

XII МЕЖВУЗОВСКАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

РЕАЛЬНОСТЬ И "ДРУГАЯ РЕАЛЬНОСТЬ" В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ: ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ

11-12 МАРТА

ТЕЗИСЫ
ДОКЛАДОВ



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

**РЕАЛЬНОСТЬ И «ДРУГАЯ РЕАЛЬНОСТЬ»
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ:
ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ**

**Тезисы докладов
XII межвузовской студенческой
научной конференции**

Москва – 2021

Реальность и «другая реальность» в литературе и культуре: визуальные аспекты: тезисы докладов XII межвузовской студенческой научной конференции / сост. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. – Москва, 2021. – 85 с.

Конференция состоится 11 и 12 марта 2021 года (четверг и пятница) в Российском государственном гуманитарном университете (Москва, ул. Чайнова, 15, к. 7, 228 ауд.). Конференция будет проходить в смешанном формате (очно и он-лайн, на платформе zoom).

Ссылка для регистрации на конференцию:

<https://visual-in-literature.timepad.ru/event/1548244/>

Мы в социальных сетях:

https://vk.com/visual_conf_2021

<https://www.facebook.com/events/3092205947551304>

Организаторы конференции:

Проект «Гуманитарные встречи»: <https://vk.com/gumvstrechi>

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

E-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://www.facebook.com/teorlit>

Содержание

Визуальные аспекты, «реальность вымысла» и проблемы повествования	6
Арина Бесова (РГГУ). Две реальности в романе К. Функе «Чернильное сердце»: визуальный аспект.....	6
Мария Розова (Литинститут). Визуальный аспект конструирования реальности в контексте образа Николая Николаевича Бессольцева (повесть В. К. Железникова «Чучело»).....	7
Дмитрий Сотников (РГГУ). «Нет лица в потускневшем зеркале»: особенности переживания трансгрессированной реальности в сборнике «Дезинсектор!» У. Берроуза.....	10
Александра Щерба (МГУ). «Попытка связи»: фотография как способ перехода в другую реальность в рассказе Л. Е. Улицкой «Человек в горном пейзаже».....	12
Ольга Бирюкова (УрФУ). Криминальные хроники настоящего и прошлого (Дж. Финней «Лицо на фотографии»).....	15
Айгуль Гиматдинова (РГГУ). «Исчезнувший мир света, запахов и звуков»: другая реальность в автобиографиях И. Бергмана «Laterna Magica» и А. Куросавы «Жабий жир».....	17
Снежана Алейникова (РГГУ). Границы правдоподобия в романе А. Табукки «Утверждает Перейра».....	19
Анна Кудалина (РГГУ). Рефлексия над художественной реальностью и ее «подлинником»: голос персонажа в речи нарратора (роман М. Пруста «В поисках утраченного времени»).....	20
Алиса Ханбикова (РГГУ). Двойственность художественной реальности в рассказе Дж. Джойса «Аравия».....	22
Людмила Короткова (РГГУ). Три «описателя» – один герой: проблема функционирования точек зрения в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор» и их роль в репрезентации реальности.....	24
Другие реальности в эпической прозе	26
Карина Разухина (РГГУ). От «релятивизма» реальности в философии к преображению действительности в искусстве (рассказ А. Грина «Фанданго»).....	26
Алиса Медведева (РГГУ). «Другая реальность» в повестях «Косморама» В. Ф. Одоевского и «Упырь» А. К. Толстого.....	28
Вера Кукина, Элина Шеина (УрФУ). Двоемирие и египетская мифология в рассказе Г. Ф. Лавкрафта «Изгой» (The Outsider).....	29
Дилара Сойташ (РГГУ). Размытые границы трех сосуществующих реальностей в романе Е. Shafak «The forty rules of love».....	31
Анастасия Егорова (РГГУ). Художественная реальность как совокупность субъективных реальностей героев в романе Т. Пратчетта «Изумительный Морис и его ученые грызуны».....	33
Полина Казаринова (РГГУ). Реальность и «другая реальность» в романе Н. Геймана «Американские боги».....	35
Григорий Филиппов (РГГУ). «Школа для дураков» Саши Соколова в контексте концепции времени Бергсона: проблема реальности.....	36
Светлана Воронцова (РГГУ). Путь формирования героем «другой реальности» в романе Алексея Иванова «Псоглавцы».....	38
Мария Смирнова (РГГУ). «Другие реальности» и имитация в художественном мире («Испытание» и «Терминус» из цикла «Рассказы о пилоте Пирксе»).....	41

Гульшат Сагдатуллина (РГГУ). Реальность и «другая реальность» в повести бр. Стругацких «Улитка на склоне»: позиция героя.....	43
Анна Демкина (РГГУ). Другая реальность «турбореализма» в советской фантастике 1980-х годов: страхи и мечты как ключ к интерпретации	45
Умножение реальностей в драме и кино	48
Инга Монхбат (РГГУ). Память как реальность прошлого и границы ее достоверности в современной русской драматургии.....	48
Ярослав Красников (РГГУ). Рестрикция реальности в мире героев пьесы Д. Данилова «Человек из Подольска».....	50
Александра Подольская (РГГУ). Драматургическая интерпретация реальности в пьесе В. Дурненкова «Голубой вагон»	51
Константин Будников (РГГУ). Вербализация художественной реальности в пьесе Ф. Ридли «Брокенвиль».....	53
Мария Исаева (РГГУ). Другая реальность теорий заговора в романе У. Эко «Маятник Фуко» и кинокартине Д. Р. Митчелла «Под Сильвер-Лейк».....	54
Диана Аблэзгова (РГГУ). Синтез памяти и воображения: документальный фильм «Прогулки с Иосифом Бродским» и сборник эссе И. А. Бродского «Набережная неисцелимых»	56
Максим Метелев (РГГУ). Средневековый миф в XX веке: «Вечерние посетители» М. Карне, «Седьмая печать» И. Бергмана и проблемы реальности.	58
Анна Мелентьева (СПбПУ). Воображение как способ трансгрессии в фильме Ч. Кауфмана «Я подумываю со всем этим покончить»	61
Александра Сямина (РГГУ). Особенности коммуникативной реальности в сериале «Внутри Лапенко»: попытка типологии (на материале первого сезона)	63
Полина Иванова (СПбГУ). Сновидение как способ организации кинонарратива (фильм В. В. Сигарева «Волчок»).....	65
Поэтическая реальность и детский взгляд	67
Владислав Сурков (МППУ). Сон как «другая реальность» в ранней лирике Тумаса Транстрёмера	67
Полина Сёмина (РГГУ). «Мечта» К. Н. Батюшкова: соприкосновение реального и ирреального в русской предромантической лирике.....	69
Анна Маркова (РГГУ). Поэтическое прозрение как переход в «другую реальность» (стихотворение К. Маск-Дьюкс «Голубая роза»).....	70
Мария Ревенко (МППУ). Бытие внешнее и внутреннее в стихотворении С. Плат «Монолог солипсистки».....	72
Алексей Масалов (РГГУ). «В изобретеньи словесного хрупкого мира»: метареальность в поэмах А. Драгомощенко «Ужин с приветливыми богами» и «Настурция как реальность»	75
Екатерина Леонова (РГГУ). «Детская» и «взрослая» реальность в стихотворениях О. Григорьева.....	77
Полина Крюкова (РГГУ). Миры «выросших» и «невыросших»: особенности детского восприятия реальности в романе Е. Некрасовой «Калечина-Малечина»	79
Динара Сабитова (РГГУ). Восприятие реальности ребенком в произведении Джона Бойна «Мальчик на вершине горы».....	81
Мария Быханова (РГГУ). Принципы построения видеоигровой реальности: случай игры «Yaga».....	82

Визуальные аспекты, «реальность вымысла» и проблемы повествования

Арина Бесова (РГГУ). Две реальности в романе К. Функе «Чернильное сердце»: визуальный аспект

В романе К. Функе «Чернильное сердце» взаимодействуют между собой несколько реальностей – прежде всего, Мортимера «Мо» Фолхарата и его дочери Мегги и книги «Чернильного сердце» Фенолио. Некоторые из персонажей (или вещей) этой и других книг попадают из реальностей художественных в реальность условно настоящую, благодаря способности Мо «вычитывать» их оттуда.

В докладе предполагается рассмотрение принципов взаимодействия реальностей художественных (которые являются таковыми внутри романа «Чернильное сердце» К. Функе) и реальности Мегги и ее отца.

В связи с этим предполагается обратить внимание на следующие вопросы: процесс перехода из одной реальности в другую, «правила» такого перехода, взаимодействие персонажей и новой для них реальности. При этом особое внимание в рассматриваемых вопросах планируется обратить на визуальное воплощение тех или иных аспектов.



Мария Розова (Литинститут). Визуальный аспект конструирования реальности в контексте образа Николая Николаевича Бессольцева (повесть В. К. Железникова «Чучело»).

В повести В. К. Железникова «Чучело» нарратив от лица автора совмещается с размышлениями Николая Николаевича Бессольцева – героя, резко контрастирующего с жителями городка, находящегося «где-то между Калугой и Серпуховом». Постоянная рефлексия персонажа выражается либо в форме короткого внутреннего реплицирования (термин лингвиста М. Я. Блоха), либо в форме развёрнутых монологов, что позволяет автору сделать Николая Николаевича Бессольцева нравственным центром повести.

Научная проблема заключается в определении визуальных приёмов, которыми автор конструирует реальность Николая Николаевича, противопоставляя её обезличенной, негативно окрашенной, равнодушной реальности окружающих его «бедных людей» (как названы второстепенные персонажи в самом произведении). Проанализировав визуальные приёмы, мы увидим, какую роль играет визуальный аспект в раскрытии идейного содержания повести.

Первое рассматриваемое нами явление, относящееся к визуальному аспекту, – разграничение реальностей Бессольцева и других персонажей через различие между их мирами: «чёрный дом» Николая Николаевича противопоставлен «многоцветно раскрашенным домикам соседей». Такого рода колористическое несоответствие может быть как смысловой оппозицией, так и антиномией реальностей – во втором случае подразумевается, что одна реальность не может существовать без другой. Многоцветность домов коррелирует также с образом подростков – абсолютно разных, но объединённых общей ненавистью к внучке Бессольцева – Ленке.

Второе рассматриваемое нами явление – визуальный образ в поле интертекста. Его функция в рамках процесса конструирования реальности персонажа заключается в привлечении устоявшихся литературных смыслов. Упоминаемый в повести маяк сравним с аллегорией из стихотворения Владимира Маяковского «Эта книжечка моя про моря и про маяк» («Дети, / будьте как маяк! / Всем, / кто ночью плыть не могут, / освещай огнём дорогу»).

Третье рассматриваемое нами явление – способность литературного образа отсылать к произведениям визуального искусства. Бессольцев сравнивает себя с «крепким старым деревом», и данный образ, в числе прочих в повести, косвенно отсылает читателя к идее о связи поколений. Возникает ассоциация с похожим по смыслу монологом из кинофильма Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», где Обломов рассуждает о дереве как о символе преемственности. Фильм вышел раньше книги. Совпадение или сознательная отсылка? Встаёт вопрос о возможном влиянии кино на литературу в современном мире. Упомянутый монолог Обломова отсутствует в романе Ивана Гончарова и существует только в фильме.

Четвёртое рассматриваемое нами явление – раскрытие рефренной темы ностальгии и цикличности жизни через визуальный образ солнечных лучей, тесно связанный с мотивом детства и позволяющий автору передать метафизическое, ирреальное чувство счастья.

Пятое рассматриваемое нами явление – противоположность восприятия действительности. Николай Николаевич стремится распространить свою реальность на внучку Ленку. Они смотрят на городок по-разному. Глазами Николая Николаевича мы видим мир живописным, прекрасным, добрым; глазами же Ленки – ужасающим. Если дедушка видит городок через призму «преданий старины глубокой», то Ленка – через призму поступков ныне живущих в нём людей.

Шестое рассматриваемое нами явление – роль живописи в повести. С портретом генерала Раевского у Бессольцева складываются особые отношения. Смахивая щёткой пыль с картины, он, на самом деле, взаимодействует с самим Раевским – живопись словно бы материализуется. Портрет Раевского служит ценностным ориентиром Николая Николаевича и формирует кодекс его реальности. Иная роль у портрета Машки – двоюродной прапрабабушки Ленки, точь-в-точь на неё похожей. Живопись и действительность совмещаются в сознании Николая Николаевича: порой Машка и Ленка кажутся ему одним человеком. В заключительном эпизоде подростки всматриваются в портрет, подаренный Николаем Николаевичем школе, и впервые чувствуют «отчаянную тоску по человеческой чистоте, по бескорыстной храбрости и благородству», хотя на протяжении всей повести Ленка была для них «Чучелом» со ртом «до ушей, хоть завязочки пришей», а её дед – «Заплаточником».

Таким образом, визуальный аспект играет основополагающую роль в повести «Чучело». Все визуальные приёмы нацелены на конструирование реальности Николая Николаевича Бессольцева, что позволяет раскрыть идейное содержание и обнаружить за драматическим конфликтом – конфликт различных восприятий действительности.



Дмитрий Сотников (РГГУ). «Нет лица в потускневшем зеркале»: особенности переживания трансгрессированной реальности в сборнике «Дезинсектор!» У. Берроуза

Наследие Уильяма Берроуза, при попытке взгляда в целом, само по себе создаёт впечатление коллажа: настолько непохожие, стилистически разрозненные тексты оно объединяет. В то же время между ними существует прочная тематическая связь, из-за которой разговор об отдельном, обособленном от других, произведении подчас становится затруднительным. «Дезинсектор!» – отличная иллюстрация данной особенности творчества Берроуза. Задуманный автором как «сборник взаимосвязанных отрывков», он был издан в качестве романа. И действительно «отрывки» невозможно рассматривать вне контекста друг друга, что обусловлено как методом создания составляющих «Дезинсектор!» текстов – речь идёт о так называемом «методе нарезок», при котором материал будущей работы разрезается и склеивается в случайном порядке – приводящему к постоянному возникновению параллелей и повторов (что касается не только отдельных языковых конструкций, но и целых эпизодов), так и общей сконцентрированностью на подробном описании опыта трансгрессии, фиксации наблюдений и ощущений от пребывания в изменённом мире (важно, что процесс этот не завершённый, но постоянно совершающийся на протяжении всего текста книги, бесконечно саморазвёртывающегося), сливающихся в синестезийный поток, объединяющий впечатления визуальные, телесные (чаще всего эротического характера) и сверхчувственные.

Субъектная организация также определена методом нарезок. Если и возникает фигура наблюдателя, которой могли бы принадлежать описанные выше переживания, она тут же разрушается вместе с текстом. К тому же сама возможность существования её, как и мира до начала совершения

вечно длящегося акта трансгрессии ставится под сомнение в отдельных фрагментах, где удаётся уловить «обрывки нарратива» (по Маршаллу Маклюэну) – «устойчивая» реальность всегда оказывается иллюзией (фильмом, фантазией или чем-то ещё), обреченной рассыпаться. По итогу не остаётся ни реальности, ни мира, ни субъекта, в нём пребывающего. Сохраняется лишь чистое ощущение, растворённое в потоке движения словесного массива, рефлексивном, при общей разорванности, в едином ключе. Однако рефлексия эта не принадлежит никому, являясь частью самопораждающегося пространства.

