «граница сама возводится в ранг особого пространства и времени». Состояние Григория, пребывающего на ней, амбивалентно, оно носит характер двойного бытия: он то «включается» в реальность, то вновь уходит в глубины собственного сознания. Окончательно приходит в естественное человеческое состояние он только после выхода из комнаты. Однако переход в иной мир происходит и за пределами его личного пространства. Формой визуальной границы в этом случае является туман – своеобразный абстрактный портал. Он задерживает нефизическую часть героя так, что ему приходится поспевать за самим собой: «догнав себя, он вошел». Герою-эскаписту доступно пребывание как в пограничном пространстве, так и в объективной действительности или фантастическом мире. В начале рассказа он снимает всевозможные границы, мысленно путешествует во времени и пространстве. Человеческому телу это неподвластно – герой уподобляется медузе, а после и вовсе развеществляется: «форма его существа совершенно лишилась отличительных примет и устойчивых границ». Привлеченный звуками извне, Григорий оказывается на границе, уподобляется мумии – существу, не принадлежащему реальному миру, но имеющему физические характеристики. Вскоре, вынужденный вернуться в объективную действительность, герой окончательно обретает свое тело: «он увидел и ощутил себя». Таким образом, в визуальном плане о переходе через границу свидетельствует смена телесной формы, в которой существует герой, или ее отсутствие.

Итак, эскапизм, свойственный многим писателям-эмигрантам XX века, для героя рассказа В. Набокова «Тяжелый дым» является способом побега из реальности. Граница между действительностью и иным миром сама возводится в ранг пространства, ее роль играет комната. Проводниками в другой мир служат и места вне этого локуса – порталы в виде тумана. А визуальным маркером перехода через границу оказывается сам герой.

Ксения Василевская (ИФИ РГГУ). Визуальные детали границы в творчестве А. Башлачёва: специфика и функция

В докладе будет рассмотрено, как в песнях Александра Башлачёва визуальные бытовые (и снижено-бытовые) детали служат границей между бытовым и «природным», реальным и нереальным, бытовым и экстраординарным и т.д. В качестве материала выбраны песни «Осень» и «Грибодовский вальс», хотя этими примерами не исчерпывается высокий потенциал бытовых деталей в качестве границ. Это мы и попытаемся показать в докладе. Выбор объясняется тем, что в данных примерах бытовые детали разделяют и одновременно соединяют различные пространства. Подобное свойство границы отмечал Ю. М. Лотман в работе «Внутри мыслящих миров», а вслед за ним – Е. Фарыно в «Введении в литературоведение». К пониманию границы и определению её свойств у Е. Фарыно мы ещё вернёмся.

Для начала обратимся к «Осени», которая от начала и до конца (за редкими исключениями) построена на размытии различных границ. Размытие границы между снижено-бытовым и «природным» связано с особым состоянием лирического героя, которое лучше всего характеризуют следующие стихи:

Но листья, мечтая лететь рядом с птицами,
Падают только вниз
В каждом дворе осень даёт стриптиз

Благодаря внутреннему зрению, в голове читателя осенний листопад смешивается с соответствующим танцем, т.е. граница между ними размывается. Подобное размытие формирует ироническое отношение героя к своему неопределённо-безысходному состоянию.

Бытовые детали также размывают границу между осенью как природным явлением и как женщиной («Осень – ягоды губ с ядом»). Это формирует более «личное» переживание героем своего состояния.

«Осень» сама по себе является особой границей. Эта граница, как отмечает Ежи Фарино, «возводится в ранг особого пространства и времени»: лето прошло, а зима, которая «смажет раны» герою, ещё не наступила.

Думается, что можно найти в этой песне ещё больше границ, но мы попытались выделить основные.

В «Грибоедовском вальсе» репрезентирована граница между сниженно-бытовым и экстраординарным, реальным и нереальным. Для бытового и экстраординарного границей является «заплёванная маленькая сцена». Тут мы вновь имеем дело со снижено-бытовой деталью, однако на той же сцене происходят чудеса.

Границей между реальным и нереальным (такой тип границ выделяет Е. Фарино) является взгляд гипнотизёра, который поражает героя, «словно финским точёным ножом». Взгляд переводит героя в состояния сна или транса, и в то же время он сравнивается с бытовой деталью (финский нож). Интересно, что даже когда сон заканчивается, лирическому субъекту продолжают чудиться «грохот картечи» и радостные возгласы. Это ещё раз подчёркивает тот факт, что границы между бытовым и экстраординарным, реальным и нереальным – размыты; смешение противоположного приводит лирического субъекта к принятию своей жизни и самоубийству.

Имя и род деятельности лирического субъекта – водовоз Грибоедов Степан – также являются особой границей (пусть и не визуальной).

Таким образом мы показали, что потенциал визуальных бытовых деталей в песнях Башлачёва действительно высок. Думается, что при рассмотрении других песен данного автора, например, «Петербургской свадьбы», можно найти ещё множество интересных визуальных бытовых границ.

