РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
РГУ

ТЕЗИСЫ

I МЕЖВУЗОВСКАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ДВИЖЕНИЯ ВВЕРХ

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории
Кафедра истории русской литературы новейшего времени
Спецсеминар «Литература в эпоху постсовременности:
проблема языков описания»

ДВИЖЕНИЯ ВВЕРХ:
СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС
В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Тезисы докладов
I межвузовской студенческой
научной конференции

Москва 2021

УДК 821.161.1
ББК 83

Движения вверх: современный литературный процесс в социокультурном контексте: тезисы докладов I межвузовской студенческой научной конференции / сост. Д. В. Ларионов, А. Е. Масалов, Г. А. Филиппов. Москва, 2021. 44 с.

Современная русская литература развивается как «цепь прорывов» этических и эстетических, пересобирающих базовые принципы «как создавать произведение» и «как быть писателем». Только за последний год переводы русскоязычной поэзии выходят в зарубежных издательствах («F-letter», «Life in space» by Galina Rymbu и т.п.), а проза участвует в крупнейших и престижных премиях («Памяти памяти» Марии Степановой – шорт-лист Международной Букеровской премии). При этом меняется и социокультурная роль как отдельного текста, так и личности автора.

Новейшая литература ставит перед исследователями ряд вопросов, требующих ответа, релевантных для процесса, протекающего здесь и сейчас: можем ли мы выделить временные границы формирования тех или иных эстетических тенденций? Какую роль в становлении современной русской литературы играют литературные и социальные институции? Какие особенности поэтики современной прозы, поэзии и драмы мы можем охарактеризовать сегодня?

На эти и другие вопросы студентам, магистрам, аспирантам и молодым ученым предлагает поразмышлять дебютная межвузовская студенческая конференция «Движения вверх: современный литературный процесс в социокультурном контексте».

Конференция состоится **17 декабря 2021 года** (пятница) в Российском государственном гуманитарном университете (Москва, ул. Чаянова, 15, к. 7, 273 ауд.). Конференция будет проходить в смешанном формате (очно и онлайн, на платформе «Zoom»).

Группы конференции в социальных сетях:
https://vk.com/growing_up_conf_2021
https://www.facebook.com/events/188927479970584

Тезисы публикуются в авторской редакции

СОДЕРЖАНИЕ

Секция 1. Новейшая проза

Татьяна Антоновна Лапудева (МГУ)
Травма в русскоязычных современных молодёжных романах 9

Кристина Владимировна Зубкова (РГГУ)
Художественное и документальное в автофикшене:
роман Ольги Брейнингер
«В советском союзе не было аддерола» 11

Карина Эдуардовна Разухина (РГГУ)
«Откровенность» как способ конструирования идентичности:
роман Оксаны Васякиной «Рана» 13

Ксения Дмитриевна Краснощекова (РГГУ)
Фольклорные мотивы
в повести «Овсянки» Дениса Осокина 15

Юлия Ивановна Чернышёва (НИУ ВШЭ СПб)
На русском, но не русский:
трансгрессия культурных границ, конструирование беларусского
пространства, концептуализация памяти и истории
в романе «Смерти.net» (2021) Татьяны Замировской 16

Секция 2. Социология новейшей литературы

Юлия Витальевна Ткачук (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского)
Лианозовский биографический миф
в романе В. Сорокина «Голубое сало» 18

Валерия Андреевна Юсупова (РГГУ)
Специфика внутреннего взаимодействия
участников Ферганской школы в контексте теории
«Коллаборативных кругов» М. П. Фаррелла 20

Нина Андреевна Александрова (ЛИ имени А.М. Горького)
Как быть поэтом.
Поэтические стратегии в представлении инсайдеров и аутсайдеров
современного русскоязычного поэтического сообщества 22

Секция 3. Новейшая поэзия

Анна Алексеевна Кудалина (РГГУ)
Метаморфоза как структурообразующий элемент
поэмы Марии Степановой «Священная зима 20/21» 24

Алексей Евгеньевич Масалов (РГГУ)
История, тело, аффект в непрозрачной поэзии
Кирилла Корчагина и Евгении Сусловой 26

Дмитрий Ильич Сотников (РГГУ)
«Перейти через это голосовое сообщение, чтобы обнять тебя»:
субъект в поэзии Дмитрия Герчикова.
Между постконцептуализмом и квир-письмом..... 28

Максим Сергеевич Дрёмов,
Анна Александровна Писманик (НИУ ВШЭ)
Weird fiction как жанровая категория
в современной русскоязычной поэзии 30