Наиболее корректный язык описания этого способа восприятия дан французским философом Жилем Делёзом. Мы обратимся к его теории аффекта в рамках доклада. Именно аффектом стоит называть ощущения реализованные в материальном движении территории-поверхности, в роли которой выступает текст «Дезинсектора!». Впрочем, если у Делёза аффект предшествует психичности, чувству, то у Уильяма Берроуза он, напротив, возникает в момент трансгрессии, деконструкции неких исходников, послуживших основой для нарезки. О них (или о значительной части их; всё-таки Берроуз пускал под нож тексты не только собственного сочинения, но и чужие, в том числе важные для англоязычного культурного поля – Шекспира, Элиота) читателю доподлинно ничего неизвестно, но знание о природе получившегося текста – важная часть концептуальной игры, входящей в основу «the cut-up method». «Единство рефлексии», отмеченное выше, вызвано «памятью» текста о себе до трансгрессии (или, учитывая программу войны с «вирусом слова» и навязанными им представлениями о времени и «норме» – представлениями о возможности неиллюзорного существования такового), которая, при отсутствии конкретного субъекта (по аналогией с вынесенной в название цитатой, как взгляду в зеркало не нужен ни смотрящий, ни отражение, так и «память» ни нуждается в вспоминающем или объекте воспоминания), формирует вполне внятную ценност-

ную картину и оценку изображенного мира – негативную, основанную, так или иначе, на страдании и боли, связанную с переживанием смерти. Подобные выводы позволяют выявить противоречивое отношение Уильяма Берроуза к собственным теориям освобождения от языка, расширяют возможности анализа и интерпретации его творчества.



Александра Щерба (МГУ). «Попытка связи»: фотография как способ перехода в другую реальность в рассказе Л. Е. Улицкой «Человек в горном пейзаже»

Тема доклада отсылает к эссе С. Сонтаг «В Платоновой пещере», где автор в частности говорит об использовании фотографий-талисманов как «попытке установить связь с иной реальностью»

В рассказе Л. Улицкой «Человек в горном пейзаже» (2019) эта способность фотографии – служить своеобразным мостиком, переходом из действительности в иное – становится опорой для выстраивания жизненного пути персонажа. То, как проявляет себя фотография в этом качестве в повествовании, а также участие фотографии в формировании композиции рассказа, где выстраиваются связи между «пространством жизни» и «пространством смерти», будет представлено как объект исследования в данном докладе.

Действие рассказа Л. Улицкой происходит в СССР в 1960–1970-х годах. В центре рассказа – жизнь главного героя, фотографа по имени Толик, от детства и до смерти. Смерть – кульминационный момент повествова-

ния – показана при этом не напрямую, а как переход в иную реальность, происходящий при участии фотографического изображения.

Переход героя в другую реальность происходит постепенно. Кульминационный момент смерти – исчезновения из повседневного мира – в рассказе можно поделить на три этапа. Первым является рассматривание героем фотографий и пробуждение воспоминаний, с ними связанных. Ролан Барт говорил, что при особом режиме просмотра фотографии – *Punctum* – память человека выходит за пределы конкретной фотографии и начинает путешествие в ожившее прошлое. Такое путешествие становится вторым этапом перехода персонажа в новое пространство. Сам переход обозначается синтаксически, короткими предложениями, мало связанными между собой. Также добавляется новый канал восприятия мира – тактильный. Вместе, это позволяет нам сделать вывод о том, что иная реальность перестала прятаться за воспоминания, и перемещение произошло.

Погрузившись в новую реальность, Толик продолжает воспринимать ее так, как делал это в мире повседневном. Профессия фотографа способствовала формированию у него особого взгляда и «правильно выстроенной фотографической рамки», когда окружающий мир воспринимается человеком в виде череды фрагментов действительности, набора разрозненных снимков. Оказавшись в новом месте, герой пытается взаимодействовать с реальностью так, как он делал это раньше. Однако новая реальность отличается и от повседневного пространства, и от пространства фотографического. Ее нельзя воспринимать как фотографию – «порционно и мгновенно», как пишет Вальтер Беньямин, особым фотографическим зрением. Здесь нет рамки, что не дает воспринимать Толику мир привычным способом. Он видит горы, которые не были знакомы ему раньше, что невозможно в пространстве фотографии, сделанной этим же человеком. Время в новом пространстве тоже ничем не ограничено, оно не похоже на «пойманный момент» фотокарточки. Получается, что новое пространство связано с

фотографией, но не является фотографическим: снимок послужил своего рода медиумом, посредником для перехода в новую реальность, он же являлся точкой отсчета при ее создании.

Оба пространства – повседневное и новое – объединяются в рассказе на композиционном уровне, и главный объединяющий их элемент – рамка – также отсылает читателя к фотографии. В книге в начале и конце произведения есть две черты, отделяющие текст о жизни Толика от названия рассказа и посвящения, а также завершающей части текста, рассказывающей о повседневном мире без героя. Две линии влияют на восприятие всего произведения: перед нами как будто бы изображение. Этому способствует и название рассказа – «Человек в горном пейзаже», подходящее скорее произведению визуального искусства. Получается, что сам рассказ – своего рода пейзажная фотография, исполненная мечта героя, который всю жизнь пытался соединить человека и природу в одном кадре, но не преуспел в этом. В итоге, прорыв к новой, идеальной, реальности случился, однако зарегистрировал его уже не герой, а читатель. В тексте рассказа есть метафора познания: «все сказанное и показанное отпечатывалось в его голове как на фотопластине». Так и в воображении читателя жизнь Толика благодаря композиции рассказа, проявилась как на фотографии.

Итак, фотография становится мостиком для перехода в иную реальность, которая отличается от привычной героя, но обе они образуют целое с помощью композиции рассказа. Он становится своего рода изображением, фиксирующим путь Толика. Путь, где жизнь и смерть составляют единое целое – целое фотографического изображения.



Ольга Бирюкова (УрФУ). Криминальные хроники настоящего и прошлого (Дж. Финней «Лицо на фотографии»)

Джека Финнея всегда интересовала тема перемещения во времени, и его рассказ «Лицо на фотографии» можно считать эскизом к будущим повестям и большим романам – «Меж двух времен» и «Меж трех времен».

В рассказе «Лицо на фотографии» есть две временные реальности: настоящего и прошлого. Сюжет имеет криминальный характер и заключается в том, что в Сан-Франциско без вести исчезают преступники. Они отправляются в прошлое; в этом им помогает профессор Вейган. При угрозе разоблачения профессор отправляет в прошлое и инспектора Мартина Айрина. Можно заметить идеологическую подоплеку действий профессора; он считает, что наказание преступников – это не современно, и следовательно, инспектор должен жить в прошлом, «...к которому действительно принадлежит».

Две временные реальности изображены по-разному. Во-первых, они различаются не только временем, но и характеристиками пространства. Профессор отправляет преступников в Сан-Франциско 1884, 1885, 1893, 1900, 1920, 1927 годов.

Реальность прошлого показана опосредованно, в отражениях, с помощью *кинодокументов* («...На экране замелькали кадры старого кинофильма. Он был немым, и было странно следить за движущимися фигурами, слыша лишь жужжание проектора»); *театральных афиш* («...Это была фотокопия театральной афиши в старомодном стиле, длинной и узкой...»), *фотографий* («...Он вынул оттуда и протянул мне большую старомодную фотографию, наклеенную на плотный серый картон. Это был групповой снимок, какой сейчас редко можно увидеть, – все служащие мелкого заведения выстроились в ряд перед его фасадом...»), *газетных*

заметок («В декабре 1884 года произошло ограбление, похищено несколько тысяч долларов, и после этого в течение многих месяцев в газетах не было ни слова о том, что преступление раскрыто»).

Прошлое в этих отражениях изучают и профессор Вейган, и инспектор Айрин; их восприятие определяет природу этой временной реальности: она в целом мертва для героев («...С первого взгляда эти люди похожи на каменные изваяния...»).

Реальность настоящего, напротив, изображена непосредственно, с точки зрения одного из двух главных героев – профессора Вейгана. В отличие от прошлого, настоящее носит живой характер («...В такой чудесный день, как сегодня, брать такси вместо трамвая такое же безумие, как идти работать в полицию...», «...Впереди виднелся залив, очень красивый в Солнечном освещении...» и т. д.)

Таким образом, можно сказать, что Финней изображает разные временные реальности разными способами и характеризует их по-разному.

У Дж. Финнея есть другие произведения (уже упоминаемые романы «Меж двух времен» и «Меж трех времен»), где он описывает реальность прошлого непосредственно и где происходит «оживление истории»¹.

В рассказе «Лицо на фотографии» «оживления истории» нет; вероятно, потому, что перед нами не историческое произведение, в котором описание эпохи – важный компонент, а рассказ с криминальным сюжетом, где необычный факт сокрытия преступления оказывается гораздо важнее.



¹ Козьмина Е. Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург, 2017. С. 171–172.

Айгуль Гиматдинова (РГГУ). «Исчезнувший мир света, запахов и звуков»: другая реальность в автобиографиях И. Бергмана «Laterna Magica» и А. Куросавы «Жабий жир»

«Истинным прустовским чудом» Ж. Женетт называл такое свойство воспоминаний, как воскрешение в мельчайших визуальных подробностях прошлого, нарушающего в результате воскрешения прочность мира нынешнего. Таким образом, вспомненная благодаря одному из органов чувств реальность прошлого встает в одну временную плоскость с реальностью настоящего и становится для нее «другим». Другая реальность формируется в автобиографии в результате сравнения ее со «своей» реальностью, в которой находится автор.

Взаимоотношения автора и героя формируют границу между миром настоящего и миром прошлого: в первом, соответственно, находится автор, а во втором – герой. Мостами, связывающими эти реальности, становятся разного рода «ощущения», свет, запахи, звуки. В автобиографиях И. Бергмана и А. Куросавы именно такие «приметы» заставляют механизм памяти работать на воссоздание прошлого.

Эти приметы формируют в автобиографии особый вид воспоминаний – воспоминания-образы, обладающие несомненными визуальными характеристиками. Они несводимы, с одной стороны, к «чистым воспоминаниям», и, с другой, к образам, так как их поэтическая сила порождается напряжением, создаваемым между полюсами внетекстовой реальности и художественным ее осмыслением.

Категория воспоминание-образ при этом является понятийной рамкой явления, которое граничит с документальными фактами, и с образами. Две формы, в которых воплощаются воспоминания-образы в автобиографиях И. Бергмана и А. Куросавы – это фотографии и сцены. Фотографиче-

ские воспоминания являются продуктом так называемой эйдетической памяти, они содержат в себе мельчайшие подробности прошлого, взятого в синхронической плоскости единственного мгновения. Условно названные в качестве рабочей категории «сцены» сосредотачивают внимание на подробностях конкретного случая, ситуации, разыгранной между узким кругом лиц, значимость которой определяется отношением ее к жизненным темам, сформулированным в автобиографии.

Условные «фотографии» и «сцены» порождаются особым механизмом герменевтического вчувствования автора в героя автобиографического повествования. Как правило, авторы рефлексии об этом ощущении «другого пространства», и выражают в форме грамматического времени (переход от прошедшего времени к настоящему в повествовании), глаголов с семантикой перехода границы, использованием имен собственных в качестве самоименования.

В автобиографическом тексте можно наблюдать особого рода соотношение памяти воображения. Топос мировой культуры «весь мир театр» преломляется в автопсихологической плоскости автобиографии Бергмана и превращается в воспоминание-образ, целью которого становится разграничить мир воображаемого и мир реального.

Таким образом, можно говорить о существовании «другой реальности» в автобиографических текстах, непреодолимым свойством которой является жизнеподобие. Реальность, благодаря практикам «спиритического сеанса», то есть буквального воскрешения прошлых воплощений автора, не сводимая к простому подражанию внетекстовому референту, но и не утрачивающая своей автопсихологической правдивости.



Снежана Алейникова (РГГУ). Границы правдоподобия в романе А. Табуки «Утверждает Перейра»

Основная цель доклада – описание художественной действительности в романе и выделение для этого признаков художественной и документальной реальностей. В романе «Утверждает Перейра» А. Табуки воссоздаётся историческое прошлое Португалии 1930-х годов. Соединение фактуального и фикционального повествования создаёт для читателя иллюзию документального романа. Особенности повествования так же добавляют псевдодокументальные элементы в художественную реальность.

В связи с этим встаёт вопрос о реальности в романе (художественная или документальная) и о том, как она создается. Для рассмотрения этого вопроса необходимо затронуть концепцию памяти П. Рикёра, так как главный герой вспоминает события августа 1938 года. Переход же в другую реальность совершается благодаря рассказу главного героя, поэтому еще один аспект, который необходимо затронуть в докладе – структура повествования.

Таким образом, художественная реальность в романе оказывается связана с границами документального / фикционального, правды и вымысла, личной и исторической памяти.



Анна Кудалина (РГГУ). Рефлексия над художественной реальностью и ее «подлинником»: голос персонажа в речи нарратора (роман М. Пруста «В поисках утраченного времени»)

В докладе рассматривается проблема существования и границы художественной и подлинной реальности для нарратора в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Роман «В поисках утраченного времени», повествование которого является как бы «подготовкой» для будущего писателя-рассказчика Марселя, представляет собой многослойную и сложную структуру соотношения разных «действительностей» – действительности художественного мира, первичной для героя-рассказчика, действительности для него вторичной, являющейся результатом его творчества и, наконец, той действительностью, в которой находится реципиент.

Один из описываемых нарратором героев, Шарль Сван, оказываясь причастным к миру искусства, осмысляет подлинную для него реальность через сравнение людей и обстановки вокруг с образами на картинах. Например: «Иногда она угрюмо смотрела на него, и он снова видел перед собою лицо, достойное украшать «Жизнь Моисея» Боттичелли, помещая его на фреску, придавая шее Одетты нужный изгиб; <...> портрет ее был мысленно нарисован таким образом водяными красками, в манере XV века, на стене Сикстинской капеллы...». Спустя некоторое время нарратор заимствует этот прием и таким образом «остраняет» действительность для себя первичную, представляя встречающихся ему людей, а также различные моменты жизни в плоскости художественного произведения, например: «Жильберта со смехом показала мне двух мальчиков, очень напоминавших маленького художника и маленького натуралиста, как они изображаются в детских книжках». Важно также обратить внимание и на функционирова-

ние понятия «рамы», как способа остановить момент, показавшийся рассказчику потенциально художественным, например: «Эти цветущие ветки стояли передо мной, я вглядывался в них так долго, что нередко заря успевала наделить их тем же румянцем, каким, наверно, они в этот час окрашивались и в Бальбеке, – и я старался воображением перенести их на эту дорогу, умножить их число, вставить их в эту уже готовую раму, расположить их на совершенно законченном фоне этих изгородей, рисунок которых я знал наизусть».

Примечательно, что многократное использование такого типа сравнения описывается сначала во вставной главе первой части «Любовь Свана», которая полностью пересказывается Марселем, и не сообщается напрямую с той действительностью, в которой он находится. Далее, повествуя уже о событиях собственной жизни, он применяет этот прием, причем использование его соотносится с тематикой, с системой видения и взглядов, принадлежащей в романе именно Свану, что позволяет говорить о «вмешательстве» в такие моменты голоса его, как персонажа, в речь рассказчика, результатом чего является введение качественно новой художественной реальности, элементы функционирования которой описаны выше.