Дарья Ильгова (ИВКА РГГУ). Границы зримого мира в древнеирландской литературе

Формирование картины мира и мифопоэтического сознания в Древней Ирландии может быть обусловлено в том числе и ее географическими границами. В связи с этим Г. В. Бондаренко отмечает, что в «раннеирландской литературе Ирландия воспринималась как самодостаточный космос», который противопоставляется далекому и опасному «Иному миру»¹. Это противопоставление позволяет условно провести границу между «зримым» миром (местным, островным) и «незримым» миром (далеким миром за пределами острова).

Однако в литературной традиции Древней Ирландии реальный незримый мир не отделен от реального зримого мира непреодолимой чертой, эта граница постоянно нарушается. Например, в стихотворении Аморгена, которым он пытается успокоить бурю и через называние острова и объектов острова (незримых для него) пытается как будто присвоить их себе и сыновьям Миля: «Эрин я кличу зычно / зычное море тучно / тучны на взгорье травы / травы в дубравах сочны / сочна в озерах влага...»².

Помимо реальных зримых границ в древнеирландской литературе также распространены сюжеты с пересечением мифологических границ острова, а именно встречи героев повествования (в основном королей) с представителями потустороннего мира (сида). Например, встреча короля Эохайда с Этайн в саге «Разрушение Дома Да Дерга»: «Некогда правил Ирландией великий и благородный король Эохайд Фейдлех. Как-то однажды отправился он на луг у Бри Лейт и увидел там у источника женщину с

¹ Бондаренко Г.В. Мифы и общество Древней Ирландии. М.: ЯСК, 2018. С. 18.

² Поэзия Ирландии. М.: Художественная литература, 1998. С. 23.

серебряным гребнем...»¹. Т. А. Михайлова особое внимание обращает на место встречи героев, которое являлось сакральным пространством для соборования правителей Иного мира. Именно поэтому «находясь на краю этого сакрального пространства, Эохайд, видимо, начинает видеть нечто, что невидимо в традиционном земном мире»². Из этого можно сделать вывод, что границы зримого мира в Древней Ирландии могли существенно расширяться при определенных обстоятельствах (например, нахождение в определенном сакральном месте).

Таким образом, границы зримого мира в древнеирландской литературе не имеют четкой фиксации и могут стираться в зависимости от определенных условий. Зримый и незримый миры находятся во взаимодействии как на географическом уровне (границы зримого островного и незримого внеостровного мира), так и на мифологическом уровне (границы зримого материального мира и незримого потустороннего мира).

* * *

¹ Предания и мифы средневековой Ирландии. М.: Альма Матер: Гаудеамус, 2022. С. 116.

² Михайлова Т. А. Хозяйка судьбы: образ женщины в традиционной ирландской культуре. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 23.

Границы жизни и смерти

Виктория Ромашова (СамУ). Танатологический аспект феноменологии границ («Отчаяние» В. Набокова и «Протагонист» А. Володиной)

Граница теоретически осмысливается в данном исследовании в двух аспектах: 1) как явление темпорального характера, в связи с чем феномен смерти и порождаемый им танатологический дискурс семантически включают в себя и слияние, и отграниченность каких-либо областей и явлений во временном отношении (к примеру, в контексте стандартной культурной бинарности «жизнь – смерть» и др.); 2) как собственно маркер рубежа (визуальный в том числе) и ситуации пограничности. Указанные моменты естественным образом актуализируют вопрос о возможности и невозможности феноменологического преодоления границ субъекта самим субъектом и порождаемой им реальности. В связи с этим целью исследования является попытка проследить визуальное формирование танатологических границ в одноличных нарративах (точка зрения нарратора всецело организует художественный универсум) и многоличных нарративах (повествование организовано из нескольких точек зрения).

Избранные для анализа романы «Отчаяние» В. Набокова и «Протагонист» А. Володиной, на наш взгляд, являются репрезентативными в разговоре о визуальном воплощении танатологических границ.

Сами границы маркируются «следами», намеренно или невольно оставляемыми персонажами. «Следы» существования субъекта – преимущественно визуальный компонент, связанный с трасосферой наследившего (по М. Эпштейну). Но бытование следа часто также ограничено: оно очерчивает буквальное и/или символическое пространство функционирования

субъекта и тем самым утверждает его в определенном положении. В этом отношении феномен смерти демонстрирует дистанцию и необходимость выйти за пределы своей трасосферы и понимания, чтобы в полной мере осмыслить свою или чужую смерть. Причем и в первом, и во втором случае необходимо приблизиться к границам субъективной действительности, взглянуть на «я» через «другого» или на «другого», но интроспективно, а не через оптику своего «я».