Секция 4. Новейшая драма

Ярослав Евгеньевич Красников (РГГУ)
«Серсо» В. И. Славкина
через призму поэтики чеховской драматургии 32

Григорий Алексеевич Филиппов (РГГУ)
«Интертекстуальность новейшей русской драматургии:
«чужое слово» в монодрамах В. Леванова»..... 33

Варвара Андреевна Левонтина (РГГУ)
Четыре реальности Ивана Вырыпаева
(на материале пьесы «Кислород») 35

Секция 5. Трансмедиальность новейшей литературы

Анна Валерьевна Швец (МГУ)
Футуризм и цифровые медиа:
язык экрана и язык страницы 37

Дарья Алексеевна Ильгова (РГГУ)
Визуальная поэзия как арт-объект 38

Полина Леонидовна Войцук (РГГУ)
Репрезентация советской эпохи в отечественных комиксах 40

Дарья Романовна Пахомова (МГУ)
«Топи» как литературный текст:
контрапункт кинематографического
и литературного в сериале Д. А. Глуховского 42

А ТЫ УЖЕ ПРИСЛАЛ
СВОИ ТЕЗИСЫ?

Секция 1. Новейшая проза

Татьяна Антоновна Лапудева (МГУ)

Травма в русскоязычных современных молодёжных романах

Понятие травмы в современном культурном пространстве можно считать одним из центральных. Травма стала мощной и сложной парадигмой[1], которая находит отражение в искусстве. Необходимо учитывать дуализм данного культурного феномена: травма может быть как коллективной, так и личной. В случае рефлексии первой в литературе часто появляются художественные или нон-фикшн тексты, во случае второй авторы нередко прибегают к автофикшну.

Актуальность темы подтверждается существованием большого количества как зарубежных, так и русскоязычных произведений. Одним из примеров может послужить роман Ольги Птицевой «Выйди из шкафа» (2021 г.). В романе Птицевой различимы черты автофикциональности, однако присутствие в повествовании второй точки зрения позволяет сохранить текст в рамках художественного вымысла. Каждая глава делится на две части: одна из них написана от лица писателя Миши Тетерина («Я»), вторая — с точки зрения Тима, от третьего лица.

Образ персонажа-писателя позволяет усомниться в достоверности событий, которые описываются с его перспективы, однако и термин *установка на всезнание*[2] в связи с Тимом в своём употреблении невозможен: художественный мир для Тима не сильно подвижен, его точка зрения является внутренней. Такой способ повествования оттеняет травму Тетерина, которая является для него предметом исследования: прославивший его бестселлер — это автобиографический роман о его детстве и сложных взаимоотношениях с матерью. Род деятельности персонажа и обусловлен травмой, и призван её преодолеть. Он становится писателем, чтобы рассказать о том, что с ним происходило, и в процессе написания книг сталкивается с проблемами, в частности, с вопросами самоидентификации.

---

[1] *Calvo, M., Nadal, M.* Trauma in Contemporary Literature. Narrative and Representation. London, 2014. P. 1.

[2] *Сухих И.Н.* Структура и смысл: теория литературы для всех. СПб., 2016. С. 253.

Травма Тетерина исключительна, индивидуальна, но понятна многим. Подобная, но несколько иная ситуация представлена в романе Кристины Двойных «Дилемма выжившего» (2021 г.). Стас и Даня, главные персонажи, тоже сталкиваются с неблагополучием в семьях. Однако ключевое травматичное событие в жизни Стаса объединяет его с другими сверстниками и прочими незнакомыми людьми: в детстве он упал в воду, после чего капитан парома бросился его спасать, и паром перевернулся. Так, это событие стало центральным в судьбах многих людей, с некоторыми из которых Стасу предстоит встретиться, чтобы услышать их истории.

Таким образом, травма в современных художественных текстах может быть как катализатором сюжетных поворотов, так и объектом изучения, что позволяет реализовать как минимум две прагматические функции чтения — узнавание и знание[3].

[3] *Зенкин С.Н.* Теория литературы: проблемы и результаты. М., 2018. С. 116.

Кристина Владимировна Зубкова (РГГУ)

Художественное и документальное в автофикшене роман Ольги Брейнингер «В Советском Союзе не было аддерола»

Терминологическое определение автофикшена возникает во Франции в 1977 году благодаря Сержу Дубровскому[1], который обозначает его как «вымысел абсолютно достоверных событий и фактов». Поскольку жанровая природа автофикшена до сих пор является объектом споров, на наш взгляд, целесообразно рассматривать автофикшен через призму сепарации категорий художественного и документального, прослеживая их соотношение и диффузорность.