Алиса Ханбикова (РГГУ). Двойственность художественной реальности в рассказе Дж. Джойса «Аравия»

Как отмечает У. Эко в сборнике рассказов «Дублинцы» (Dubliners, 1904–1907) Дж. Джойс дает «чрезвычайно энергичное изображение нашей повседневной человеческой жизни», в потоке которой вспыхивают порой моменты озарения, освещающие пошлую обыденность светом истины и красоты¹. Подобный эпифанический опыт лежит, по мысли Джойса, в основе любого творческого акта, в процессе которого художник «выковыивает» нечто новое духовное и нетленное из «инертной материи земли»². В контексте разговора об амбивалентности художественного мира Джойса, в котором за обыденностью разверзается вдруг вся глубина жизни, интересно посмотреть, как реализуется эта экзистенциальная двойственность на поэтологическом уровне. Весьма показательным в этом отношении является входящий в сборник рассказ «Аравия» (Araby).

Художественная реальность этого произведения строится на соположении и пересечении двух пластов – «реального», связанного с образом захолустного провинциального Дублина, и воображаемого, соотносимого с пространством подросткового наивного мечтательного мировосприятия, склонного к иллюзиям и фантазиями. Герой-повествователь «Аравии» – юноша, который, столкнувшись с первым платоническим чувством влюбленности, начинает создавать в своем воображении вторичную для себя реальность. Интересно, что ключевые образы рассказа (возлюбленная главного героя и манящая его экзотическим названием ярмарка, на которую он отправляется, чтобы купить девушке подарок), как бы раздваиваются, существуя параллельно в двух ипостасях, и работают на приращение

¹ См.: Эко У. Поэтики Джойса / пер. с ит. и проч. А. Коваля. СПб.: Symposium, 2003.

² Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man. [S.l.]: Wordsworth Editions, 1992. P. 130.

художественной реальности рассказа. Именно в момент столкновения реального мира, в котором вынужден существовать мечтательный герой, с его юношескими фантазиями, происходит болезненная инициация, влекущая за собой прозрение истины. Грезя об этой идеальной, возвышенной любви, герой отправляется на дублинскую ярмарку с экзотичным названием «Аравия» с целью приобрести подарок для своей возлюбленной. Однако на этой ярмарке, оказавшейся полутемными рядами с ширпотребом и пошло флиртующими с покупателями продавщицами, воображение героя сталкивается с обыденной реальностью.

Этот момент утраты детской невинной оптики, даруемой воображением, в рассказе является моментом эпифаническим. Эпифания – это ключевое понятие джойсовской поэтики, которое было им заимствовано из католической терминологии и имеет значение некоего моментального прозрения, экзистенциального озарения. Эпифании у Джойса зачастую реализуются в весьма тривиальных повседневных событиях, но при этом носят характер нравственной эмблемы, которая характеризует столкновение образов воображения и реальности.

Двойственность художественного мира рассказа проявляется и при помощи очевидного контраста между тонкой поэтичностью художественного языка и прозаичностью объектов изображения. Бурые дома с безликими фасадами, комнатки с затхлым воздухом, запущенный сад, где валяется ржавый насос, – все эти образы тривиальных вещей поэтизируются и эстетически приращаются при помощи удивительной музыкальности джойсовской прозы поэтического языка. Обращаясь к столь любимому Джойсом образу мифологического мастера Дедала, можно сказать, что читатель рассказа может фактически наблюдать, как в «кузнице» писательского воображения порождается прекрасный художественный мир, который словно компенсирует разочарование главного героя, обнаружившего вместо экзотической Аравии пошлый базар.

Людмила Короткова (РГГУ). Три «описателя» – один герой: проблема функционирования точек зрения в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор» и их роль в репрезентации реальности

Роман Е. Г. Водолазкина «Авиатор» прежде всего интересен тем, что в нем ничем себя не обнаруживает нарраториальная точка зрения: события передаются через точки зрения персонажей – троих диегетических нарраторов, ведущих повествование с точки зрения повествуемого «Я». Это главный герой Иннокентий Петрович Платонов, его возлюбленная, а впоследствии и жена, Настя и лечащий врач Платонова Гейгер. Репрессированный Платонов, подвергшийся в ходе научного эксперимента на Соловецком острове замораживанию и размороженный в 1999 г., в соответствии с курсом реабилитации ведет дневник, фиксируя настоящее и возникающее в связи с этим в памяти отрывки из прошлого. Доктор Гейгер и Настя также начинают вести записи. Все эти записи и составляют композиционную структуру произведения. Таким образом, каждый персонаж ведет свой дневник, соответственно принимая каждый свою точку зрения в отношении Иннокентия Платонова (последний, разумеется, принимает точку зрения в отношении себя самого) и создавая свое представление о реальности.

Если пользоваться определением В. Шмида, согласно которому точка зрения представляет собой «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющий на восприятие и передачу событий»¹, то в данном романе можно обнаружить три совершенно самостоятельные, резко отличающиеся друг от друга точки зрения на один объект – размороженного Иннокентия Платонова и связанную с ним реальность. И по-

¹ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С.67.

скольким героям «Авиатора» различаются по возрастным, профессиональным, половым признакам, принадлежат разным поколениям и разным эпохам и каждый из них наделен своим уникальным жизненным опытом, то эти отличия находят отражения в так называемых планах, в которых, согласно В. Шмиду, может проявляться точка зрения: перцептивном, идеологическом, пространственном, временном и языковом.

Точка зрения Иннокентия Платонова на себя и окружающую реальность создается автором посредством использования специфических приемов. Это, прежде всего, прием остранения и связанное с этим восприятие героем своего портрета, имени, других персонажей, пространства, в котором он находится, мира вещей, а также воспроизведение в памяти события, восприятие которых не опосредовано предыдущим опытом. Кроме того, обращает на себя внимание такой прием, как «поток сознания», при котором события, детали настоящего времени позволяют герою восстановить на основе ассоциативных связей эпизоды из своей прошлой жизни. И конечно же, для точки зрения Платонова-художника характерна яркая, образная визуализация реальности – как той, в которой он жил, так и той, в которой герой оказался. Точки зрения Насти и Гейгера демонстрируют восприятие Платонова в контексте реальности представителями современного общества, в котором он оказался. Так, точка зрения Насти позволяет автору сконструировать модель женского восприятия данного героя, женского поведения, житейского опыта и практического подхода к реальности. Точка зрения Гейгера, в свою очередь, отражает аналитическую сторону восприятия реальности и героя, основанную на научных, прежде всего физиологических, психологических и исторических, знаниях.

Таким образом, подобная композиционная организация романа Е. Г. Водолазкина «Авиатор» и связанное с этим конструирование точек зрения позволяют с разных позиций отразить восприятие главного героя, персонажей и реальности.

Другие реальности в эпической прозе

Карина Разухина (РГГУ). От «релятивизма» реальности в философии к преобразению действительности в искусстве (рассказ А. Грина «Фанданго»)

Идея об автономности «художественной реальности» как категории произведения достаточно хорошо известна: к ней обращались Д. С. Лихачев, В. В. Федоров, Р. Ингарден и др., но, тем не менее, она по-прежнему остается предметом научного переосмысления. Само понятие «реальности» затрагивает не только художественную специфику искусства, но и на протяжении многих веков сопровождает смену парадигм философской мысли. Для того, чтобы понять, почему отношение к художественной реальности носит амбивалентный характер в разных, в том числе и онтологической, сферах человеческого существования, в данном докладе предпринимается попытка обобщения представлений о реальности в античной и неклассической философской мысли. Стоит отметить, что в проблематику действительности неоднократно вмешивается ролевая установка искусства, как потенциально «отражающего» или «искажающего» принцип реальности.

Тема реальности как отражения или «тени» истинного мира идей появляется уже в философии Платона, возводящего учение о бытии в подлинный статус. На данном этапе философии мир становления всецело зависел от трансцендентального начала, обуславливающего отраженный мир действительности. Через категорию мимесиса в данном докладе будет вы-

явлена троичная последовательность взаимодействия божественных эйдосов с вещами и их отражениями – предметами искусства.

Стоит представить, что при удалении абсолютного звена – Бога, содержащего/создающего подлинные идеи, противостояние между истинной и отражением должно было быть снято. Однако, происходит противоположное: пока существовал трансцендентальный абсолют, взаимоотношение мира феноменального с подлинным бытием было в значительной степени детерминировано, но, когда совершается смена парадигмы и всяческое начало, контролирующее видимость и “копию видимости”, редуцируется, происходит смешение двух оставшихся, а не их разграничение. Именно это происходит в неклассической философии, где видимость обретает максимальную степень «призрачности», а проблематика «реального» переходит на новый уровень и достигает апогея в философии Жана Бодрийера.

В качестве альтернативной точки зрения в данном докладе рассматривается художественное произведение, а именно, рассказ А. Грина «Фанданго», где «другая» реальность формируется из предпосылок первичного видимого мира, лишённого полнокровности и смысла. В противовес точке зрения о негативности искусства и его искажающей силе, «другая» реальность, увиденная героем, базируется на созидательной силе музыки, поэзии и живописи, преображающей время и пространство. Эстетическая рецепция границ видимого позволяет проследить, что из себя представляет художественная действительность, подчиненная точке зрения героя, наиболее полно показывающей субъективность восприятия такой категории, как реальность. Ведь только исходя из противопоставления мы понимаем, что есть истина и где начинается воображаемое.



Алиса Медведева (РГГУ). «Другая реальность» в повестях «Косморама» В. Ф. Одоевского и «Упырь» А. К. Толстого

Сюжеты повестей «Косморама» В.Ф. Одоевского (1840) и «Упырь» А.К. Толстого (1841) во многом основаны на столкновении главного героя с неким мистическим миром; при этом, несмотря на различие самих этих миров, в развитии сюжетов обнаруживаются черты значительного сходства. Рассматриваемые повести написаны в одну эпоху, в единой традиции русского романтизма, что дает почву для их сравнения, но тем более перспективным представляется поиск различий.

В докладе планируется осветить следующие вопросы: какими способами создается «другая реальность» в этих повестях; что она из себя представляет, чем отличается от повседневной; какие герои способны перейти грань и каким образом они это делают. Наиболее важным представляется то, какие функции придаются «другой реальности» в этих повестях, каким образом ее наличие влияет на главного героя и его судьбу.



Вера Кукина, Элина Шеина (УрФУ). Двоемирие и египетская мифология в рассказе Г. Ф. Лавкрафта «Изгой» (The Outsider)

Рассказы Г. Ф. Лавкрафта исследователи часто называют мифологическими, имея в виду особое авторское мифотворчество, создающее различные художественные реальности. Однако в рассказе «Изгой» авторские мифы сочетаются с мифами египетскими. Мы попытались ответить на вопрос, как связаны египетская мифология и двоемирие в этом рассказе Лавкрафта.

Для исследования двух художественных реальностей взят перевод рассказа, сделанный Я. Л. Шапиро, но для более точного понимания природы реальности мы сделали и новый перевод, открывший смысловые неточности предыдущего варианта.

В рассказе Лавкрафта много мотивов, связанных с египетской мифологией: праздник Нитокрис, катакомбы Нефрен-Ка, виноградная лоза (Осирис – «владыка виноградной лозы»), солнце, луна как «солнце мертвых», две дороги, непент. Эти мотивы мы соотносили с «Книгой двух Путей», «Текстами Пирамид», «Книгой мертвых». Их наличие дает возможность рассматривать рассказ именно в контексте египетской мифологии.

Устройство художественного пространства и использование мотивов из египетской мифологии позволяют сделать вывод, что в рассказе Лавкрафта реальность делится на мир человеческий и на мир подземный (загробный). Есть целый ряд параметров, по которым эти миры противопоставлены: отсутствие/наличие света («там никогда не было света» / «безмятежно сияла полная луна»), звуков («кроме бесшумных крыс» / «ужасающие крики»), чувства времени («я не могу измерять время» / «прошло более двух часов»), состояние замков (обветшалый и разлагающийся замок /

замок с пирующими людьми). В свою очередь, двоемирие – это основная черта в египетской мифологии. Эта черта нашла свое место и в художественном пространстве рассказа.

Нарративная структура и особенно тип нарратора (главный герой, вероятно, мумия) позволяют нам понять, что загробный мир не полностью противопоставлен миру живых, потому что там есть живое существо, представляющее себя человеком. Ключевое событие сюжета: момент, когда герой увидел себя в зеркале и осознал свою природу. И за этим ключевым событием следует метаморфоза героя в бесплотный дух. Таким образом, загробный мир и противопоставлен миру человеческому, и соприроден ему, что тоже отсылает нас к египетской мифологии: для египтян загробная жизнь является непосредственным продолжением жизни земной.

Почему Лавкрафт выбирает в рассказе «Изгой» именно египетскую мифологию? Египет – «колыбель человечества», источник самых устрашающих мифов. Они наполнены древними богами, которых так часто описывает Лавкрафт, легендами о загробном мире, о черной магии и о неведомых монстрах. Египетская мифология дает широкое поле для художественного осмысления. В свою очередь, проекция художественного мира рассказа «Изгой» с его двоемирием на мир египетских мифов позволяет понять, в чем заключается сюжет, каков смысл действий героя и его перевоплощения.



Дилара Сойташ (РГГУ). Размытые границы трех сосуществующих реальностей в романе E. Shafak «The forty rules of love»

В романе Э. Шафак «Сорок правил любви» отображаются рациональный человеческий и религиозно-мистический миры. События, описанные в произведении, имеют конкретные исторические периоды: 1242–1252 и 2008–2009, которые противопоставлены бесконечности и при этом статичности высшего духовного существа: «Все меняется, кроме лица Божия».

Одним из ключевых мотивов в романе является мотив «книги в книге» и именно он служит основой для возникновения двух художественных реальностей. Так, сорокалетняя американская домохозяйка Элла, впервые устроившаяся на работу, связанную с рецензированием литературы, оказывается вынужденной прочесть роман «*Sweet Blasphemy*» неизвестного автора Азиза Захары из Амстердама.

В романе представлено сосуществование двух хронотопов, первый из которых принадлежит миру героини, а второй – миру вставного романа, которые в конечном счете сливаются воедино.

Ключевые герои вставного романа, – исторические личности: Мавланá Джалал ад-Дин Руми́ и Шамс Тебризи, обладающие большой ценностью для исламского суфизма. Вышеупомянутые фигуры прочитываются Азизом вольно и представляют собой как бы интерпретацию существовавшей между ними исторической связи. В дальнейшем, их образы оказываются частично слитыми с образами Эллы и Азиза, подтверждая таким образом «единство сущности», о котором повествует нарратор.

По мере прочтения романа Элла замечает события, странным образом пересекающиеся с ее жизнью: «возможно он [автор] написал книгу заранее зная, кто будет ее первым читателем». Сначала она решает всту-

пить в переписку с Азизом, но, вскоре, героиня понимает, что между ними образуется более крепкая связь, а границы между ее и романной реальностью начинают стираться, оказываясь чем-то единым и бесконечно повторяющимся. Связующим звеном между физическим миром и миром вымысла становится нематериальная душа, близкая к божественному и постоянно перерождающаяся: *«Имена меняются, приходят и уходят, однако сущность остается той же»*, при этом основные события вставного романа, повторяются с читающей произведение героиней и его автором, что приводит к утрате восприятия мира романа как мира лишь вымышленного или мира реального как исключительно реального.