Неслучайно в «Отчаянии» Набокова доминирующей визуализацией Танатоса становится зеркало. Пограничный потенциал зеркала раскрывается в его амбивалентности и парадоксальности: оно и четко отделено геометрически (рамой), и дублирует в несколько деформированном виде окружающее пространство. Зеркало утверждает жизнь и вместе с тем отрицает её. Оптика зеркала порождает ощущение одновременного сосуществования двух версий отражающегося в нём предмета, однако она же указывает на некоторую фиктивность отражаемого и реальность того, что подвергается отражению. В случае с Германом Карловичем и Феликсом как его названным двойником вскрывается фиктивность тождественности двух абсолютно разных людей, акцентируется граница между фактом и выдумкой главного героя.

В танатологической корреляции с зеркалом оказывается лицо. В. В. Савчук указывает, что «человек, несущий смерть, устраивающий ее или работающий как ее машина, в скором времени приобретает нечувствительность, лицо его притупляется. Дисциплинируется»¹. Это дисциплинирование либо нивелирует личность, делая ее лицо пустым, либо консервирует лицо в условной маске как визуальной вариации, что тоже ограничивает и упрощает конкретную личность. Именно к маскам композиционно апеллирует А. Володина в своём романе «Протагонист», схематично поме-

¹ Савчук В. В. Смерть перед лицом // Фигуры Танатоса. Вып. 4: Искусство умирания. СПб., 1998. С. 64.

чая действующих лиц и тем самым подводя к тому, что весь нарратив будет направлен на преодоление маски, освобождении от нее. Фокус девяти повествующих масок на событии смерти студента философского факультета поначалу очерчивает позиции условных персоналий, а затем запускает процесс разгерметизации и разрушения маски, являя глубоко личностные переживания танатологической ситуации, ее причин и последствий.

В докладе подробно будут рассмотрены формы визуальной реализации танатологической семантики пространственных и символических границ, их структурообразующая роль в системе текста и внутритекстовой действительности, а также значимость для персонажей перемещения через границы в рамках формирования танатологического дискурса. Визуальные маркеры обозначенных художественных высказываний будут рассматриваться через призму трасосферы («совокупности материальных эманаций человека в окружающий мир»¹), функционирующей как на уровне предметного мира, так и на уровне восприятия субъекта(ов). Особое внимание, конечно, получают предметно-визуальные следы, помимо зеркала, лица и маски: посмертная записка, желтый столб и др. Эффективный метод феноменологического преодоления границ мы усматриваем в многочисленных манипуляциях персонажей при изложении нарратива.

* * *

¹ *Энттейн М.* Скрипторика. Введение в антропологию и персонологию письма // Новое литературное обозрение. 2015. № 131. С. 259.

Светлана Воронцова (ИМЛИ). Пограничный герой и мир мертвых в романе О. Постнова «Страх»

В романе Олега Постнова «Страх» понятие «граница» реализуется на разных уровнях. Реальный автор в предисловии принимает роль не столько творца текста, сколько издателя, подчеркивая принципиальную непроницаемость границы между его действительностью и миром героя: «Текст оставлен мной без изменений <...> По ряду причин я намерен избежать суждений о нем». Но здесь же автор делится обстоятельствами собственной биографии, которые намекают на сокращение дистанции по отношению к герою, что заранее разрушает заданную границу.

Схожим образом сам герой пытается сформулировать свою позицию, отдавая предпочтение невмешательству: «Я боюсь нарушить границу частных владений, а мне вовсе не хочется вторгнуться в чужой предел <...> Человек искажает мир. Человек есть сам искажение мира, и поэтому, где возможно, я стараюсь двигаться по прямой». Однако он, как и автор, лукавит.

В детстве герой впервые пересекает границу между миром живых и миром мертвых, участвуя в похоронах деревенской «божевильной» (сумасшедшей), которую считают ведьмой. О. Постнов обращается к народной демонологии и, основываясь на традиционной семантике пространства жилища, описывает символическое разрушение границ дома в ходе обряда, что провоцирует вторжение внешних враждебных сил.

По определению Ю. М. Лотмана: «Преодолев границу, действитель вступает в семантическое “антиполе” по отношению к исходному. Для того чтобы движение остановилось, он должен с ним слиться, превратиться из подвижного персонажа в неподвижный». Однако герой «Страх» не сливается с новым окружением и пребывает в лиминальном, пограничном положении: находясь среди живых, он обретает дар прозревать тот

свет – «зеленый мир». Визуально в тексте пересечение границы угадывается именно через колористическую характеристику. В этом смысле зеленый выбран не случайно. Здесь прослеживается связь с фольклорной традицией, где данный цвет использовался в погребально-поминальных обрядах и мог ассоциироваться с нечистой силой. Смена типов пространств в романе также закрепляется за сменой времени суток, состояний сна и бодрствования.

Во время погребального ритуала судьба героя была сплетена с судьбой «ведьминой» внучки. Поэтому лишь после ее смерти в финале возможен выход из лиминального типа пространства и слияние героя с «зеленым миром».