Для понимания работы этих закономерностей мы вводим понятие зоны непрозрачного смысла[2], подразумевающее наличие в тексте биографических фактов, неизвестных реципиенту. Таким образом, мы можем проследить дуализм восприятия автофикционального письма: в случае, когда читатель не ознакомлен с биографией автора, нарратив считывается как фикциональный, – если же информация об авторе известна, художественный мир отходит на второй план, соответственно, рецепция текста трансформируется в сторону безоговорочного доверия и восприятия рассказчика как надежного.

Говоря об автофикшене, мы не можем игнорировать категорию памяти и когнитивное искажение реальности, которые ставят под сомнение возможность существования документальности. В романе Ольги Брейнингер, где нарратив фикционален, категория документального распространяется только на время и пространство, то есть на хронотоп. Вышеизложенные аспекты позволяют нам присвоить тексту категорию псевдодокументального, что подтверждается амбивалентным характером субъекта, обладающего автобиографическими чертами, но не являющегося таковым полностью. Из этого мы можем сделать следующий вывод: намеренное «остра-

[1] *Мызникова Д.* Вымысел фактов: автофикшн. Приёмы и особенности // Научно-популярный журнал «Икстати». URL: https://spb.hse.ru/ixtati/news/327726305.html
[2] *Гулин И.* Сообщества по ту сторону текста // НЛО. № 3 (149). 2016. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/139_nlo_3_2016/article/11971/

нение» и отстранение автора от субъекта синтезирует в безымянном субъекте образную систему коллективного опыта эмиграции, потери и поиска корней. Ретроспективный ряд, связанный с перемещениями, и слом субъектной идентичности частично восходят к теории номадического субъекта, где сознание и идентификация, как и возможность присваивания номинаций, разрушаются на пространственном уровне[3].

Таким образом, рассмотрев вышеизложенные аспекты, мы приходим к пониманию, как соотносятся категории художественного и документального в автофикшене на примере романа Ольги Брейнингер «В Советском Союзе не было аддерола» и как номадизм субъекта влияет на особенности нарратива, конструирующего ретроспективу документальной действительности в синтезе с фикциональным миром.

[3] *Шляков А.В.* Номадизм постмодерна в свете краха идентичности // КиберЛенинка. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nomadizm-postmoderna-v-svete-kraha-identichnosti

Карина Эдуардовна Разухина (РГГУ)

«Откровенность» как способ конструирования идентичности: роман Оксаны Васякиной «Рана»

В предисловии к роману «Рана», поэтесса П. Барскова отмечает наиболее важную и характерную особенность как самого письма О. Васякиной, так и речевой формы, называемой кросс-жанром («автофикшн») – «невыносимая прямота»[1], через которою артикулируются табуированные в области литературы темы смерти, гомосексуальности, болезни и женственности: «Это не только текст, но и представление, исполнение текста, лучшей метафорой для которого должен быть прямой взгляд. На тебя смотрят, не отворачиваясь, не отводя глаз, испытывают тебя на неловкость – прямотой, голосом, горем»[2]. Не случаен и сам акцент, сделанный Барсковой на перформативности текста, поскольку в процессе разворачивания нарратива романа изобретается сам способ говорения о том, что зачастую остается на периферии «литературности». Наконец, само соседство двух этих имен под одной обложкой наталкивает реципиента на сопоставление двух по-своему говорящих о травме произведений: «Живые картины» Барсковой соединяют лирический опыт переживания жизни биографической как нерва, подвергающегося насилию, и блокады Ленинграда, как исторического, забытого прошлого, не переставшего быть «site of trauma»; «Рана» Васякиной в той же мере является словом о некотором «site of trauma», однако в сугубо личном ключе, где опыт как таковой не может быть отделен от его носителя различными фикциональными перегородками, выстраивающими дистанцию между говорящим и говоримым. Для того, чтобы охарактеризовать специфику данного подхода к материалу «прошлого» и провести границу между автофикшном и автобиографической прозой, в данном докладе мы обратимся к исследованиям Ф. Лежена, И. М. Каспэ, И. Савкиной, Л. Гинзбург и других.

[1] *Барскова П.* Прямое // Рана / О. Васякина; предисл. П. Барсковой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 9.
[2] Там же.