Стоит обратить внимание на то, что автор добивается пересечения реальностей прежде всего избыточным количеством точек зрения: большая часть романа отображает взгляд нарратора, однако в дальнейшем наблюдаются незакономерные смены точек зрения, когда после описанного рассказчиком, первоначальный голос обретают персонажи вставного романа, комментирующие описанные события в жанре близком к исповедальному, как бы отдельно от вставного романа, выходя, таким образом, за его рамки.



Анастасия Егорова (РГГУ). Художественная реальность как совокупность субъективных реальностей героев в романе Т. Пратчетта «Изумительный Морис и его ученые грызуны»

В романе «Изумительный Морис и его ученые грызуны» Терри Пратчетта у различных героев или групп героев есть свое представление о том, каким должен быть окружающий их мир. Все герои находятся в одном месте (город Дрянъ-Блинцбург), а также сталкиваются с одной проблемой (непреодолимый недостаток еды в городе), однако у каждого из героев / групп героев есть собственные взгляды на происходящее. Пытаясь найти выход из сложившейся ситуации, найти решение проблемы, каждый руководствуется своим видением мира и, что вытекает из этого, действует сообразно своему видению того, какой должна быть окружающая реальность, как она должна строиться. При этом художественный мир произведения целостен. Субъективные реальности каждого из героев взаимодействуют друг с другом, так как сами герои находятся в постоянном взаимодействии, однако все эти реальности гармонично складываются в один целостный художественный мир романа.

Крысы, наделенные интеллектом, одержимы идеей построить свое собственное государство; кот Морис, в свою очередь, действует из соображений о своей личной выгоде; девочка Злокозня уверена, что мир строится и развивается согласно сюжетам приключенческих романов и волшебных сказок, поэтому все ее действия обусловлены соответствием этим сюжетам. Все герои решают одну проблему, но решают ее по-разному, однако у действий каждого из них один конечный результат (победа над злом), который удовлетворяет потребности всех. Они, в конечном итоге, реализуют свои представления об окружающем мире, но все субъективные

реальности гармонично складываются в одну целостную художественную реальность произведения.

В докладе мы рассмотрим, во-первых, каковы реальности каждого из героев / группы героев, во-вторых, как эти реальности взаимодействуют друг с другом, в-третьих, как именно они вписываются в структуру художественного мира романа. Помимо этого, мы проследим, какие черты в субъективных реальностях героев схожи с действительностью, в которой они все находятся: что из действительности художественного мира (художественной реальности) присутствует в кругозорах героев

Опираясь в своем докладе мы будем на работы Д. С. Лихачева и И. В. Фоменко. Основной терминологический аппарат будет включать в себя следующие определения: мир художественного произведения; субъективная реальность как вид «другой реальности», то есть личное представление того или иного героя о том, в каком мире он живет / должен жить; кругозор героя как фактор, формирующий субъективную реальность.



Полина Казаринова (РГГУ). Реальность и «другая реальность» в романе Н. Геймана «Американские боги»

Цель моего доклада – осветить проблему нахождения главного героя на границе с миром, который он считал реальным и привычно-бытовым, с миром божественным, который до знакомства с Мистером Средой для него существовал только в легендах и мифах.

В связи с этим будет детально проанализировано колебание героя между двумя реальностями, которое является решающим для исхода войны богов – конфликта всего романа, – поскольку Тень по происхождению не является изначально обычным человеком, и узнает это, как и читатель, в процессе путешествия с Мистером Средой.

В процессе анализа произведения будут затронуты такие понятия как «граница», «колебание», «мифопоэтика», «точка зрения».



Григорий Филиппов (РГГУ). «Школа для дураков» Саши Соколова в контексте концепции времени Бергсона: проблема реальности

В настоящем докладе наше исследовательское внимание сконцентрировано на прояснении особенностей художественного мира романа Саши Соколова «Школа для дураков» (1973). В частности, основываясь на представлениях Д. С. Лихачева о «целостности» эстетической деятельности, телеологически направленной на отражение и преобразование действительности в художественный образ, наиболее проблемной и, поэтому, перспективной для исследования рассматриваемого материала мы считаем особого рода иррациональную миметичность реальности произведения. Так, рассматривая «Школу для дураков» как метароман¹, мы обнаруживаем формальное разрушение границ реального и воображаемого на всех уровнях художественного целого, происходящего, в том числе, за счет нарочитого неразличения образа автора и героя-рассказчика, наиболее явно выраженного в деформации нарративной дистанции между повествующим субъектом и рассказываемыми им событиями (реальным и не реальными). Наше внимание, таким образом, будет направлено на прояснение и интерпретацию художественного времени романа, семантика которого обуславливает своеобразную рецепцию реальности как иллюзорной, аффективно формируемой болезненным сознанием рассказчика-ребенка.

При анализе образа времени романа мы будем следовать методологии, используемой Э. Ауэрбахом в его работе «Мимесис. Изображение

¹ Здесь и далее, при определении метароманной структуры «Школы для дураков» мы отталкиваемся от представления о метаромане как о «литературном жанре с двуплановой структурой, где предметом для читателя становится не только «роман героев» <...> но и процесс его создания», данного В. Б. Зусевой-Озкан (см.: *Зусева В. Б. Историческая поэтика метаромана*. М.: Intrada, 2014).

действительности в западноевропейской литературе». В частности, приводимые особенности субъектной организации такой композиционной формы, как «поток сознания», анализируемой автором в последней главе в связи с романом В. Вулф, позволят нам наиболее точно охарактеризовать связь «Школы для дураков» с общей канвой развития романного жанра в XX веке, безотносительно, однако, необходимости детерминировать его в рамках «модернисткой» или «постмодернисткой» поэтики. При определении различных форм романного времени мы опираемся на фундаментальную работу Михаила Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе».

Наиболее существенной частью доклада, обозначенной в его названии, является интерпретация полученных в ходе анализа наблюдений в связи с концепцией времени Анри Бергсона, изложенной философом в его работах «Опыт о непосредственных данных сознания» и «Творческая эволюция». Наибольший интерес представляют положения об истинном времени, переживаемом человеком как непосредственный опыт сознания, вмещением которого становятся его собственные состояния: чувства, эмоции, мысли – в общем смысле, весь внутренний опыт "я", неделимый на прошлое и настоящее в силу своей неинтеллектуальной природы, что кажется нам актуальным в контексте эстетических особенностей повествования «Школы для дураков». Стоит сказать, что попытки онтологической и феноменологической интерпретации романа уже предпринимались другими исследователями, в частности, М. Х. Ортанова и З. Ж. Кудаева в своей статье¹ привлекают философию Платона при разграничении «динамического» и «статического» времени в структуре романного целого. Естественно, мы не можем не принять это исследование во внимание, однако в качестве ориентира нашей интерпретации мы будем использовать курс лекций М. Мамардашвили «Психологическая топология пути», в котором

¹ Ортанова М. Х., Кудаева З. Ж. Время в романе Саши Соколова «Школа для дураков» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 3-2 (81). С. 240–242.

философ прибегает к концепции Анри Бергсона при рассмотрении эстетического (в самом широком смысле) своеобразия творчества Марселя Пруста. Таким образом, мы сможем не только выявить интертекстуальные связи в произведениях двух знаменитых романистов и, таким образом, расширить наши представления об их поэтике в рамках внутрежанрового диалога романских форм, но и проследить эволюцию рецепции философии Бергсона от начала к концу XX века.



Светлана Воронцова (РГГУ). Путь формирования героем «другой реальности» в романе Алексея Иванова «Псоглавцы»

Мир героя, как мы знаем, имеет внутренние границы, которые связаны с категориями времени и пространства. Переход же персонажем этих границ соответствует понятию события. В романе А. Иванова «Псоглавцы» герой совершает такой переход, и только тогда у него появляется возможность формировать «другую реальность» за счет особенностей своего воображения и окружающей среды. Чтобы ответить на вопрос, как именно работает этот механизм в романе, нужно остановиться на некоторых моментах.

В тексте романа мы видим реализацию устойчивой оппозиции «свое-чужое», что соотносится с противопоставлением двух пространственно-временных зон: мира Москвы, к которому изначально принадлежит главный герой Кирилл, и мира деревни Калитино, воспринимаемого им как враждебного. Хотя о родном мире героя подробно не говорится, из его

воспоминаний можно понять, что Москва, во-первых, это целая совокупность более мелких локусов, а, во-вторых, время там быстротечно и изменчиво. Мир же деревни Калитино в этом смысле противоположен. Он связан с мифологическим хронотопом – время здесь циклично, что проявляется в повторяемости историй с псоглавцами, а пространство ограничено, закрыто (местные не могут покинуть мир деревни, то есть «уйти из зоны»).

Задача героя – собрать местный фольклор о псоглавцах. Это подразумевает более плотное взаимодействие с мифологическим сознанием. Постепенно Кирилл пересекает границы одной зоны и совершает переход в другую, то есть меняет позицию «чужак» на позицию «свой». Тем самым он начинает играть по правилам местного сообщества. В свою очередь, это позволяет герою действовать в соответствии с существующими в Калитино законами реальности, а, как заметил С. Ю. Неклюдов, «для мифологического сознания существует некая “другая реальность”, которая способна актуализоваться в “нашем” пространстве и оказывать на повседневную жизнь человека ощутимое влияние». Именно это и происходит после включения героя в новую среду.

Главным инструментом Кирилла, с помощью которого он и порождает «другую реальность», является его воображение, на которое накладывается, с одной стороны, его предшествующий культурный опыт, а с другой, новые впечатления, связанные с мифологическим сознанием. Герой постоянно представляет во всех подробностях возможные события, собственные страхи и т.д. Кирилл, кроме того, имеет «страсть к кино», которое является визуальным искусством. На протяжении всего романа герой либо апеллирует к конкретным фильмам, проецируя их на реальность, либо саму реальность воспринимает через призму кинематографа (применяет к происходящим событиям жанровые определения, фиксирует отдельные картины жизни как кадры киноленты и т.п.). За счет подобного визуально-

го усиления и расширения границ воображения благодаря дополнительным кинематографическим контекстам герою становится проще формировать «другую реальность».

Еще один инструмент, который помогает достраивать Кириллу «другую реальность» – веб-серфинг. Интернет, который также представляет собой отдельный самостоятельный мир, становится еще одним пространством, откуда герой извлекает недостающие ключи для расшифровки истории о псоглавцах и деревни Калитино.

Но все это имеет смысл только в приложении к конкретному культурному объекту, то есть к фреске с псоглавцем. В некотором смысле она как волшебный артефакт аккумулирует в себе реальность, расшифровать которую оказывается способен герой, совершая переход границ и используя вышеназванные инструменты.

В отношении перехода из одной реальности в другую, иллюстративен эпизод с походом Кирилла в лес в 30-й главе. Здесь четко проявляется связь с мифологическим сознанием и, как нам кажется, фольклорной традицией. Лес, как известно, в народных сказках является границей между миром живых и «иным» миром. Лес – пограничная зона, а псоглавец, – о чем говорится и в тексте романа, – пограничник, который охраняет ее и не дает уйти. Кирилл и сам ощущает связь с фольклором, не просто так вспоминая Лешего.

На «другую реальность» нам указывают некоторые элементы: зеркальная надпись на заброшенном фургоне, наизнанку вывернутая одежда (здесь также можно вспомнить и фольклорную символику приметы), окликающие Кирилла голоса. И только проделав путь назад, герой возвращается из одной реальности в другую: надпись читается свободно, меняется внешний вид фургона, одежда надета как обычно. Кирилл осознает, что все происходило «по другую сторону мира, лишь в зеркальном отражении». Звучит важное уточнение, что «он-то, Кирилл, живой! Он не псогла-

вещ!» – это еще раз подчеркивает связь пространства леса с миром мертвых. Лишь после этой своеобразной инициации, побывав в раскольничьем лесу, Кирилл сталкивается с псоглавцами лицом к лицу и вступает в открытую борьбу.

Таким образом, совершая переход из одной зоны в другую, взаимодействуя с мифологическим типом сознания, Кирилл при помощи собственного воображения запускает программу по созданию «изолированной части реальности», которую и можно рассматривать как определенный тип того, что мы обозначаем термином «другая реальность».



Мария Смирнова (РГГУ). «Другие реальности» и имитация в художественном мире («Испытание» и «Терминус» из цикла «Рассказы о пилоте Пирксе»)

Научной проблемой доклада представляется обоснование «других реальностей» синтетически связанных, сосуществующих в художественной действительности (симулятор ракеты, робот – ретранслятор прошлого), определение размытых границ между имагинацией «возможного мира» в произведении с точки зрения ее композиционной реализации. Мы обратим внимание на особенности создания «других реальностей» вымышленного мира героя / героев, как так называемая техника способна актуализировать в создании героев воображаемый мир и при этом не разрывать связи с физической реальностью рассказов.

В докладе рассматриваются такие понятия как «композиционная структура», «сюжетное время» в связи с реконструкцией имплицитных пе-

реходов в «другие реальности», условны ли они или полностью реализованы в произведении.

Далее, при обращении к имитации, задаваемой техникой в рассказах, которая влияет на самосознание героя (героев) и на их восприятие действительности, я опиралась на работы Э. Ауэрбаха «Мимесис», а также на статьи Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» и Ю. В. Доманского «Художественный мир и физическая реальность».

В докладе я сосредоточусь на выявлении границ между художественной действительностью и «другими реальностями», проанализирую синтетически созданные реалии, отдельно изучу ключевые особенности – «искажения» в рамках «другой реальности», как они способны влиять на действительность, размывая границы между мирами. Учитывая, что художественное время в рассказах не постоянно, мы обнаружим сопротивление среды, о котором пишет Д. С. Лихачев. Также я собираюсь сопоставить мир художественной реальности с «другими» через авторское отношение функционирования робота, как организма, способного чувствовать, на примере работы Ю. В. Доманского, как Незнайка сочиняет стихи. Это позволит нам обосновать «другие реальности» на нескольких уровнях: мы можем говорить не об одном «ограниченном» мире героя, более того, названный мир может являться частью воображения робота (рассказ «Терminus»).



Гульшат Сагдатуллина (РГГУ). Реальность и «другая реальность» в повести бр. Стругацких «Улитка на склоне»: позиция героя

В докладе рассматриваются определённые критерии, помогающие главному герою повести братьев Стругацких «Улитка на склоне» увидеть и осознать границу, отделяющую привычную для него реальность от «другой реальности».

В повести существует две полярные реальности – мир Управления и мир Леса. Обе реальности обладают своими специфическими топографическими особенностями. В докладе прослеживаются их главные особенности: системность управления и хаотичность Леса.

Прочувствовать влияние «другой реальности» способен только Перец – он единственный, кто может наделить Лес человеческими качествами, разговаривать с ним и осознавать его уникальность.

В докладе акцентируется внимание на следующих особенностях позиции главного героя.

Во-первых, Перец намеренно прибыл в Управление с целью увидеть и познакомиться с Лесом. У него изначально была вера в него – еще на Материке он был уверен, что Лес где-то существует и живет своей особенной жизнью, и по приезде в Управление он убедился в этом и понял, что всё представляющееся ранее – это «игра слабого воображения, бледная немощная ложь». Теперь идея Леса материализовалась в реальный облик, к которому у него не было доступа, но который он мог прочувствовать и осознать только лишь в качестве наблюдателя с обрыва.