Анна Чумакова (ИФИ РГГУ). «Временная смерть» как способ пересечения границы реального в романе М. Елизарова «Земля»

В романе М. Ю. Елизарова «Земля» пересечение границы профанного и сакрального главным героем Владимиром Кротышевым обусловлено его врожденной способностью «думать смерть». Граница между жизнью и смертью выступает одним из структурообразующих элементов текста, пересечение этой границы меняет личностный статус героя, завершает его инициацию в «посмертие», границу как структурообразующий элемент текста рассматривает Ю. М. Лотман, на чьи труды мы будем опираться. В докладе будет также рассмотрена связь обрядов перехода со способностью к пересечению границ профанного и сакрального в романе. Выход в пространство смерти возможен в романе через преодоление ещё одной границы – телесной. Пересечение героем границы тела, пространства и времени оказывается возможным через переживание «временной смерти» в ходе обряда инициации. Как отмечает Е. Мелетинский, возможность пересече-

ния границ «верха и низа», «жизни и смерти» доступна герою, наделённому магическими способностями. В повествовании выделена предопределённость судьбы Владимира, он наделяется некоторыми магическими способностями, позволяющими ему чувствовать параллельную реальность, а в итоге столкнуться с ней. Обряд инициации достигает финальной стадии, когда Владимир замечает, как пространство начинает расслаиваться, к нему словно подкрадывается «нечто», встреча с которым была предначертана ему судьбой. Изменения пространства выражены в том числе через чувственные органы героя. Фамилия Кротышев отражает его способность хорошо слышать «под землёй» (крот слеп, но у него развиты обоняние и слух), что отразится в его способности различать мир живых и мир мёртвых, реальное и ирреальное, пересекать границы этих миров. Так, например, пространство в заведении «Шубуда» начинает трансмутировать, визуальное восприятие приходит в норму, но подключаются органы обоняния, Кротышев замечает, как к носу начинает подкатывать «вонь». Запах трансформируется, подключаются зрительные галлюцинации, появляется мотив частичной слепоты: «я сделался беспомощно близорук, но вскоре опять стал видеть». Во время беседы с «московскими гостями» в «Шубуде» Владимир Кротышев пересекает самую важную для философской составляющей романа границу – границу собственного тела, времени и пространства. Способом пересечения этой границы выступает ритуальная «временная смерть».

Кроме того, в докладе планируется рассмотреть визуализацию столкновения с «миром мёртвых» в романе. Так, например, Владимир «знакомится» с кладбищем в детском лагере. В этом эпизоде Кротышев впервые ощущает, что сталкивается с «потусторонним пространством». Действие происходит ночью, до пересечения границы входа на кладбище герой отмечает ясность неба и свет звёзд над головой, но впоследствии визуальное восприятие меняется, «пространство будто бы лишилось про-

зрачности и перспективы», вокруг появляется «неподвижная мутная темень», а небо кажется ему «другим, незвёздным». Первое столкновение с «кладбищенской ноосферой» осмысляется героем как важный в поэтике романа момент осознания личной смерти: «...именно с той кладбищенской ночи я впервые задумался, что однажды умру».

Не менее важным нам кажется «призвание» героя, профессия могильщика в романе неоднократно рассматривается с точки зрения особой, магической. Так, один из героев уточняет, что в оригинальном тексте Шекспировского «Гамлета» могильщик обозначен словом «clown»; подчеркивается, что «могильщики были не изгоями, а скорее социальными маргиналами, ассенизаторами пограничного». В шутовской культуре средневековья, как отмечает М. М. Бахтин, во время карнавала нарушаются границы пространства-времени, символически «убивается» старое, в том числе время профанное, шуты же по своей профессии напрямую относятся к «карнавальному времени». Из этого следует, что образ Владимира, как «прирождённого копаря» в романе сакрализируется, подчеркивается его «пограничное» состояние.

Мария Купцова (МГУ). Архитектура средневековых мавзолеев и разговор о смерти: пограничные категории материального и духовного в контексте суфизма

Архитектурный памятник раскрывается перед созерцателем посредством форм, пропорций, масштаба, особенностей фактуры, пространственной и световой игры. Обладая прямой зависимостью от материала, архитектурное сооружение являет свой образ через нематериальные, абстрактные знаки, и в этом заключается его феномен. Произведение архитектуры может рассматриваться не только как объект материального мира, стремя-

щийся выразить идею, но и как идея, запечатлённая в условном теле. Таким образом, идея пересекает границу материального и наоборот – материя становится выразителем абстрактного.

Предмет нашего исследования – мавзолей как архитектурное сооружение и как явление в культуре ислама, поэтому невозможно обойти стороной сакральную тему смерти – тему преодоления границы между мирами. Одним из возможных путей к тому, чтобы спровоцировать встречу архитектурной формы и лейтмотива смерти, является исследование мировоззрения, развивающегося в том обществе, которое порождает те или иные произведения искусства. Развитие основных декорационных приёмов и типологии мавзолея на территории современной Центральной Азии тесно связано с широким распространением суфийской традиции в XI-нач. XIII века¹. В исследовании предполагается раскрыть, как эстетические категории, которые с точки зрения суфизма находятся на границе «захир» (явного) и «батин» (сокрытого), на границе «джисм» (тела) и «рух» (духа), проецируются на архитектурные формы.