«Приставка «ауто» означает направленность на самого себя, на то, что стоит в корне: аутотерапия, аутодонор»[3], -пишет в эссе «Как использовать свои слёзы» М. Левунова. Исследовательница настаивает на некотором «медицинском привкусе»[4] и нацеленности писательства на исследование, подтверждающее уникальность, и, если угодно, даже маргинальность личного опыта (поскольку автобиография перестает быть привилегией). Эта медицинская нить сближает современную проработку «ран» с trauma studies в целом, что «представляет собой один из междисциплинарных способов «номинализации», говорения о событиях заведомо болезненных и зачастую закрытых от прозрачной манифестации»[5]. Однако, в романе Васякиной появляется совершенно другой тип свидетеля, который по-прежнему берет на себя большую ответственность, но эта ответственность перекладывается на личное прошлое, лишенное исторической глобальности. «Другие» в речи героини не обретают строго документального логоса, они становятся частью её идентичности. В докладе мы постараемся проследить как категория «другого» влияет на формирование авторской позиции, обосновывает личную идентичность героини в свете пережитого и проговоренного. Важным вопросом для нас является степень ангажированности, на которую указывала М. Кувшинова: «Человек всегда чем-то ангажирован: своим происхождением, воспитанием, образованием, кругом общения, ценностями этого круга»[6]. Иначе говоря, нас будет интересовать не только позиция героини, но и те способы репрезентации её гендерной идентичности в столкновении с традиционными формами социальной жизни, которые зачастую деструктивно влияют на личность в процессе становления.

---

[3] *Левунова М.* Как использовать свои слезы / Сигма: Электронный ресурс. URL: https://syg.ma/@maria-levunova/kak-ispolzovat-svoi-sliezy (дата обращения: 08.11.2021)

[4] Там же.

[5] *Мороз О., Суверина Е.* Trauma studies: История, репрезентация, свидетель . URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2014/1/trauma-studies-istoriya-reprezentacziya-svidetel.html (дата обращения: 08.11.2021)

[6] *Левунова М.* Как использовать свои слезы / Сигма: Электронный ресурс. URL: https://syg.ma/@maria-levunova/kak-ispolzovat-svoi-sliezy (дата обращения: 08.11.2021)

Ксения Дмитриевна Краснощекова (РГГУ)

Фольклорные мотивы в повести «Овсянки» Дениса Осокина

В нашем докладе будет рассмотрен феномен ремифологизации, затрагивающий культурные процессы на рубеже XX-XXI веков[1]. Мифология в данном контексте рассматривается, как свод парадигм, в которые заложены правила поведения взаимоотношений с миром, система закономерностей в действиях человека и поведенческие паттерны в фольклорной среде, которая является видом культуры, формирующей вышеупомянутые мифологические парадигмы[2].

Денис Осокин в своей прозе формирует особый мифопоэтический режим высказывания, в котором синтезируются и расщепление субъекта, коррелирующее с христианским мифом, и неомифологическая оптика как реконструкция фольклорно-языческой традиции в современной литературе. В докладе будет рассмотрен присутствующий в «Овсянках» дуализм христианского и неоязыческого в сознании, выраженный в определениях жизни и смерти, прорастающих друг в друге.

Мифологические структуры затрагивают не только тотемику и эсхатологию, но и бытовые элементы художественного мира, которые «выделяются по какому-то специфическому признаку и снабжаются в контексте мифологической картины бытия особым значением»[3]. Подобным особым значением у Осокина в «Овсянках» наделены ритуалы (свадьбы и похороны), женская телесность, авторская идентичность, мифопоэтика природы (дым, огонь, вода и т.д.). Все эти аспекты в совокупности представляются нам фольклорными мотивами, организующими неомифологическую оптику повести «Овсянки» Дениса Осокина.

---

[1] *Лотман Ю.М., Минц З.Г.* Литература и мифология // Учёные записки Тартуского государственного университета. 1981. Вып. 546. С. 35–50.
[2] *Шафранская Э.Ф.* Устное народное творчество: учеб. пособие. М.: Академия, 2008. С. 20–28.
[3] *Аверинцев С.С.* Мифы // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4. С. 876–881.

Юлия Ивановна Чернышёва (НИУ ВШЭ СПб)

На русском, но не русский: трансгрессия культурных границ, конструирование беларусского пространства, концептуализация памяти и истории в романе «Смерти.net» (2021) Татьяны Замировской

В романе воплощается транснациональная стратегия автора. Говоря о другой книге, в интервью Замировская формулирует её так: «Беларуский читатель найдет <...> то, что русский даже не заметит. Там всюду эти маркеры расставлены, которые делают текст не русским, не российским». В результате — «абсолютно беларуский текст, написанный на беларуском русском языке»[1].

Главная героиня — цифровая копия той, кого убили при невыясненных обстоятельствах, — пробуждается в мире абстрактного будущего, населенном другими растерянными копиями, пытающимися разобраться с тем, как жить нечаянно наступившую загробную жизнь. Читатель, как и героиня, обнаруживает себя погружённым в некое (предположительное — антиутопическое) пространство новой реальности, цифрового «afterlife». В нём намеренно трудно ориентироваться и многое непонятно. Там нет культурных маркеров, которые позволили бы соотнести воображаемый мир с географической реальностью. В нём запрещена терапия, то есть любые попытки подчинить происходящее принципам понятного исповедального нарратива.