Во-вторых, Перец – чужак для других сотрудников из мира Управления. Всех окружающих отличает бюрократизм и заикленность на существующей системе. Они бесконечно заняты бессмысленными делами: ма-

тематическими исчислениями, что противоречат всякой логике, бесконечным ремонтом в гостинице, под предлогом которого выселяют Переца из-за просроченной визы, попытками расшифровать несвязный и бессмысленный поток речи Директора по системе «Домино» или спирали с переменным ходом, всего чего главный герой искренне не понимает и не воспринимает («Я всегда делаю наоборот»).

В-третьих, Перец освобожден от разнообразных «суррогатов», к которым он относит *веру, неверие, равнодушие и пренебрежение*. Более того, Перец сам признает, что всё Управление главным образом отличает невежество: «Нет, нет, это не вызов и не злоба, этому не надо придавать значения. Это просто невежество». И этим же качеством герой объясняет нежелание остальных признавать ценность мира Леса, на которое они привыкли «испражняться». Невключенность в «другую реальность» позволяет Перцу наделить Лес следующими человеческими качествами: «Добрый и умный, снисходительный и помнящий, внимательный и, может быть, даже благодарный». Он не думает о нём, как о неодушевленном ресурсе, который можно использовать исключительно прагматически: «Туда можно только людям, которые никогда о лесе не думали. Которым на лес всегда было наплевать. А ты слишком близко принимаешь его к сердцу».

Благодаря этим установкам Перцу открывается возможность понять Лес на эмпирическом, «психомеметическом» уровне, пренебрегая логикой и разумом – он ощущает его присутствие, пытается разговаривать с ним, объясняя некоторые человеческие качества, и предполагает, что всё окружение может быть только проекцией Леса, его «атавистическим сном».

В заключении доклада схематизируются ценностные установки героя, по-особенному осознающего иную реальность.



Анна Демкина (РГГУ). Другая реальность «турбореализма» в советской фантастике 1980-х годов: страхи и мечты как ключ к интерпретации

Стоит задуматься над тем, что позволяет нам утверждать, что в том или ином литературном произведении произошел переход в «другую реальность», или вообще показана таковая¹. Всегда ли это результат подробного описания? Или умолчания? Есть ли какие-то особые маркеры такого «переключения» между мирами?

Мы рассматриваем, как создается образ «другого мира», «наваждения», с которым сталкиваются главные герои в двух произведениях конца 1980-х гг.: повести «Черный стерх» (1987) Э. Геворкяна и рассказе «Инъекция счастья» (1988) А. Бачилы. В обоих случаях мы имеем дело с ранними произведениями авторов. Оба текста можно отнести к направлению «магического реализма», или «турбореализма», как иногда называли (и называют себя сами) российские фантасты «4-й волны»².

Основной наш вопрос – как выстраиваются и преодолеваются границы между мирами-реальностями в текстах – как результат искажения реальности героев и «неполноты», недосказанности – не важно, созданной за счет краткости текстов, личных эстетических представлений авторов, или даже их на тот момент писательского «уровня».

¹ Для Ц. Тодорова невозможность окончательно отделить «реальность» от «вымысла» – один из определяющих признаков фантастической литературы. См.: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.

² См., например, Бережной С. FAQ. URL: http://www.lib.ru/SCIFICT/rusfnews_faq.txt (дата обращения: 21.01.2021); Чупринин С. Турбореализм. URL: <http://web.archive.org/web/20070930211825/http://magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/turboreal247.html> (дата обращения: 21.01.2021)

В обоих произведениях присутствуют мотив бегства героя из «западни», созданной сном, или мистическими событиями; «визуально» необычные объекты, манящие своим цветом, блеском и т. п. (кристалл, ручка от зонтика, зеркало); намеками, или прямо упоминаются возможные воздействия на героев внешних явлений (химических, физических и мистических) – в том числе, связанных с процессом сна. Интересно сходство страхов героев – спасающихся от неведомого «тирана», правящего иным миром, или имеющего к нему доступ, в том числе с помощью таких сверхъестественных или манящих элементов. Авторы, в основном, не проясняют события, происходящие с героями¹, что создает дополнительную тревогу для читателя.

Фантастическое допущение² в текстах выстроено вокруг, в одном случае, некоего мифа-символа (черного стерха), а в другом – вокруг представления о невероятном веществе, исполняющем желания. Нам видится много общего в создании загадочного иного измерения, либо иного восприятия (в рамках взгляда героев) – созданный в текстах мир построен на неожиданностях, сновидческих образах.

В то же время, такие тексты становятся «вызовом» и для читателя, и для исследователя – трактовать их основные знаки, текстовые уровни³ в качестве «скрывающих» нечто большее, или отказаться от этого – допустить, что это произведения, не имеющие достаточно выраженной идеи и однозначной эстетической принадлежности.

¹ При том, что герои остаются основными «свидетелями» фантастических событий. См.: *Зенкин С.* Эффект фантастики в кино // *Работы о теории: статьи* / С. Зенкин. М.: НЛЮ, 2012. С. 278–279.

² См.: *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). М.: МГУ, 1999.

³ См.: *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // *Избранные работы: Семиотика. Поэтика* / Р. Барт. М.: Прогресс, 1989.

Если мы идем все же по пути интерпретации, то выявление символов и слов-маркеров того или иного мира, включая противопоставляемые в тексте «страшное» и «желаемое» (мечту), помогает увидеть в не только сюжеты о мальчике Аршаке Змряне и, в случае рассказа, о некоем Пациенте, но и включенность в более широкие контексты – воображаемых миров эпохи «перестройки»; «другой литературы» и магического реализма в более широкой перспективе.

Возможно, это заявление требует дополнительной апробации, но тексты отражают тенденцию в более широком пласте культуры – стремление, с одной стороны, к «игре» переключением реальностей, а с другой, к высказыванию о табуированных темах и страхах, актуальных для конца 1980-х гг.



Умножение реальностей в драме и кино

Инга Монхбат (РГГУ). Память как реальность прошлого и границы ее достоверности в современной русской драматургии

В работе «Память, история, забвение» Поль Рикёр, рассуждая о феноменологии памяти, вводит такие понятия, как воспоминание-образ, «ловушка воображения», остенсивная функция воображения и «истинностное измерение памяти», значимые для обозначения границы между воображением и памятью. Будучи смежными «интенциональностями», нацелены они на разное: воображение – на фантастическое, ирреальное, а память – на «предшествующую реальность». Следовательно, по отношению к первичной реальности память является «другой реальностью», существование которой не определяется полностью воображением, но с его помощью воссоздается в сознании субъекта посредством процесса воспоминания.

Реальность прошлого не существует в отрыве от воображающего субъекта, что и позволяет воспоминанию перейти из начальной стадии «чистого воспоминания» на следующую ступень и приобрести форму образа, претендующего на отсылку к действительно происходившему в тот или иной временной промежуток. Таким образом, «другая реальность» в картинах прошлого не только имеет очертания воспоминаемых субъектом элементов, но и отражает все моменты, присущие действительности настоящего, в первую очередь – временные и пространственные. Воссоздание воспоминаний-образов – механизм памяти, опирающийся на воображение: с одной стороны, оно отграничивает от событий прошлого, с дру-

гой – открывает способность воспринимать их как происходящие одновременно здесь (там) и сейчас (тогда) в реальности памяти. Разрушение границы между памятью и воображением расшатывает и границы достоверности памяти, и первичную реальность. Ненадежность памяти может быть следствием попадания субъекта в «ловушку воображаемого», когда пробелы в воспоминании достраиваются за счет фантазии.

В современной литературе интерес к феномену памяти, на наш взгляд, тесно связан с проблемой разрушения самоидентичности субъекта. В докладе на примере русской драматургии последних десятилетий осмысливается категория памяти как реальности прошлого («другой реальности») в соотнесении с понятиями нарративной идентичности персонажа, воображаемого мира героя.

Воссоздание событий прошлого посредством рассказа может быть направлено на восстановление целостности самоидентичности личности, как это, например, представлено в монодрамах В. Леванова («Смерть Фирса»), Е. Гришковца («Дредноуты»). В то же время обращение к памяти и невозможность заполнения образовавшихся лакун свидетельствует об искажении восприятия героем первичной реальности (О. Богаев «Русская народная почта») и, как следствие, преобразованием ее в гротескно-фантастическую (И. Вырыпаев «Бытие №2»). Искажение «истинностного измерения памяти» стирает границу между прошлым и настоящим, личным и чужим прошлым (Ю. Клавдиев «Я – пулеметчик»), вымышленным и реально произошедшим (В. Леванов «Прощай, настройщик», О. Мухина «Ю»).

Обращение современных драматургов к абсурду, гротеску и фантастике наряду со стремлением к документальности или натуралистичности, нарративности или материальной визуальности (фотодрамы, видеоспектакли) свидетельствует о поисках новых путей изображения, осмысления и решения проблемы кризиса идентичности современного человека.

Ярослав Красников (РГГУ). Рестрикция реальности в мире героев пьесы Д. Данилова «Человек из Подольска»

Ключевым проблемным полем доклада является феномен иной реальности и процесс вербальной экспликации ее восприятия. Наряду с формированием дополнительной (а порой даже не одной) реальности в сознании героев то, что мыслится действительностью в художественном мире, может восприниматься искаженно. В выбранном для анализа тексте демонстрируется спектральное сужение взгляда заглавного персонажа, что может быть обозначено терминологически как рестрикция (лат. *restrictio* – ограничение).

Анализ драматургического произведения будет сосредоточен на специфике визуальных образов, в том числе их цветовых характеристик, возникающих у, по сути, антагонистических действующих лиц, что, соответственно, демонстрирует различия их ценностных кругозоров; а также на особенностях лексических единиц, связанных с семантическими полями «зрения», «взгляда», «наблюдения». Важными аспектами данного текста также являются роль наблюдателя и память как деятельность по отбору и сохранению конкретных визуальных образов.

Особое внимание уделяется характеристикам ремарочного субъекта, данным заглавному персонажу, конкретизирующим процесс припоминания, осмысления, его реакции на реплики собеседников, некоторые из которых в буквальном смысле демонстрируют рестрикцию взгляда героя. Для характеристики Человека из Подольска (и классификации подобных действующих лиц), который не просто плывет по течению жизни, а «на автомате» «катится по рельсам», целесообразным мыслится применить термин «образ-силуэт» (вслед за категориями исторической поэтики, предложенными С. Н. Бройтманом). Герменевтическому анализу подвергается

наименование заглавного героя, позволяющее в том числе определить его место в системе персонажей пьесы Д. Данилова. Ценными в раскрытии данного аспекта становятся характеристики фигур, окружающих заглавного героя, многие из которых пытаются активизировать процесс перемещения Человека из Подольска из реальности, сформированной его зауженным взглядом, в мир, полный прекрасных деталей и «Реальность с большой буквы». Драматургический текст, являясь актом прямого говорения субъектов, позволяет подобраться к ценностным кругозорам героев и персонажей вплотную.



Александра Подольская (РГГУ). Драматургическая интерпретация реальности в пьесе В. Дурненкова «Голубой вагон»

Цель данной работы – прояснить особенности интерпретации реальности в пьесе В. Дурненкова «Голубой вагон».

В пьесе В. Дурненкова «Голубой вагон» художественная реальность представлена с помощью средневековой карнавальной традиции. Действующие лица пьесы – известные советские детские поэты и писатели (К. Чуковский, А. Барто, Б. Заходер, С. Маршак). Здесь они выступают не в качестве прототипов реальных людей, но в качестве карнавальных «дублеров». Рассматриваемому нами произведению присуща карнавальная пародийность. Здесь присутствуют и другие черты карнавальной традиции – шутовство, буффонада; «двумирность», «мир наизнанку» и даже мотив древних языческих празднеств.

Условно реальная комната, освещенная тусклым светом, где проводят время вышеупомянутые поэты, исчезает – гаснет свет, появляется ус-

ловный «центр круга», в котором происходит некое магическое действие. Сцена похожа на древний ритуал или обряд, – карнавальная «двумирность» («трехмирность», «четыремирность» – в зависимости от того, сколько миров закладывает в произведение автор).

Реальность внутри произведения преломляется через точку зрения автора: «ряд героев, каждый из которых по-своему выражает авторское представление о человеке». В данном произведении мы имеем дело не с самими героями – людьми, которые существовали в реальности, – но с их образами, изображенными В. Дурненковым. В то же время авторский «клик»: «автор-создатель» невидим, он говорит от лица персонажей. Голос самого автора звучит лишь один раз, в коротком диалоге между двумя героями.

В пьесе «Голубой вагон» автор дает несколько вариантов реальности: возникает эффект «бесконечных зеркал» или – реальность в реальности; одна реальность порождает другую реальность.

Можно также предположить, что перед нами двойное авторское высказывание – высказывание, проявленное в коротком диалоге между двумя героями внутри произведения, и рефлексия на тему постсоветских 1990-х годов.



Константин Будников (РГГУ). Вербализация художественной реальности в пьесе Ф. Ридли «Брокенвиль»

В докладе планируется освещение следующих вопросов:

- Концепция «театра жестокости» Антонена Арто. Трансформация этой концепции британской драматургической сценой и создание драмы «In-Yer-Face», как дальнейшее осмысление понятия «театра жестокости». Корреляция частного насилия с глобальным.
- Британский театр жестокости в 1990-х годах как демонстрация разрушенного реального мира и невозможности персонажей пьес интегрироваться в него. Пьесы Марка Равенхилла «Some Explicit Polaroids» и «Citizenship» как программные произведения, отображающие социальную «разрушенность» демонстрируемого мира.
- Пьеса Филиппа Ридли «Брокенвиль» как вербализация художественной реальности и замена ею реального мира. Конструирование и принятие фольклорных условностей как более пригодная альтернатива реальности.
- Амнезия как признак отсутствия самоидентичности и соотнесённости с реальным миром.
- Аллюзия на «Декамерон» Джованни Бокаччо. Элементы фольклорной сказки в пьесе.
- Номинация персонажей по их внешним признакам. Кумуляция действия. Архетип волшебника. Функция запрета. Хронотоп. Ритуал уничтожения предмета как завершение эпоса. Генерация сюжета сказки путём творчества персонажей. Вербализация наррации как действие, необходимое для развития сюжета. Функция персонажа Ребёнок как слушателя и скрытого автора.
- Последняя сказка как метатекст.

Мария Исаева (РГГУ). Другая реальность теорий заговора в романе У. Эко «Маятник Фуко» и кинокартине Д. Р. Митчелла «Под Сильвер-Лейк»

Моё исследование сконцентрировано вокруг взаимодействия реальности «объективной» (не реальности предметов, а реальности сложившегося канона восприятия и интерпретации предметов и явлений) и реальности, порождаемой теорией заговора, причинах появления последней и способа её функционирования и диффузии с реальностью объективной.

В качестве материала для своего доклада я выбрала роман Умберто Эко «Маятник Фуко» и кинокартину Дэвида Роберта Митчелла «Под Сильвер-Лейк», т.к. фабула этих художественных произведений построена вокруг теорий заговора, и потому в них отчётливо проявляются основные характеристики реальности этих теорий.

Предпосылкой любой теории заговора является убеждение, что некий «кто-то», часто маленькая и наделённая властью и/или владеющая секретом группа людей, скрывает какую-то тайну от условных «нас» – некоей большой группы, условного «человечества». Адепты же теории – люди, «догадавшиеся» о существовании этой тайны.