Специалист по философии ислама Андрей Смирнов в предисловии к тексту Ибн Араби² формулирует следующую мысль: «Действительно, соотнесенность (мунасаба) есть связанность (та‘аллук) и есть ограничение (такйид). Но ограничение Богом – оксюморон, означающий свою противоположность, т.е. абсолютность. Мы сказали, что любое “ограничение” и любое “соотнесение” необходимо превратить в соотнесение с Богом»³. Для средневекового человека вещь – в нашем случае мавзолей, архитектурная постройка – оказывается не столько связанной со смертью, сколько с Божественной сущностью; понимание этого помогает найти необходимую

¹ Художественная культура Центральной Азии и Азербайджана IX–XV вв. Т. IV. Архитектура. Самарканд-Ташкент: МИЦАИ, 2013. С. 190.

² Ибн Араби (1165–1240) – влиятельный теоретик суфизма.

³ Смирнов А. В. Основания этики в философии Ибн Араби // Великий шейх суфизма (опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби). М.: Наука, 1993. С. 17.

точку опоры в разговоре о человеке и смерти. «Архитектуре мусульман зримо менее всего присущ антропологический соблазн»¹, – отмечает Шариф Шукуров в книге «Образ человека в искусстве ислама». Насколько исламская архитектура координирует с человеком как с точкой отсчёта? Более свободно говорить о роли человека представляется возможным именно в контексте суфийской философии, так как идеи суфизма смягчают неприкрытые абстракции ислама²; «для суфиев становится притягательным антропоморфизм, осуждаемый исламом»³. О внимании к тонким проявлениям человека и его пограничным состояниям в мистико-аскетических практиках древности пишет Сергей Хоружий, вводя понятие «антропология Границы»⁴.

Растительный и геометрический орнамент на поверхности стен мавзолеев может транслировать идею о загробной жизни. Один из хадисов⁵ звучит следующим образом: «Могила – это либо сад из числа садов Рая, либо яма из числа ям Ада». Средневековый мавзолей как надгробное сооружение идейно становится носителем образа райского сада – награды, которая ожидает праведника. Рассматривая облик мавзолея, мы обращаем внимание на дверной проём и ощущаем, что зона портала, как и в любом памятнике архитектуры, символически очень напряжена и связана с процессом перехода извне внутрь некоей «пещеры»⁶. Мотив открытой и закрытой двери существует также в суфийской поэзии. Выразителем идеи светоносности (центрального понятия в ишракизме⁷) становится окно. При

¹ Шукуров Ш. Образ человека в искусстве ислама. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 34.

² Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе. М.: Наука, 1989. С. 5.

³ Степанянц М. Т. Философские аспекты суфизма. М.: Наука, 1987. С. 36.

⁴ Хоружий С. С. Человек и его три дальних удела. Новая антропология на базе древнего опыта // Вопросы философии. 2003. № 1. URL: http://vphil.ru/index.php?id=223&option=com_content&task=view (дата обращения 19.01.2023).

⁵ Фиксируется у Ат-Термизи и Ат-Табарани.

⁶ Образ пещеры, в которой юноши чудесным образом спят 309 лет. Сура 18 «Аль-Кахф» («Пещера»).

⁷ Направление в суфизме.

этом узор оконной решётки – панджары – пластически преобразует мир, наблюдаемый из окна. В таком случае оконную решётку можно воспринимать не как разграничение внутреннего и внешнего пространства, а как своеобразный оптический режим, в который погружается созерцатель. Перед нами стоит проблема соотнесения философских категорий и архитектуры конкретных памятников. С точки зрения средневековой исламской философии нас интересует образ человека, сомкнувшего в себе телесное и духовное начала и постоянно балансирующего на проницаемой границе земного и божественного миров. С точки зрения искусствоведения мы имеем дело с идеей границы, наглядно проявляющей себя через архитектурные детали и пространственные зоны, несущие особую смысловую нагрузку.

Границы пространства и времени

Мария Мисник (ИФИ РГГУ). Границы пространства и сознания в рассказе Р. Брэдбери «Вельд»

В докладе будут рассмотрены аспекты репрезентации границ в рассказе Р. Брэдбери «Вельд» – в частности, функционирование пространственных границ и границ сознания в рамках общих визуальных маркеров.