Пространство романа делится на два отдельных субпространства: одно уже было описано выше, оно же обозначено в заголовке романа. В нём никаких атрибутов национальных культур быть не может; оно общее для всех. Это обладает в теории уравнивающим потенциалом, но это пространство полно ограничений и цензуры.

Большой интерес представляет другая зона, связанная с «земным», досмертным (утерянным) опытом героев. В нём очертания культурной идентичности, пусть и относительно тонкими намеками, но присутствуют: это

[1] *Сугак Е., Замировская Т.* “Чтобы жить хорошо, в Нью-Йорке денег не нужно”: Беларуска Таня Замировская о своей жизни в Америке // The Village Беларусь. 10.02.2020. URL: https://www.the-village.me/village/culture/int/280189-zamirovskaya (дата обращения: 20.10.2021).

понятия затерянной в Европе тихой, но последовательной диктатуры, забывания родного языка и наконец эмиграции (перемещения в иное подпространство) из тревожного места на новую безопасную землю. Уже эти ландшафты памяти и истории более чем узнаваемы — они задают общие топосы для беларусских авторов, и их можно считывать как код. Из безъязычного и безликого проступает легко угадываемая беларусская реальность — вспышками непонятного материнского языка (чьи фонетические особенности проскальзывают [и остаются почти незамеченными] в текст, написанный на другом языке), очертаниями загадочного «города М», памятью о конвенциях иной культурной реальности: например, о жанре беларусской военной прозы.

Итак, узнаваемое пространство «до смерти» и «до эмиграции» прочитывается как Беларусь. Интересно, что именно в месте «после смерти» (или иного катастрофического, травмирующего и не разрешаемого события) происходит «восстание мёртвых». Но для того, чтобы оно имело успех, главной героине из места без памяти придётся её обрести, ощупывая пространство своих воспоминаний и постпамяти, обретая её через (не)родной язык, который на протяжении всего романа мутирует, ускользает, надламывается. Победа революции (мёртвых) становится возможна только благодаря наличию трансгрессирующего транснационального переноса и фигуры эмигранта, казалось бы, безнадёжно исключённого из многих социальных и культурных систем.

Секция 2. Социология новейшей литературы

Юлия Витальевна Ткачук (ЯГПУ им. К.Д. Ушинского)

Лианозовский биографический миф в романе В. Сорокина «Голубое сало»

Изучение творческой биографии писателя в современном литературоведении опирается на суждения Б. В. Томашевского и Ю. М. Лотмана о соотнесенности в ней «жизненной правды» и «художественного вымысла». Общеизвестно, что в эпохи «индивидуализации творчества» на передний план выдвигаются имя и личность автора, а «интерес читателя от произведения простирается и на творца»[1]. Осознавая биографическую реальность как «постоянный экран для... произведений», пишущий, с одной стороны, «инсценирует» мотивы своего творчества в собственной жизни, с другой — создает себе «искусственную биографию-легенду с намеренным подбором реальных и вымышленных событий»[2]. Именно «биографическая легенда» становится важнейшим фактором, определяющим не только писательское поведение, но и восприятие публикой как самого этого поведения, так и литературных текстов — в особенности лирических[3].

На основании характера и степени участия писателя в мифологизации собственной судьбы принято разграничивать автобиографический и биографический мифы. По мнению Ю. В. Доманского, первый конструируется самим автором и интерпретируется как «исходная сюжетная модель», соотносимая с «событиями его жизни» и «получающая многообразные трансформации в <…> творчестве»[4], второй же создается «не только и не столько... художником, сколько его (в самом широком смысле) биографами» — мемуаристами, литературными критиками, представителями

[1] *Томашевский Б.В.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6.
[2] Там же, с. 6–7.
[3] *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Том 1. Таллин, 1992. С. 268.
[4] *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дисс. в виде научного доклада … докт. филол. наук. М., 1998. С. 7.

СМИ и т. д.[5]. Иными словами, «биографический миф оказывается безусловно шире мифа автобиографического, ибо творится в соавторстве», являя собой «акт сотворчества художника и читательской аудитории»[6]. Источниками его, таким образом, могут служить как реальные факты из жизни писателя, так и разнообразные фикциональные и нефикциональные тексты.