Теория заговора и порождаемая ей реальность конструируются путём поиска связей и соответствий в несвязанных в объективной реальности предметах и явлениях, и потому её существование, в отличие от реальности «объективной», напрямую зависит от человеческого мышления.

Реальность теории заговора существует параллельно «объективной», «нашей» реальности, накладывается на неё, иначе интерпретируя предметы и явления, существующие и вне её, и потому преодоление границы между «нашей» реальностью и реальностью теории заговора совершается не физически, а в сознании героя/адепта.

Интерпретируя события через призму теории заговора, герой, тем не менее, может находить разгадку каких-то других тайн «случайно», просто потому, что руководствуется другой «логикой» в поиске, и это подкрепляет в нём веру в существование реальности теории заговора.

Созданная на основе ложной связи предметов и явлений разумом, реальность теории заговора обретает плоть за счёт своих адептов, поступающих определённым образом из-за проецируемого теорией заговора взгляда на мир – это отлично показано в романе Эко «Маятник Фуко», где уверовавшие в теорию заговора герои не только создали собрания, на которых ожидали появления посвящённых, но и пошли на убийство, чтобы сохранить тайну (которой в «нашей» реальности, скорее всего, даже не существует). Таким образом, реальность теории заговора становится тем материальнее, чем больше людей становятся её адептами.

Разрушить теорию заговора невозможно, потому что изначальная предпосылка уже предполагает, что попытка такого разрушения будет производиться. Даже если реальность теории заговора совпадёт с объективной реальностью, адептами она будет воспринята как новый виток в теории, предполагающий, что владеющие тайной «они» раскрыли лишь ту её часть, которую сочли безопасной для себя, и потому реальность теории заговора является практически неустранимой тенью реальности объективной. Даже после смерти последнего адепта информация о теории позволит возродить эту реальность.



Диана Аблѐзгова (РГГУ). Синтез памяти и воображения: документальный фильм «Прогулки с Иосифом Бродским» и сборник эссе И. А. Бродского «Набережная неисцелимых»

Это город, в котором всё время хочется показывать кому-то что-то, не смотреть самому...

Как утверждает Поль Рикёр, существует постоянная угроза смешения памяти и воображения из-за постепенного «превращения воспоминания в образ». Однако что происходит, когда с помощью воображения намеренно «достраивают» события прошлого? Является ли художественный мир, порожденный психологическим опытом, более точной формой передачи эмоционального состояния и перцепции субъекта в момент времени, чем документальное описание?

Именно научной проблеме соотнесения правдоподобного (обращающегося к предшествующей реальности) и воображаемого (нацеленного на «возможное» и «невозможное») будет посвящен данный доклад.

В нём будут проанализированы написанные в обманчивой форме «путевых заметок» биографические эссе Бродского о поездке в Венецию в 1989 году. Для документальной опоры мы возьмем цитаты из кинофильма Елены Якович и Алексея Шишова «Прогулки с Иосифом Бродским»: в нем, как в другом типе дискурса, Бродский описывает город и свой приезд, не дополняя воспоминания художественной реальностью, что облегчает понимание цепочки событий. Мы изучим влияние динамичной эстетики фильма на прочтение литературного произведения (и наоборот), включив в методы анализа различные виды искусств, и поговорим о том, как идея памяти по-разному затрагивается в них.

Важно также отметить причины, вследствие которых не всегда соблюдается установка на достоверность, и триггеры, повлиявшие на неожи-

данные визуальные, тактильные, звуковые образы в эссе. Для этого логично проследить в киноэстетике черты города (на многие из них обращает наше внимание сам автор) и воссоздать тот контекст, который “окружал” эти заметки, – то есть намёки на биографически-реальные факты. Это осуществимо благодаря замечаниям не только Бродского, но и его близких и друзей (например, эссе Евгения Рейна, очерки о создании фильма, интерактивная карта мест, где именно был поэт).

Нам представляется любопытным выяснить в качестве более глубокой части анализа, как форма влияет на содержание и какие литературные особенности можно обнаружить в структуре произведения, сходного во многом (герой-визионер; наличие проводников; загадочная полупотонувшая Венеция как особый хронотоп) с видением. В отличие от тематики сна, особенность ирреального мира видения состоит в отсутствии четкой границы с реальностью, принимаемой нами условно: правдоподобные события “срастаются” с вымыслом. Исследовав конкретные эпизоды, мы приведем примеры этих “сращений”.

Таким образом, основные вопросы, поставленные в работе, таковы: Как воспоминания фиксируются в указанных эссе? Мешает ли им художественная «надстройка»? Обладают ли «потустороннее» и обычная действительность равной степенью реальности? Как можно охарактеризовать синтез памяти и воображения? Продуктивно ли сравнивать два типа дискурса в данном случае?



Максим Метелев (РГГУ). Средневековый миф в XX веке: «Вечерние посетители» М. Карне, «Седьмая печать» И. Бергмана и проблемы реальности.

В центре исследования: проблема восприятия средневековой действительности в кинематографе XX века и мифа о средних веках как проблема соотношения действительности и художественной реальности (Д. С. Лихачев).

Эпоха средних веков, в силу своей исторической протяженности, неоднородности и, одновременно, внутреннего единства, удобна для мифологизации присущего ей комплекса топосов и мотивов, то есть создания ещё одного плана интеллигибельной реальности, отличной от исторической действительности. Последняя, без сомнения, условна, хотя и зиждется на трудах историков, поэтому имеет право на существование с учетом критического подхода.

Однако, существует и другой подход в обращении к средним векам: не создавая национальных мифов и не пытаясь мифологизировать саму эпоху, использовать условную историческую действительность Средних веков для конструирования такой художественной реальности произведения, которая иносказательно (в самом широком смысле) отражала бы под особым углом историческую действительность, в которой живет автор (Ю. В. Доманский). При этом попутно (волью или неволью) «попадая» в точность исторической действительности, но не с точки зрения устаревшего фактологического подхода к истории, а в горизонте «исторически достоверного образа», за который сражается медиевистика последние сто лет.

Двадцатый век стал тем временем, когда Средневековье стало сверхпопулярным и, само собой, сверхмифическим. Данное стремление неразрывно связано с образом средних веков (и с созданием этого самого «об-

раза»). Любопытно то обстоятельство, что, одновременно с широкой мифологизацией эпохи, семимильными шагами развивалась и медиевистика. Казалось бы, первая тенденция должна нивелироваться другой, но напротив: обе этих линии стали развиваться параллельно. Массовое сознание крепко держится за «миф», научное – пятится их развенчать. Искусство XX века и, в частности, кино, стоят где-то посередине.

Материалом для данного исследования было выбрано два произведения кинематографического искусства. Подход к его изучению мне бы хотелось назвать междисциплинарным: его методология не будет исчерпываться лишь киноведческим категориальным аппаратом. Мы рассматриваем произведение во всей его целостности: сюжетные, образные, визуальные, историко-культурные и философские особенности (художественная реальность), а также контекст (действительность автора) и те знания об эпохе, которые на данном этапе развития науки нам доступны («историческая действительность»). Все это в совокупности поможет раскрытию проблематики соотношения всех аспектов художественного образа рассматриваемых кинокартин.

Первый рассматриваемый пример – фильм Марселя Карне «Вечерние посетители» 1942-го года. Художественный мир картины представляет из себя «романтизированное» средневековье, не разрушающее мифа о «благородных» средних веках, но и не создающее новых; это гармонизирующая реальность, отсылающая нас к современной произведению исторической действительности. Фильм Карне – своего рода притча о Франции режима Виши, и в то же время универсальная аллегорическая история о любви; это реальность, многие бытовые детали в которой историк-медиевист назвал бы «ошибкой», и мир, отражающий некоторые ключевые черты как менталитета, так и философии средневековой действительности.

Второй пример: фильм Ингмара Бергмана «Седьмая печать», 1957-го года. Художественная реальность этого фильма, напротив, внешне отказы-

вается от гармонизации, сосредоточившись на различных «ужасах» средних веков (смерть, крестовые походы, чума, голод, мародёрство, религиозный фанатизм флагеллантов и т.д.). Многие кинокритики пытались вменить режиссеру, что он облакает в одежды средневековых ужасов «современную философию отчаяния» (видимо – экзистенциальные опыты, понятые утрированно). Но мир произведения сложнее, он так же, как и прошлый наш пример, находится в балансе между тремя вышеозначенными сферами реальности. Часто не обращая внимания на внутренний образный, сюжетно-композиционный и др. ряды, критики называли фильм «антирелигиозным», основываясь лишь на тяжелом детстве режиссера в пасторской семье. Наше исследование показывает обратное – этот мир, отражает «философию отчаяния» и антиклерикализм автора, он даёт ответ на неё. И вновь этим ответом становится любовь. Вновь мир произведения представляет нам два других слоя действительности под особым ракурсом.

Любовь, как высшая христианская ценность – одна из важнейших философских тем, являющихся центральными для этих произведений. И средние века, как средоточие религиозно-философского начала очень удобны для размышления над христианством. Так, мы приходим к «христианскому мифу» как к ещё одной сконструированной на протяжении веков реальности. Таким образом, рассмотрев и прояснив характерные черты рассматриваемого материала, мы сможем сделать типологические выводы о рецепции данного мифа в культуре XX века.



Анна Мелентьева (СПбПУ). Воображение как способ трансгрессии в фильме Ч. Кауфмана «Я подумываю со всем этим покончить»

В нашем исследовании предпринята попытка проанализировать возможности перехода между реальностями с помощью форм психического отражения мира на примере картины американского режиссёра и сценариста Чарли Кауфмана «Я подумываю со всем этим покончить».

Основанный на одноименной книге Иэна Рида «Я подумываю со всем этим покончить», фильм представляет собой историю девушки по имени Люси, и её нового парня Джейка, которые впервые вместе отправляются навестить его родителей на семейную ферму. Девушка сомневается в своих отношениях с Джейком, но все равно отправляется в поездку. Как только они прибывают в дом детства Джейка, Люси всё больше начинает сомневаться не только в своих отношениях, но и в окружающей реальности.

Многие картины Кауфмана нацелены на отображение реальности через призму сознания одного из персонажей (Адаптация, 2002; Синекдоха, Нью-Йорк, 2008). Однако в «Я подумываю со всем этим покончить» сценарист пошёл дальше: каждую сцену нужно трактовать и еще раз трактовать, слой за слоем препарирруя сознание героя. Основная проблематика картины заключается в осмыслении феномена надежды в контексте существования таких метаконструкций, как конечность бытия и завершение жизненного пути.

Нелинейный нарратив картины подпитывает сюрреализм происходящего на экране и размывает границы между реальностью и вымыслом. Концовка фильма показывает, что большинство событий произошло исключительно в сознании Джейка. Люси и Джейк – это один и тот же человек: он никогда не встречал эту девушку, он только наблюдал за ней изда-

лека много лет назад. Его родители тоже давно умерли. Сам Джейк – престарелый уборщик, который работает в школе. Психологически оторванный от своей физической оболочки и существующий автономно, он живет жизнью из воспоминаний, чувств, прочитанных книг, фантазий и несбывшихся желаний.

География его психического мира сконцентрирована на конкретном образе из прошлого, то есть Люси, и фантазия используется как инструмент доступа в этот мир. Нам представляется невозможным составить карту данного мира по причине его подвижности и зависимости от наблюдателя. Именно поэтому в течение коротких промежутков времени солнечная погода сменяется метелью, родители стареют и молодеют, а саму героиню Люси зовут совсем не Люси, и работает она то физиком, то официанткой. Фантазия может провести Джейка в другую реальность, но не может до конца обрести форму и дать ему счастливый финал даже в воображении.

Чарли Кауфман взял очень простую историю несбывшихся надежд и усложнил её нарратив различными культурными кодами: от мюзикла «Оклахома!» и пейзажей Каспара Давида Фридриха до пародии на фильм «Игры разума» Рона Ховарда. Тем самым, с присущей Кауфману грубой искренностью, с которой он выставляет напоказ свои собственные человеческие страхи, фильм реверсирует «одно из тысяч несостоявшихся взаимодействий в жизни» и напоминает о течении времени внутри нас и времени вокруг нас.

Кауфман показал, что все мы живем в фантазиях о себе, своем прошлом и будущем, о других людях, о несовершенных поступках и упущенных возможностях. Надежда на то, что всё могло бы быть иначе, не угасает даже на пороге смерти. «Люди, – говорит Люси, – единственные животные, которые думают о неизбежности своей смерти. Другие животные живут в настоящем. Люди на это не способны, потому они изобрели надежду».

Фактически, сценарист пытается дать свой ответ на извечный «гамлетовский» вопрос: быть или не быть? Показывая главного героя блуждающим в бесконечном лабиринте своего сознания, Кауфман диагностирует парадокс двойственности души и тела, тем самым, констатируя, что лучше сожалеть о чём-то сделанном, чем о том, чего не сделал.



Александра Сямина (РГГУ). Особенности коммуникативной реальности в сериале «Внутри Лапенко»: попытка типологии (на материале первого сезона)

Коммуникативная реальность в первом сезоне сериала «Внутри Лапенко» особым образом конструируется и с помощью операторской работы, которая маркирует переходы между различными способами взаимодействия персонажей с художественной реальностью и друг с другом. Первый сезон сериала построен в формате полу-импровизационных скетчей с разными персонажами (каждого из которых играет Антон Лапенко), на стыке которых в результате практически случайных взаимодействий возникает простой сюжет. Второй и третий сезоны уже гораздо больше подчинены разветвленному и усложнившемуся сюжету.

Именно поэтому первый сезон лучше всего поддается анализу и попытке типологизации: формат «нанизывания» достаточно внутренне-целостных скетчей одного за другим с целью случайно столкнуть нужных персонажей, благодаря чему рождаются сюжетные повороты и выстраиваются взаимодействия между героями, позволяет проанализировать, как существуют главные персонажи сериала в кадре. Герои буквально комму-

ницируют с миром (и со зрителем) через камеру, ведя диалог с невидимым «интервьюером», как Инженер или Роза-Робот, или проговаривая находящемся внутри художественной реальности сериала «телевизионному оператору» бесконечные монологи, как Журналист.

Однако, несмотря на то, что все герои так или иначе говорят на камеру, камера эта принадлежит разным «посредникам», в связи с чем и различаются способы коммуникации героев через этого «посредника» как с самой художественной реальностью сериала и помещенными в нее героями, так и со зрителем за ее пределами. Благодаря этому различается и рецепция «реальности» сериала зрителем. Если Инженер постоянно употребляет фразы, как бы выстраивающие диалог не только со своим невидимым «интервьюером», но и со зрителем, то, например, лидер ОПГ «Железные рукава» наоборот погружает зрителя в чисто кинематографическую часть «реальности» сериала. А при взаимодействии друг с другом герои либо остаются каждый при своей форме коммуникации, либо одна форма коммуникации начинает подавлять другую, в связи с чем в художественной реальности происходит сюжетобразующий слом – как в том случае, когда Инженер вступает в конфликт с ОПГ «Железные рукава».

В своем анализе мы будем опираться на подход И. В. Фоменко к восприятию художественной реальности – то есть как такой реальности, которая не обязана отражать настоящую жизнь и которая функционирует по своим собственным внутренним законам.

В нашем докладе будет предложена типология коммуникативных реальностей первого сезона сериала «Внутри Лапенко», а также мы рассмотрим, как происходят столкновения разных типов «реальности» и как из таких столкновений складывается сюжет.