Граница между реальностями в рассказе имеет материальные воплощения – дверь в детскую, пространственные границы комнаты. Однако, помимо этого она «удваивается» за счет границ восприятия героев, мужа и жены. Одна и та же граница в их представлении становится проницаема по отношению к разным реальностям, которые могут восприниматься и как «реальные» (чаще – в случае мужа), и как «фиктивные». Тем самым в тексте возникает также граница сознания, и сюжет рассказа строится за счет последовательного разрушения этого барьера. Герои-взрослые в рассказе переходят от восприятия детской комнаты как механической части обжитого и контролируемого пространства, до превращения ее в портал в другое пространство, существующее по собственным законам, и представляющего уже не фиктивную, а совершенно реальную опасность.

Анализируя визуальную репрезентацию границ реального и воображаемого, мы будем опираться на работы В. Изера и Е. Фарино. В частности, особый интерес в связи с выбранным материалом вызывает концепция вымысла как акта, связанного с переступанием границы. Эта мысль отражена в статье В. Изера «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте», и, на наш взгляд, во многом соответствует происходящему в рассказе. Структура художественного мира в произведении Р. Брэдбери

выстраивается благодаря буквализированным актам воображения: мир, рожденный в сознании детей, обретает форму и визуальные границы, которые затем особым образом осмысливаются и трансформируются в сознании их родителей.

В анализе свойств и функций границ и пограничных пространств, возникающих в рассказе, мы опираемся на работы Ю. М. Лотмана и М. Шмитц-Эманс. Герои пытаются влиять на границы, замыкая и размыкая их с помощью материальных маркеров – дверей, стен. Однако в итоге они вынуждены разрушить и пересечь барьер. Тем самым подчеркивается важная функция границ – они осуществляют не только разделение, но и взаимодействие, а значит, возникшие в художественном пространстве границы непременно предполагают пересечение, переход.

Мария Ляпунова (*Литинститут*). Тема границы в драматургии Г. Пинтера

Данное исследование будет сосредоточено на теме границы в драматургии английского драматурга Г. Пинтера и различных способах, которыми она представлена. Нас интересует, как автор создает образ границы, рассматривая ее не только как компонент физического пространства, но также ее семантический потенциал.

Первое мы считаем особенно интересным в рассмотрении данного материала, поскольку именно пьеса, предназначенная для воплощения на сцене, может быть представлена впоследствии вне пространства художественного текста. Посредством сценографии возможно реализовать границу как физическое явление – тем самым усиливается потенциал вербальной структуры текста.

Физическое пространство в пьесах Пинтера в большинстве случаев ограничено, что и указано в авторских ремарках. Действие как правило происходит в одной или нескольких комнатах, а внесценическое пространство необходимо автору для выстраивания четкой оппозиции между ним и уже показанным на сцене «внутренним» пространством. Все персонажи, приходящие «извне», являются антагонистами по отношению к тем, кто представлен изначально, появление «внешних» сил служит поводом для возникновения драматического конфликта (пьесы «Комната», «День рождения», 1957 г.; «Возвращение домой», 1964 г. и др.).

Стоит отметить, что в пьесах Пинтера граница обладает потенциалом изменять свое качество: из разграничителя, выражающего четкую дифференциацию и оппозицию, она превращается в пограничное пространство (на дуальность как свойство границы указывают, в частности, Ю. М. Лотман и М. Шмитц-Эманс). После перехода границы зачастую происходит качественное изменение фабулы (с точки зрения формы в пьесах это чаще всего момент завязки действия).

Вторым немаловажным фактором оказывается граница, которая отделяет действующих лиц друг от друга. Психологический аспект разработки характеров Пинтера мало интересует, индивидуальность каждого персонажа завуалирована, скрыта за разнообразными масками, обстоятельствами, схемами поведения и т.д., которые сковывают их, отделяя друг от друга и закливая на самих себе. Отчетливее всего это проявляется в диалогах. Во взаимодействии персонажей можно отметить приемы, выработанные театром абсурда: многократные повторы различных реплик, закливание одной и той же мысли. Однако Пинтер уходит от чистого приема и дает установку на отсутствие взаимодействия между персонажами, таким образом отделяя их друг от друга (пьесы «Голоса семьи», 1980 г. и др.). В ремарке к пьесе «Пейзаж» (1967 г.) Пинтер указывает на то, что протагонисты пьесы, Дафф и Бет (других действующих лиц там нет), «как

бы не слышат того, что говорит он/а». Диалог, призванный быть пространством для межличностной коммуникации, у Пинтера парадоксальным образом обладает прямо противоположными качествами. Подобная демонстрация дистанции между персонажами оказывается основополагающей характеристикой и еще одним видом границы.

В заключение отметим, что любой вид границы в драматургии Пинтера связан с его методом создания предельно концентрированного действия и содержания в пьесе. Пользуясь замкнутым пространством, он ставит героев в тесные рамки, а диалоги, не нацеленные на коммуникацию, избавляют действие от лишнего психологизма или символизма. Таким образом создается уникальное художественное пространство, и с этой точки зрения Пинтер представляется нам весьма самобытным драматургом и новатором.