В докладе в ракурсе биографического мифа предполагается рассмотреть один из значимых эпизодов романа В. Сорокина «Голубое сало», где в качестве персонажей фигурируют видные представители советского неподцензурного искусства — участники лианозовской группы поэтов и художников Е. Кропивницкий, О. Рабин, И. Холин, Г. Сапгир и Вс. Некрасов. Воссоздаваемая в произведении лианозовская «биографическая легенда» складывается из трех взаимосвязанных сем, формирующих амплуа «литературных хулиганов»: «маргинальности», «оппозиционности официальному искусству» и «претензии на эстетическое превосходство». Первая сема высвечивает тюремное прошлое Холина и непростые отношения с законом Рабина; вторая акцентирует противопоставленность андеграундного искусства любым «разрешенным» формам словесности; наконец, третья абсолютизирует его художественное первенство и подчеркнуто авангардный характер. Выявление источников обрисованного в романе мифа на основании анализа мемуарных свидетельств, собранных В. Пивоваровым в альбоме «Холин и Сапгир ликующие», метапоэтических текстов лианозовцев, характеризующих литературный быт эпохи (например, статьи Вс. Некрасова «Лианозовская чернуха»), а также их художественного творчества как раз и является основной задачей исследования.

[5] *Доманский Ю.В.* «Тексты смерти» русского рока: пособие к спецсеминару. Тверь, 2000. С. 3–4.
[6] Там же, с. 4.

Валерия Андреевна Юсупова (РГГУ)

Специфика внутреннего взаимодействия участников Ферганской школы в контексте теории «Коллаборативных кругов» М. П. Фаррелла

Человек не может существовать вне общества. Он всегда является его частью. В обществе выделяются социокультурные образования: группы, сообщества, круги. В разные периоды своей жизни, человек не только исполняет различные социологические роли, но и относится к разным общностям, каждая из которых вносит вклад в его формирование.

Такие же процессы происходят в поле литературы. Акторы принадлежат к разным социологическим общностям, которые, зачастую, влияют не только на образ их мышления, но и на произведения, создаваемые в составе этой общности.

Так, в эпоху авангарда существовало большое количество литературных группировок. Поэты объединялись в группы, и именно в них вырабатывалась эстетика, определялись четкие границы и программа. С течением времени принцип их организации значительно изменился. Такие группировки теперь выделить сложно, границы размыты. Зачастую невозможно определить и дать чёткие характеристики социологическому образованию.

Несомненно, существует связь эстетики создания произведения с организацией поэтических групп и сообществ. И если изучению поэтики уделяется большое внимание, то изучение поэтических образований в социологической перспективе встречается редко.

Одной из таких общностей является Ферганская школа поэзии – одна из самых известных поэтических школ постсоветского пространства. В различных исследования, помимо определения ее как школы, ее называют группой, сообществом, кругом.

Ферганская поэтическая школа сочетает в своём творчестве традиции колониального востока, бывшего советского союза и итальянские элементы. Такое сочетание указывает на неоднородный характер творчества поэтов. Также интересным представляется тот факт, что участники школы пишу на русском языке, публикуются в основном в России, а в Узбекистане оказываются фактически вытесненными из литературы. Мы считаем, что феномен Ферганской школы необходимо изучать не только с поэтической, но и с социологической точки зрения.

Проблема изучения групп и сообществ поднимается в работах П. Бурдье, Б. Латура, Е. Петровской, М. Фаррелла и др. О непосредственном влиянии социологических образований на творчество их участников пишет Г. Беккер в своей работе «Art worlds», подобные идеи излагает и М.П. Фаррелл в работе «Collaborative circles: Friendship Dynamics and Creative Work.

В работе предпринята попытка определить характер социального образования Ферганской школы поэзии. Кроме того, социологическая теория М.П.Фаррелла впервые применяется к исследованию постсоветской поэтической школы.

Нина Андреевна Александрова (ЛИ имени А.М. Горького)

Как быть поэтом. Поэтические стратегии в представлении инсайдеров и аутсайдеров современного русскоязычного поэтического сообщества

Целью данной работы мы выбрали исследования образа поэта с точки зрения как непосредственных участников литературного сообщества (инсайдеров), так и внешних наблюдателей(аутсайдеров).

Мы предположили, что образы и практики того, что общество вычитывает в понятие «быть поэтом», могут влиять на представление непосредственных участников литературного сообщества и наоборот - представления и практики поведения конкретных инсайдеров в литсообществе могут изменять общественное представление об образе поэта.