Полина Иванова (СПбГУ). Сновидение как способ организации кинонарратива (фильм В. В. Сигарева «Волчок»)

В современном динамично развивающемся коммуникационном пространстве грань между действительно происходящими событиями и иллюзорными представлениями о них становится весьма условной. Концепция двоемирия, первоначально служившая основой поэтики романтизма, остаётся актуальной для писателей (Ю. В. Мамлеев, С. А. Носов, В. О. Пелевин), художников (А. Н. Бурганов, А. С. Леушин, О. И. Шупляк), кинорежиссёров (К. С. Серебренников, В. В. Сигарев, К. А. Шипенко) конца XX – начала XXI века. Намеренное авторское смешение и, как следствие, неразличение реципиентом двух миров – реального и воображаемого – является художественным приёмом, осознание которого неполноценно без обращения к психологической проблематике самого принципа двоемирия.

В данном исследовании предпринята попытка определения сновидения как одного из возможных смыслообразующих элементов кинотекста на примере психологической драмы В. В. Сигарева «Волчок» (2009).

Как известно, в кинематографе базовыми сюжетными координатами являются категории художественного пространства и времени, получившие своё развитие в рамках философско-эстетического подхода и связанные, в первую очередь, с работами М. М. Бахтина. Проблема структуры хронотопа в кинотексте обусловлена синтетической природой кинопроизведения. Российский режиссёр поколения «новых тихих» В. В. Сигарев органично встраивает в исторически сложившуюся систему кинокоординат сновидение, которое в данной статье рассматривается как смыслообразующий, а также сюжетообразующий элемент, поскольку архитектоника сна моделирует основное киноповествование.

Целью данного доклада является анализ вербальной и невербальной составляющих сновидения в фильме «Волчок». Так, благодаря первоначальному повествованию зритель, начиная с экспозиции, погружается в личную трагическую историю маленькой девочки, забытой и покинутой собственной матерью: «Я родилась в Посёлке на краю большого города. Посёлок назывался Посёлком. А как назывался город, я не знала до двенадцати лет. Теперь это не важно»¹. Параллельно с линейным рассказом, в кинотекст включается сон, поражающий своей реалистичностью, влияющий на дальнейший сюжетный ход. Однако в финале фильма оказывается, что всё увиденное есть один болезненный сон.

Аудиовизуальное восприятие кинозрителя формируется, главным образом, точкой зрения главной героини. Выражая её травмированный внутренний мир посредством смешения реального и воображаемого, режиссёр фокусирует зрительское внимание на не до конца отрефлексированных маленькой девочкой переживаниях в связи с полным равнодушием самого близкого человека – родной матери.

В ходе исследования были определены семантические доминанты, значимые для киноповествования, проанализированы лингвистические и экстралингвистические средства их выражения, а также взаимодействие этих средств. В результате, мы пришли к выводу о том, что сны могут не только выступать в качестве способа репрезентации ирреального мира героини, но также служат основным приёмом сюжетного построения кинонарратива.



¹ Сигарев В. В. Киносценарий фильма «Волчок». URL: <http://vsigarev.ru/text.html> (дата обращения: 21.01.2021)

ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И ДЕТСКИЙ ВЗГЛЯД

Владислав Сурков (МПГУ). Сон как «другая реальность» в ранней лирике Тумаса Транстрёмера

Мотив сна в ранних произведениях Т. Транстрёмера повторяется неоднократно. Осмысляя принципы сюрреалистической поэтики, шведский автор выстраивает с их помощью свои собственные произведения. Сны или «грёзы» являются одной из фундаментальных составляющих сюрреализма. Сон под пером сюрреалиста становится особой поэтической реальностью или «сверхреальностью», в которой человек становится свободным от общественных норм и предписаний, от ограничений логики. Для Транстрёмера (психолога по образованию) сновидение – способ раскрытия бессознательного в человеке. Сам поэт выступает с позиции наблюдателя.

Целью исследования является выявление особенностей и функции сна как «другой реальности» в ранней лирике Транстрёмера.

В стихотворении «Проснувшийся от песни над крышами» соединяются две реальности – сна и бодрствования. Представленные в тексте образы имеют двойственную природу восприятия: оказывают одновременно визуальное и аудиальное воздействие. Между двумя видами восприятия стираются границы: звук обретает визуальные черты, а изображение – аудиальные. Визуальный аспект относится преимущественно к реальности сна. Звук же находится за пределами сна и переносит спящего в объективную реальность.

В стихотворении «Preludium» поэт подробно описывает переход из реальности сновидения в объективную реальность, уподобляя его движению парашютиста от неба к земле. Элементы реальности перечисляются фрагментарно, по принципу ассоциаций, с использованием развёрнутых метафор. Во второй части стихотворения возникает образ смерти, реальность сновидения становится аналогом потустороннего мира. Обнаруживает себя стремление бессознательного к мифологизации реальности.

Связь мотива сна с образом смерти вновь появляется в стихотворении «Сон Балакирева (1905)». Лирическим субъектом в нём является русский композитор, который видит во сне предзнаменование Гражданской войны. Мотив сна в стихотворении связывается с мотивом пророчества. Сон Балакирева сопровождается рядом образов, связанных со смертью. Реальность сна, будучи пророческой, вновь пересекается с объективной реальностью.

Таким образом, сон в поэзии Транстрёмера представляет собой «другую реальность» – мир, воспринимаемый человеческим сознанием вне границ логики, пространства и времени. Мотив сновидения позволяет автору обнаружить внутренние стороны человеческого «Я». Ассоциативность, фрагментарность образов, взаимопроникновение противоположных явлений – характерные черты авторского стиля Гумаса Транстрёмера. Интерпретация сна как «другой реальности» может стать ключом к пониманию специфики всего раннего творчества поэта.



Полина Сёмина (РГГУ). «Мечта» К. Н. Батюшкова: соприкосновение реального и ирреального в русской предромантической лирике

Для исследователя предромантической поэзии примечателен тип изображения художественного пространства в стихотворении Батюшкова «Мечта» (1817 г.), которое характеризуется особой композиционной организацией: в тексте присутствует ряд пространственно-временных точек, локализованных в определенных строфах. Мечта, выступающая в качестве альтернативы образу Музы, предстает средством преломления художественной реальности, необходимого лирическому герою-пииту для обретения созидательной силы. Лирический герой же проделывает путешествие по миру воображения, посещая места-источники вдохновения. Модель изображения реального и ирреального пространств в этом стихотворении оказывается близкой так называемой «поэтике озарений» английского романтизма, где категория воображения и, в частности, понятие «места времени» (*spots of time*), являются одними из центральных элементов эстетической программы. Именно они представляются ключом к выявлению специфики онтологических систем в лирике начала XIX столетия.



Анна Маркова (РГГУ). Поэтическое прозрение как переход в «другую реальность» (стихотворение К. Маск-Дьюкс «Голубая роза»)

Возможно ли обрести поэтическое прозрение? Если да, то имеется ли некая граница, пересечение которой знаменует собой изменение мировоззрения?

Ю. М. Лотман полагал, что граница всегда определяет «своих» и «чужих», что бы она ни разделяла: миры живых и мёртвых, государства или социумы. Такое бинарное разделение всегда создаёт возможность для интерпретации, которая подкрепляется субъективной организацией текста и точками видения, позволяющими выстроить отношения между мирами. Однако мир художественного произведения, как отмечал Д. С. Лихачев, всегда целостен. Он является системой, которая живет по своим законам. И что ещё более важно, имеет свои собственные измерения. Эти измерения могут фактически уводить героев, а вместе с ним и читателя, в иные миры (фэнтези или фантастики), а могут быть частью сознания героя (когда, по мысли Э. Ауэрбаха, к событию, происходящему в реальном мире героя, примешиваются мотивы, не прерывающие ход этого действия, но не относящиеся к нему). Воспоминания, мысли, случайные образы могут быть ценнее для завершения художественного целого, чем непосредственная активность героя.

С этих позиций интересно рассмотреть работу американского поэта, финалиста Национальной книжной премии, профессора Калифорнийского университета и почётного поэта Калифорнии (с 2008 по 2011) Кэрол Маск-Дьюкс (Carol Muske-Dukes).

В стихотворении «Голубая роза» из одноимённого сборника (2018) отображается своеобразный переход из реальности в поэтическую дейст-

вительность. Лирическая героиня оказывается в ином пространстве из-за изменившегося мировосприятия, ставшего следствием преждевременных, тяжелых родов. Придя в себя на больничной койке, она видит небо и восходящую луну. То, как лирическая героиня воспринимает и описывает небесное тело, свидетельствует о поэтическом прозрении субъекта повествования.

Фокализация на луне как на трансцендентальном объекте изменяет художественную реальность. Происходит преобразование луны, женского начала, в голубой цветок, в голубую розу – создаёт мифический и литературный контекст, апеллирует к истории европейской литературы и к образам, созданным в англосаксонском языковом дискурсе. И хотя само появление «небывалого мифического цветка» («if-flower of myth») становится визуальным маркером перехода в иную реальность, в стихотворении используются дополнительные приемы разграничения двух миров внутри художественного целого. Выделим два основных: приём говорящей детали (который позволяет провести аналогию с творчеством А. А. Ахматовой), а также ретардации (сближающий автора с произведениями В. Вульф).

Эти приёмы позволяют не только разграничить реальный мир («своих») и поэтически осмысленную действительность (чарующую, но «чужую» современному сознанию), но показать дополнительные уровни понимания текста («измерения»), а также, благодаря субъектной организации, выявить для читателя истинную ценность, значимость и красоту момента бытия.

Возвращение лирической героини в реальный мир завершает художественное целое, однако для неё «утреннее небо облачается в невиданные ранее цвета» («The morning sky, turning a color never before seen»), что может означать, что мировоззрение субъекта существенно изменилось. И уже «свой» мир воспринимается иначе, поэтично. Это подтверждает, что пересечение границы никогда не проходит для героя бесследно.

Мария Ревенко (МПГУ). Бытие внешнее и внутреннее в стихотворении С. Плат «Монолог солипсистки»

Американская поэтесса Сильвия Плат (Sylvia Plath, 1932–1963) считается одной из основательниц явления исповедальной поэзии, сформировавшегося в конце 1950-х годов. Исповедальные поэты – и сама Плат в частности – были сконцентрированы на откровенных и интимных темах. К наиболее часто затрагиваемым темам относятся моменты личной жизни, отношения с людьми, поиск ментального равновесия, восприятие окружающего мира. Нередко в стихотворениях можно обнаружить и трансляцию мировоззренческих позиций поэтов.

Уже в заглавии стихотворения Сильвии Плат «Монолог солипсистки» («Soliloquy of the Solipsist», 1956) раскрывается мотив бытия и содержится отсылка к солипсизму – философской позиции, «согласно которой несомненно данным является лишь собственный субъективный опыт, данные индивидуального сознания». С этой точки зрения мотив бытия в стихотворении тесно переплетён с мотивом сотворения реальности. Словом «солилоквий» в драматургии обозначается речь, обращённая говорящим самому себе. В отличие от монолога, обращённому одному или нескольким слушателям, солилоквий не может услышать никто. Таким образом, форма речевого высказывания и отсылка к солипсизму дополняют друг друга.

Внешнее бытие в стихотворении напрямую зависит от бытия внутреннего и является его прямым следствием. Лирическая героиня образует единое целое с миром: «Я? / Иду одна; / Полночная улица / Вращается под моими ногами» («I? / I walk alone; / The midnight street / Spins itself from under my feet»). Но в то же время вопросительный знак после местоимения «я» в конце первой строки передаёт некую неуверенность и в этом едине-

нии, и в факте существования самой лирической героини, отражая рефлексивный процесс.

Лирическая героиня выступает и в роли творца реальности:

Когда мои глаза закрыты	When my eyes shut
Эти мнимые дома гаснут;	These dreaming houses all snuff out;
По моей прихоти	Through a whim of mine
Над фронтоном повисает небесный лук	Over gables the moon's celestial onion
Луны.	Hangs high.

Тесно связанные между собой мотивы бытия и сотворения видимой действительности находят продолжение во второй строфе: «Я / Заставляю сжиматься дома / И уменьшаю деревья, / Удаляясь» («I / Make houses shrink / And trees diminish / By going far»). Далее уровень воздействия на реальность увеличивается, поскольку лирическая героиня сообщает о влиянии, которое может оказывать не только на пространство, но и на людей, находящихся в нём:

<...> мой взгляд	<...> my look's leash
Нянчит кукол-людей,	Dangles the puppet-people
Они не знают, как тают,	Who, unaware how they dwindle,
Смеются, целуются, пьют,	Laugh, kiss, get drunk,
Не думают, что, если я решу моргнуть,	Nor guess that if I choose to blink
Они умрут.	They die.

Образ «кукол-людей» («puppet-people») выражает её сомнение в одушевлённости окружающих. Особенно значимы две последние строки, в которых определяется полная зависимость их существования от действий лирической героини.

В третьей строфе возникают образы неба, солнца, травы и цветов, взаимодействие с которыми отражает положительное состояние («when in good humor») лирической героини Плат, в котором она рада этот мир творить:

Я,

I

Когда в хорошем настроении,
Даю траве её зеленый,
Прославляю небо синим и одаряю солнце
Золотым

When in good humor,
Give grass its green
Blazon sky blue, and endow the sun
With gold

После чего даётся представление об отрицательном состоянии («wintriest moods»), полностью противоположном, носящем деструктивный характер:

Но, когда всё не так, имею
Полное право
Игнорировать цвет и запретить любому
цветку
Быть.

Yet, in my wintriest moods, I hold
Absolute power
To boycott any color and forbid any flower
To be.

В последней строфе возникает мотив коммуникации, раскрывается сложность акта общения с «другим». Создаётся впечатление, будто бы всё высказанное лирической героиней ранее не было никому адресовано, и лишь теперь её слова обращаются к слушателю:

Я
Знаю, являешься
Ярко возле меня,
Отрицая прыжок из моей головы наружу,
Заявляя, что чувствуешь
Достаточно огненную любовь,
подтверждающую реальность тел

I
Know you appear
Vivid at my side,
Denying you sprang out of my head,
Claiming you feel
Love fiery enough to prove flesh real

Однако далее следует утверждение о своей ведущей позиции и причастности к сотворению образа, к которому обращена вся последняя строфа: «Хотя совершенно ясно, что / Твоя красота, твой ум – это, дорогой, подарок / От меня» («Though it's quite clear / All your beauty, all your wit, is a gift, my dear, / From me»).

В стихотворении Сильвии Плат «Монолог солипсистки» представлено осмысление реальности и процесса её творения, причём творится она лирической героиней. В тексте стихотворения визуальная, зримая действительность возникает постепенно, а затем подвергается сомнению и последующему осмыслению.

Алексей Масалов (РГГУ). «В изобретении словесного хрупкого мира»: метареальность в поэмах А. Драгомощенко «Ужин с приветливыми богами» и «Настурция как реальность»

Для описания художественного мира в метареалистической поэзии конца XX века критик М. Н. Эпштейн выдвигает понятие метареальность («реальность, открываемая за метафорой, на той почве, куда метафора переносит свой смысл, а не в той эмпирической плоскости, откуда она его выносит»¹), при том, что сам метареализм обосновывается как «реализм многих реальностей, связанных непрерывностью метаболических смещений»². Иными словами, художественный мир метареализма так или иначе связан с многомировой космологией (от различных религиозно-философских онтологий до идей мультивселенной в теоретической физике), подкрепляемой особым типом тропа, контаминирующим различные способы словопреобразования и синтезирующим разные порядки опыта, этот обозначается термином «метабола».