Элина Тарасова (ИФИ РГГУ). Инициация и лиминальные ритуалы в волшебной сказке (сборник Р. Михайлова «Ягоды»)

В настоящее время современная сказка не является популярным объектом для филологических исследований, однако сами современные литературные сказки представлены на отечественном литературном рынке в большом количестве (среди них довольно популярны Жвалевский и Пастернак, Лада Кутузова, Надежда Ясминская, Ольга Фикс и др.). Чаще всего такие тексты ориентированы на детей, и сами главные герои – дети. Вместе с тем существуют и «взрослые» тексты, которые не всегда являются сказочными, но написаны с использованием легендарных и фантастических элементов, с обращением к традиционным мотивам (Алла Горбунова, Евгения Некрасова, рассматриваемый нами Роман Михайлов и др.). Осо-

бенно популярна такая литература в жанре янг-эдалт (Марина Козинаки, Евгения Спащенко и др.).

Сборник Романа Михайлова «Ягоды» обозначен как «сборник сказок», помимо этого анализ позволяет причислить его тексты к волшебным сказкам. Согласно исследованиям В. Я. Проппа, источником содержания волшебной сказки является обряд инициации¹, который представляет собой обряд перехода индивида на новую ступень развития, приобретение нового статуса и/или роли. Данный обряд сопровождается рядом отличительных действий, нацеленных на изменение состояния неофита: это могут быть испытания стихиями (в австралийском обряде посвящения существует метание над головами огненных факелов), болью (удаление зуба, чаще всего переднего), инсценировкой смерти и многие другие сопутствующие действия. Римма Ефимкина и Марина Горлова в статье «Три инициации в “женских” сказках» выделяют общую структуру посвящений: сначала сегрегация (разрыв неофита с его окружением) и изоляция (уход, увод, смена образа жизни), затем транзикация (промежуточное, лиминальное, бесстатусное состояние посвящаемого) и, наконец, инкорпорация (возвращение к общественной жизни в новом статусе)². Во время прохождения обряда неофит находится в оппозиционном положении к уже прошедшим посвящение членам сообщества. Главной чертой таких обрядов является лиминальность состояния неофита, его пребывание на границе. Такая граница может быть видимой (лес, река, любой географический раздел) или же невидимой (пребывание в потустороннем мире, нахождение неофита в бессознательном).

Именно такую структуру использует Роман Михайлов в сказке «Война». В ней выделяются следующие этапы: сегрегация (вместе с раз-

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГУ, 1986. С. 308.

² Ефимкина Р., Горлова М. Три инициации в «женских» сказках. URL: <https://mpl12.ru/tri-initsiatsii-v-zhenskih-skazkah/> (дата обращения: 22.01.2023).

рывом отношений с Уродом), встреча с Уродом во взрослой жизни (здесь неофит в состоянии транзycji – бесстатусного состояния) и вследствие этого изоляция (главный герой и Диджей попадают в чужую для них среду, неизвестную), там происходят моральные и физические изменения, а затем герой инкорпорируется и получает осознание всего происходящего, ему открываются тайные смыслы, которые уже познал Урод, так как уже принадлежал к миру «ведающих» («людей тайн») по причине своей искаженной внешности, круга общения и, можно сделать предположение, рождения таковым. На таких примерах мы видим ряд характерных черт обряда инициации: обезличивание персонажей, придание им бесстатусности, вследствие пограничности, лиминальности их состояния, в котором нет настоящего имени, есть лишь обозначение, символ, частое возникновение оппозиций в хронотопе и сюжете в целом, само пространство амбивалентно, возникают границы не только внутренние, «незримые», но и внешние (окно, через которое смотрит герой, обособленность деревни и др.).

Таким образом, в сказке Романа Михайлова «Война» из сборника «Ягоды» находят выражение элементы обряда инициации, реализуясь через различные сюжетные функции и композиционно-речевые формы: как через этапы сегрегации, пограничного состояния, инкорпорации, так и через лиминальные ритуалы и фокус на очерчивании границ.

* * *

Александра Могиш (МГПУ). Граница между реальным и фэнтезийным: бинарное пространство сказки в романе «Звездная пыль» Н. Геймана

По словам российского филолога и фольклориста С. З. Агранович мы живем в закодированном мире. Расшифровывая эти коды, мы имеем возможность познать истинный смысл древних текстов и постичь глубину человеческого сознания. Сказка считается одним из носителей зашифрованных кодов. В. Я. Пропп выделил структуру сказки и ее составляющие элементы. Одним из необходимых элементов для начала любой волшебной сказки является переход в другой мир через границу. Этот процесс очень значим, потому что имеет древние корни обряда инициации и имитированного перехода в мир смерти, чтобы родиться заново в новом статусе.