Для проверки нашей гипотезы, мы погрузились в историю изучения антропологии литературного быта (на схожие темы можно отметить работы Елены Югай и Ирины Богатырёвой о моделях поведения поэтов в современной литературной среде, механизмы их передачи между поколениями и зависимость от принадлежности той или иной литературной группе, а также статью Евгении Вежлян о поэтических сообществах и новых контекстах публичности), использовали антропологический метод включённого наблюдения для того, чтобы описать различные практики «бытия поэтом», проанализировали 215 анкет, заполненных инсайдерами и аутсайдерами в литературном процессе - о том, что значит «быть поэтом». К исследованию привлекались информанты независимо от их принадлежности к литературной конвенции, возраста и региональной принадлежностью участников - мы предположили, что это позволит дополнительно выявить ряд любопытных закономерностей.

Проанализировав 215 анкет инсайдеров и аутсайдеров литературного процесса, мы смогли количественно проверить нашу гипотезу. Большая часть опрошенных считает “бытие поэтом” не экономической, а скорее личностной характеристикой. В этом абсолютно единодушны как инсайдеры так и аутсайдеры поэтического процесса.

Бытие поэтом практически не воспринимается как профессиональная реализация или сфера деятельности, и инсайдеры, и аутсайдеры литературного процесса проговаривают это.

Стереотип о трагическом опыте “проклятого поэта”, страдальца, разрушающего себя - отходит в прошлое. Абсолютное большинство инсайдеров вообще не относится сакрально к фигуре поэта - и здесь нет разницы между столичностью и региональностью, между возрастом опрошенных.

То же касается и аутсайдеров - ожидаемая реакция на стереотипные представления о поэте, не подтвердилась.

Наше предположение о влиянии возраста, региона, конвенции и степени вовлеченности в литературный процесс на представления об образе поэта - не подтвердились.

Секция 3. Новейшая поэзия

Анна Алексеевна Кудалина (РГГУ)

Метаморфоза как структурообразующий элемент поэмы Марии Степановой «Священная зима 20/21»

В заключении поэмы «Священная зима 20/21» Марии Степановой полифония, обозначенная «одновременным звучанием нескольких голосов», определяется ключевым элементом композиции всего произведения, и в перечислении «прозвучавших» голосов нескольких лирических субъектов, упоминается и голос Овидия, который в тексте поэмы представляет собирательный образ поэта в изгнании (помимо нескольких упоминаний его имени, в тексте присутствуют также практически точные цитаты из переводов «Скорбных элегий»). Помещение этого образа в текст оказывается определяющим и для самой композиции отдельных частей поэмы, многие из которых, подобно другому сочинению поэта, «Метаморфозам», оказываются основанными на каком-либо кардинальном изменении. В нашем докладе мы проанализируем, каким образом метаморфоза, осуществляемая сразу на нескольких уровнях текста, оказывается одним из главных структурообразующих элементов всей поэмы.

Во-первых, само пространство художественного мира меняется путем перехода лирическим субъектом границы («Теперь-то ясно: я сослан не в чужие края,/А во время года, меня в него засунули»). Изменяются также и привычные элементы художественного пространства («Смерзшееся в льдинках руно») – хронотоп зимы оправдывает само изменение «вещества» мира: снег выпадает там, где ему не предполагалось быть («Говорили,/Что на римском форуме метели/Настелили белые лежанки»), подвергая изменению даже физические законы («Хлопья летели не сверху вниз, а строго/горизонтально»), что приводит, наконец, к растождествлению самого предмета с его привычной функцией («Непрерывное шевеление/Щекотание/И почесывание/Воды об снег/Пара об воду/Себя об себя»). О произошедших внутренних и внешних изменениях свидетельствует и сам ссыльный поэт.

Во-вторых, метаморфоза, осуществляемая в частях поэмы сразу на нескольких уровнях, распространяется и на поэтическое слово, служащее также предметом изображения, обращая его из знака в вещь, могущую также изменять свое, ставшее физическим, состояние («И хочется плеваться мерзлыми ямбами», «Слова во рту от мороза становятся ледяные», и, наконец, в самом финале поэмы: «За щекой/Слова чужие тают, как рафинад»).

Так, разворачивающаяся одновременно на нескольких уровнях текста метаморфоза оказывается мотивированной самим художественным миром, определяя при этом всю его организацию, начиная от хронотопа и композиции, заканчивая субъектностью героя и самой поэтической речью.

Алексей Евгеньевич Масалов (РГГУ)

История, тело, аффект в непрозрачной поэзии Кирилла Корчагина и Евгении Сусловой

Непрозрачной поэзией вслед за Г.В. Заломкиной мы считаем такой тип поэтической речи, для которого «характерна многомерность взгляда, позволяющая пристально воспринять и приблизиться к пониманию сложности, тотальности и конечной непостижимости связей как во внешнем, так и во внутреннем мире. Основное свойство здесь – нелинейность лирического сюжета, резко затрудняющая логическое, эстетическое и эмоциональное считывание смыслов, каковые многократно умножаются за счет разнообразных языковых техник остранения»[1].