Поэзию Аркадия Драгомощенко ряд исследователей причисляет к метареализму, ряд – критикует саму возможность такого причисления. Так, Майкл Молнар, лингвист, переводчик и друг поэта, считает, что «в центре работы АД не объект, а проблематично конституируемый субъект, и обращение к нему как к идее уже установленной реальности, будь то видимой или невидимой, отвлекает внимание от приоритета неопределенной, дисконтинуальной субъективности, являющейся ведущим принципом реализма»³. Тем не менее, на наш взгляд, специфика сборки субъективности не отменяет специфики создаваемого изображения, т.е. сложный и много-

¹ Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высш. шк., 2005. С. 164.

² Там же. С. 174.

³ Молнар М. Странности описания // Митин журнал. 1988. № 21. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj21/molnar.shtml> (дата обращения: 15.01.2021).

мерный субъект в поэзии А. Драгомощенко воспринимает сложную и многомерную художественную реальность.

В связи с этим целью данного доклада является попытка артикулировать допустимость применения понятия «метареализм» по отношению к поэзии А. Драгомощенко, а также основных категорий метареалистической поэтики – метабола и метареальность, через анализ художественного мира поэм «Ужин с приветливыми богами» и «Настурция как реальность».

В своем творчестве А. Драгомощенко нередко обращается к образу многомировой, или многовариантной вселенной. В романе «Фосфор» он пишет: «Мир при приближении открывает только следующий мир, как марля, как воспоминание, он открывает и то, что он пронизаем, он сито, нескончаемая в однообразном торжестве симметрии сеть, ничего не улавливающая; он открывает, что и каждая нить, если ее расплести, – лишь только отдельные, тончащиеся до бесконечности волокна, не соотносящиеся ни с памятью, ни со временем, ни с пространством».

Так и в поэме «Ужин с приветливыми богами» конструируется дискретная художественная реальность, в которой синтезируются разнообразные порядки опыта: письмо, наблюдение и воспоминание. Это подкрепляется как метаболической образностью, так и соединением в различных частях описания и метаописания, лирических фрагментов и отрывков из писем, что создает метареальность поэмы, воспринимаемой как «нанизанные миры». В связи с этой установкой и центральный эпизод поэмы, автокатастрофа возникает, когда «мощь покоя, скорость движения слагаются во взрыв», и завершается в «сражении пепла с водой на перекрестке т а н д а в ы», соединяя полифоническую семантику наблюдения, «слухов», «предположений» с мифопоэтикой цикла рождения и смерти.

В поэме «Настурция как реальность» описание цветка за окном становится способом синтезировать микро- и макрооптику письма, когда метапоэтический анализ включает синтез реальных и воображаемых миров,

при котором «хлорофилл распрямляет галактики кислорода» и «настурция и дождливое окно за окном / подобны сокрушающим друг друга значениям». Так или иначе «опыт / описания изолированного предмета» здесь организует метаболическую сопричастность, в которой сосуществуют несколько версий одних и тех же явлений, остраненный диалог, сцена умирающей женщины и восьми подруг у ее постели и сама настурция как «неубывающее шествие форм», создающее дискретную многовариантную метареальность.

Для художественных миров обеих поэм важной оказывается мортальная семантика, которая переплетается с мотивами описания, уподобляя постижение многомерной реальности смерти. В целом смерть как приостановка, «когда совпадаешь / с собственными пределами», один из центральных концептов поэзии А. Драгомощенко, ведь именно в смерти «нарастающие, смывающие друг друга, возникающие дрожат бесчисленные связи реальности».



Екатерина Леонова (РГГУ). «Детская» и «взрослая» реальность в стихотворениях О. Григорьева

Олег Григорьев писал стихотворения для детей и взрослых. Те и другие определялись трагическим мировосприятием и чёрным юмором, что часто стирало границы между адресатом-ребенком и взрослым. Цель данного доклада – прояснить разницу между детской и взрослой художественной реальностью стихотворений О. Григорьева.

Художественная реальность «детских» стихотворений наполнена физическими ощущениями, ее буквально можно почувствовать. Многие стихотворения построены на контрасте ощущений. Встречаются противо-

положные планы в крайних своих проявлениях, а потому можно говорить о гротеске как ведущем принципе построения художественной реальности. В случаях, когда контраст отсутствует, в построении реальности доминирует абсурд.

Другая группа стихотворений для детей как бы «осваивает» пространство. Мир лирического героя предметен, осязаем и изменчив. Для данного пространства практически не характерно какое-либо расширение или увеличение в размерах или количестве. Мир способен изменяться внутри себя, разную форму могут принимать объекты этого мира, однако с трудом к этому миру можно что-либо еще добавить.

Освоение физической реальности не обходится без процесса понимания своего собственного тела. Лирическому герою свойственен острый взгляд на него.

Главным свойством реальности становится не только предметность, но и фрагментарность. Герой как бы не в состоянии окинуть всю реальность одним взглядом.

Стихотворения «взрослые» характеризуются мотивом деформации, который более всего проявляется в телесном, а не неживом, как в «детской» реальности. Кроме того, получившийся гротескный образ гораздо более трагичен. Состояние в субъектно-объектной сфере меняется однажды и необратимо, и не в размерах, а в своей целостности. Тело разделяется на части и уже не может быть собрано. Отличительным признаком является более ярко выраженная личность автора. Если в центре детских стихотворений оказываются объекты и человеческие отношения, то «взрослый» лирический герой сконцентрирован на своих переживаниях.

Стихотворения рассматриваются также с точки зрения категории чёрного юмора. Несмотря на соотношение трагического и комического в обеих реальностях, в детской гораздо более выражена комическая составляющая.

Полина Крюкова (РГГУ). Миры «выросших» и «невыросших»: особенности детского восприятия реальности в романе Е. Некрасовой «Калечина-Малечина»

Сюжетную основу романа Е. Некрасовой составляет история маленькой девочки Кати, представленную сквозь призму ее детского восприятия реальности. Художественный мир произведения составляет система антиномий, определяющими оппозициями которых можно определить пары свобода/несвобода и хорошее/плохое. Так, вечер делится для героини на мамин, «понарошный», и папин, «настоящий», вечер, с наступлением которого Катей в наивысшей степени ощущается страх и ужас. В момент кризисного, «пограничного» состояния героини появляется мифологический персонаж, Кикимора, которая помогает преодолеть опасную для Кати границу между миром «выросших» и миром «невыросших».

Важным в контексте анализа специфики «детского» восприятия реальности представляется хронотоп квартиры, которая наделяется свойствами живых существ и действует в романе как отдельный персонаж. Художественное время изображено через сквозь призму субъективного восприятия героини: оно то замедляется, то нарастает в зависимости от положительности или отрицательности приближающегося события.

Событие появления в художественном пространстве Кикиморы представляется читателю неясным, размывает границы реального и воображаемого и допускает множественность точек зрения: ряд деталей противоречат друг другу и читателю до конца не ясно, является ли этот персонаж плодом сновидения / галлюцинаций или реальным существом, видимым остальными персонажами? В таком трансгрессивном взгляде на Кикимору усматривается художественная задача автора, состоящая в изображении хрупкого психического состояния человека. К тому же немаловаж-

ное значение имеет обращение писательницы к магическому реализму, основной особенностью которого является изображение фантастического как реального, а также к фольклорным мотивам.

Так, в романе имплицитно проявляются жанровые особенности волшебной сказки: Катя как персонаж из реального мира переступает границу, совершает обряд инициации, проходит испытания вместе с Кикиморой как персонажем из «иноного» мира и возвращается обратно, внешне и внутренне трансформируясь. Кикимора предстает второстепенным персонажем-помощником, определяющей функцией которого является осуществление перехода главной героини из одной действительности в другую.

Мифологические характеристики этого персонажа становятся главной сюжетобразующей метафорой романа: согласно славянской мифологии, кикиморы приходят в дом, в котором по какой-либо причине умер ребенок. Окружающие Катю «выросшие», так или иначе, ограничивают ее свободу, выстраивая у нее в сознании враждебный и опасный образ мира. Под воздействием постоянно проживаемого страха она теряет собственную идентичность: характерная для ребенка способность к творческому восприятию действительности, воображению, как бы отщепляется от личности Кати. Об этом свидетельствует, к примеру, специфика стилистической организации эпилога, выбивающегося из общей нарративной структуры текста, где красочный, метафоричный, живой язык, отражающий «детскую» картину мира, сменяется констатирующим, почти документальным, стилем повествования, олицетворяющим «взрослый» взгляд на действительность.



Динара Сабитова (РГГУ). Восприятие реальности ребенком в произведении Джона Бойна «Мальчик на вершине горы»

Научной проблемой доклада является художественная реальность, изображенная с точки зрения ребенка, особенности художественного мира детства. А также способность ребенка увидеть и осознать «другую реальность». Актуальность выбранной темы заключается в том, что в настоящее время творчество ирландского писателя Джона Бойна становится повсеместно признанным, а темы, затрагиваемые в его романах, в частности «Вторая мировая война», «Нацизм» позволяют читателям взглянуть на несовершенный мир (мир войны) с позиции детей.

В докладе будут рассмотрены понятия «художественная реальность», а также «другая реальность», существующая в сознании героя-ребенка. Все это позволит глубже понять точку зрения наблюдателя-ребенка в формировании «другой реальности», а также оценку воспринимаемого, объяснение происходящего (Вторая мировая война, нацизм) определенными впечатлениями. В центре внимания доклада будет рассматриваться роль наблюдателя-ребенка в романе Джона Бойна «Мальчик на вершине горы» – Пьеро. Основываясь на точке зрения ребенка, его воображении и памяти, будут проанализированы особенности построения, границы, а также визуальные свойства «другой реальности». Способы перехода детского сознания из одной реальности в другую.

В докладе будет обращено внимание на художественный мир произведения как целостное пространство нескольких одновременно существующих в сознании автора и читателя картин мира (мир детей и мир взрослых) в их взаимосвязи и неразделенности. В исследуемой проблематике центральным становится вопрос различного восприятия «другой реальности» героем-ребенком и героем-взрослым.

Мария Быханова (РГГУ). Принципы построения видеоигровой реальности: случай игры «Yaga»

Видеоигра дает игроку опыт погружения в художественную реальность, отличный от опыта, получаемого зрителем при просмотре фильмов или читателем при чтении книг: у игры есть своеобразный визуальный ряд и повествование ведется с помощью непосредственно геймплея¹. На погружение в реальность игрового мира влияет все: от мельчайших деталей в его дизайне, до текстов и записок, которые игрок может найти в ходе прохождения по сюжету. Последние могут находиться игроком в любом месте игрового мира: от книги на столе до кармана мертвеца. Они содержат сведения о мире (его обитателях, исторических событиях, этнографические сведения и пр.), помещаемые в кодекс и доступные в любой момент игры. Или задания, описанные, например, в письме, найденного на валявшемся на дороге трупе. Такого рода записки помещаются либо в список заданий, либо в дневник персонажа и после выполнения заданий могут пропадать.

Одно из направлений исследования игровых миров в рамках Game Studies заключается в выявлении фольклорно-мифологических параллелей в нарративных стратегиях игр. Так, Таня Кривинская в своей статье «Кровавые косы, фестивали, квесты и предыстории: создание мира и риторика мифа в World of Warcraft»² сосредотачивается на мифологических заимствованиях, а Роберт Кассар в работе «God of war: нарративный дизайн»³ обращает внимание на то, что реальность игры строится по принципу эпической поэмы.

¹ Компонент игры, отвечающий за интерактивное взаимодействие игры и игрока

² *Krzywinska T.* Blood Scythes, Festivals, Quests, and Backstories: World Creation and Rhetorics of Myth in World of Warcraft // *Games and Culture*. 2006. №1 (4). P. 383–396.

³ *Cassar R.* God of War: A Narrative Analysis // *Eludamos: Journal for Computer Game Culture*. 2013. № 7 (1). P. 81–99.

В своем докладе я бы хотела развить идею фольклорно-игровых пересечений в русле проблемы медиатизации фольклора и рассмотреть игру «Yaga» от студии Breadcrumbs interactive. Разработчики намеревались не просто создать игру, основанную на восточнославянском фольклоре, но собирались воссоздать на экране полноценную сказку, в том числе и воспроизвести особенности ее рассказывания в реальной жизни (т.е. обыграть не только текст, но и контексты его функционирования в фольклорной традиции). Как отмечает главный разработчик и сценарист игры Каталина Зима-Зегреану, «одной из самых сложных задач было найти правильный баланс между выражением игрока и структурой повествования, которая соответствует сюжету, ожидаемому в народной сказке». Решение они нашли, по его словам, в самой традиции. Одним из аспектов устного рассказывания историй является то, что история слегка меняется каждый раз, когда ее рассказывают, поскольку разные рассказчики наполняют истории своей собственной интерпретацией и чувствами.

В связи с этим подходом игра имеет структуру процедурной генерации и любое повторное прохождение будет отличаться от предыдущего какими-либо деталями. Добавлена в нее и система Личности, благодаря которой игрок накапливает очки определённого архетипа, в зависимости от произносимых им реплик.

Изменяться в игре может все: начиная от дня, в который вышел в путь Иван и какие характеристики благодаря этому получил, вплоть до того, как полученные Иваном очки личности повлияли на его диалоги и решение проблем. Игрок в данном случае сразу исполняет две роли: слушателя, так как именно он проходит игру, и одновременно рассказчика, так как сам выбирает ключевые повороты и регулирует поведение своего персонажа.

Интересен и еще один аспект игры: как игровая реальность адаптирует сказочные элементы игрового процесса. Так, например, печка в игре

является способом быстрого перемещения героя, что думаю, пришло из сказки «По щучьему велению», где Емеля ехал на печи. Но эта функция печки в рамках игры не является единственной.

Сам сюжет игры – это своего рода компиляция из нескольких сказок: про Лихо одноглазое, про противостояние Ивана и царя, в которое добавляются элементы из других сказок и других жанров восточнославянского фольклора, например, былички, когда одна из крестьянок расскажет нам о том, что к ней ходят два мужа. И один из них бес (если мы принимаем квест, то выясняем, что он был домовым и что стал помогать хозяйке из-за мужа-лентяя). Все это делает геймплей более разнообразным и формирует уникальную игровую вселенную. Именно уникальность вселенной, интерес игрока к персонажам и происходящему, удобство игровых механик повлияют на то, перепройдет ли игрок игру снова, как это задумывалось разработчиками, или нет.

В докладе планируется взглянуть на построение реальности видеоигры и то, насколько точно она воспроизводит процесс рассказывания сказки сказителем и способна ли перенести эту фольклорную прагматику в виртуальность. В рассмотрении этого, несомненно, помогут рецепции игроков, которые оставляют свое мнение на различных площадках (например, геймерские форумы).



Научное издание

Реальность и «другая реальность» в литературе и культуре:
визуальные аспекты

Тезисы докладов
XII межвузовской студенческой научной конференции

Составители: В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский
Дизайн обложки: М. В. Исаева
Технические редакторы: А. А. Сямина, Г. А. Филиппов
Верстка: В. Я. Малкина