Целью представляемого доклада является анализ этого элемента и его смыслообразующей функции в романе «Звездная пыль» Н. Геймана. Главный герой живет в обычной английской деревне викторианской эпохи Застенье, в которой на самой границе с лесом расположена старая каменная стена с небольшой брешью. Сквозь нее видно, что за ее пределами продолжается мир, и ничего сверхъестественного не происходит. Но эта брешь круглосуточно охраняется сотни, а то и тысячи лет. Вход по ту сторону считается запретным и овеян множеством устрашающих легенд. Иногда в деревне появляются «знающие» люди, которые понимают, зачем они хотят перейти эту границу, у них особый взгляд, и они не имеют преград при переходе.

Выражаясь терминологически, эта граница разделяет пространственный континуум сказочного пространства исследуемого романа на две бинарные оппозиции: «свой» – «чужой». «Свой» мир всегда отгорожен от «чужого» и противостоит запредельному хаосу при помощи хранителя или защитника. «Чужой» мир – враждебный и непонятный, мир богов или

мертвых, обладающий волшебными характеристиками и, тем самым, очень притягательный.

Протагонист романа отправляется в потусторонний волшебный мир, чтобы выполнить невозможное желание своей любимой девушки – достать и принести ей упавшую звезду. После ряда приключений он находит звезду и решает не возвращаться в обычный мир.

В «Звездной пыли» мы можем найти физические, социальные и метафизические границы. Физические – гранитная стена, социальные – отвержение обычными людьми странных людей, населяющих Волшебную Страну, метафизические – волшебное зеркало, через которое сестры-ведьмы Лилим общаются и помогают своей старшей сестре добыть сердце звезды, чтобы вернуть угасшую молодость.

Каждые девять лет границы почти стираются, потому что проходит ярмарка, где жители обеих сторон обмениваются своими товарами и близко общаются, и в это время происходят чудеса. На этом приграничном рубеже знакомятся будущие родители главного героя Тристрана, звезда Ивейн понимает, что ей нельзя переступить границу в реальный мир, герои обретают свою судьбу. Родившись от феи и человека, Тристран чувствует себя аутсайдером в родной деревне, но оказавшись за стеной в лесу необыкновенным образом ориентируется в пространстве и безошибочно знает, в каком направлении надо идти. В Волшебной Стране он получает любовь, семью, престол, все, о чем можно было только мечтать.

В заключении можно сказать, что граница – это ключевой сказочный образ, без которого не может начаться нарратив. Жизнь состоит из переходов, и самый важный из них – переход из детства во взрослую жизнь. Тристран с честью прошел все испытания своего перехода и получил заслуженную награду, возродившись в Волшебной Стране в качестве восьмидесяти второго Лорда королевства Штормхольд.

Гульшат Сагдатуллина (МАИ). Преодоление границ в «географической» новеллистике Г. Уэллса

В рассказах Г. Уэллса присутствуют элементы жанра географического романа приключений. Пересечение «чужой» границы неизбежно влечёт за собой те или иные изменения, будь то смерть героев или их духовное преобразование. Большое значение для сюжета приобретает нравственная оценка их побуждений, различие между явными и скрытыми мотивами их поступков, в связи с чем система персонажей может быть выстроена на контрастах.

В докладе предполагается рассмотрение границ и «точек перехода» между «своим» и «чужим» пространством.

Рассказам Г. Уэллса присуще правдоподобие вымысла, то есть детальное описание используемых научных устройств, что нейтрализует фантастическое. Будь то детальное описание шара, которое будет погружено на глубину пять миль под водой («В бездне»), или устройство обсерватории и механизма для наблюдения над звездами («В обсерватории Аву»), или организация растений («Странная орхидея»). При этом характерна временная точность, конкретизация времени, приближающая к современности, как, например, в рассказе «В бездне» была упомянута точная дата – 2 февраля 1896 года.

В силу авантюристичности сюжета герои становятся участниками фантастических событий. В зависимости от места, где разворачивается то или иное событие, герои претерпевают некоторый опыт. Эксперименты с посещением «других миров» часто приводят героев к гибели («Сокровище в лесу», «В бездне», «Странная орхидея»). Если же знакомство с «чужим» происходит на «своей» территории, тогда главный герой зачастую остаётся в живых – или в радостном воодушевлении, как Уинтер Уэдерберн («Странная орхидея»), переживший нападение чужеземной орхидеи, или

раненный, но оставшийся в живых Вудхауз («В обсерватории Аву»), на которого напало необычное летающее животное, похожее на «огромную летучую мышь». В последних двух рассказах выражается мотив защиты «дома» от пришельцев – от неизведанного и фантастического.

В связи с этим предполагается обратить внимание на следующие вопросы: процесс перехода в «чужой мир», последствия данного перехода, взаимодействие персонажей с «чужим» для них пространством и его объектами.



Научное издание

Граница:
визуальные репрезентации в литературе и культуре

Тезисы докладов
XIV межвузовской студенческой научной конференции

Составление и верстка: В. Я. Малкина
Редакторы: А. А. Сямина, Г. А. Филиппов
Дизайн обложки: М. В. Исаева