Генезис этого способа высказывания мы возводим к метареализму (А. Парщиков, А. Драгомощенко и др.), однако социокультурные изменения в конце 2000х – 2010х гг. становятся одной из причин поворота от метафизики и «лингвистической мистики»[2] к аналитической проблематике, в т.ч. проблемам истории, исторической памяти и исторической травмы, выраженной через телесность и телесные аффекты. Так, события первой половины 2010х годов от протестов на Болотной площади до присоединения Крыма, ставшие свидетельством укрепления авторитаризма, проявляются в специфической деформации языка на фоне политической катастрофы. Эта деформация, как пишет Т. Вайзер проявляется в особом комплексе мотивов: «переживание порога смерти, стертость логикой войны, обнаружение в себе другой, рассредоточенной субъективности, неспособной “собраться” в единство прежнего индивида»[3]. Каким образом это рас-

---

[1] *Заломкина Г.* Сопричастная субъективность в современной русской «непрозрачной» поэзии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Berlin, Bern, Bruxelles, NewYork, Oxford, Warszawa, Wien: PeterLang, 2018. Pp. 289–290.

[2] *Кукулин И.* Голоса, отпущенные на волю. Интервью с Александром Скиданом о его романе «Путеводитель по N» // TextOnly. 1999. № 0. URL: http://www.vavilon.ru/textonly/issue0/skidan.htm

[3] *Вайзер Т.* Травматография логоса: язык травмы и деформация языка в постсоветской поэзии // Новое литературное обозрение. № 1 (125). 2014. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10815/

щепление субъекта обуславливается логикой войны и исторической памяти, мы и рассмотрим на примере стихов Кирилла Корчагина и Евгении Сусловой.

В книге «Все вещи мира» Корчагина один из сквозных мотивов – столкновение личности и истории, выхолащивание наших дискурсивных практик в «шуме времени». Но только история и историческая память здесь является не пассивным свойством, а активно врывается в «настоящее», обретает телесность, часто деформированную: *ночью к тебе постучится огромный двадцатый век / в гирляндах синеющей гари с углями в черных глазах* или *Я видел мастурбирующих стариков в клубах расцвеченного пара / тянущихся друг к другу через слизистые занавеси / на порнографической вечеринке*. Иными словами, «шум времени» возникает в этих стихах не как поступательное движение, а как поток тел, руин, воспоминаний и аффектов. Этот поток раскалывают любую возможность целостности (*Преподаватели университетов и сотрудники издательств, / амбициозные философы и современные художники, / печальные ортодоксы и умудренные марксисты / превращались в двигающиеся пост-тела*), становясь неким выражением как исторических катастроф, так и катастрофы российской социальности (*чтобы скоро совсем / превратиться в звенящую молнию, в мертвый / язык, в термоядерный глитч на синем экране войны*).

Подобный подход к исторической телесности, если можно так сказать, возникает в книге Евгении Сусловой «Животное», а точнее – в тексте «Ислам 1» и цикле «Ислам 2», где телесные деформации и расчленения совершаются некими акторами, воплощениями войны и катастрофы (*Они своим чередом разбирают / тебя на части. Кровь уже не покроют / их покрывала, сделанные / из собственной кожи*). Травмирующие режимы истории возникают и в тексте «Сцена желания. Восемь комнат для войны», где сращиваются эсхатологические и политические мотивы (*Но иссушение, иссушение ангелом / ускоряется, и вот – мы видим надежду на народ-порошок, / на его распыление*). Важно, что репрессированная телесность в текстах Сусловой становится метафорой пересборки субъективности, где априорная нецелостность становится способом порождения особых отношений с временем и миром (*Руки мои, огнем / полные, пропускают воду, / землю, пропускают время / так, чтобы выйти с другой / стороны всему*).

Таким образом, расщепление субъекта и его тела в исторических катастрофах становится как способом выражения свидетельства этих катастроф, так и поиском путей сопротивления аннигилирующему движению «шума времени» и политике управления исторической памятью.

Дмитрий Ильич Сотников (РГГУ)

«Перейти через это голосовое сообщение, чтобы обнять тебя»: субъект в поэзии Дмитрия Герчикова. Между постконцептуализмом и квир-письмом

Как верно отмечает Кирилл Корчагин, влияние концептуалистской «прививки» в новейшей поэзии по-прежнему ощутимо. Особый подход к работе с субъектом, унаследованный от старших авторов, проносится через десятилетия, оставаясь актуальным и смыкаясь с новыми тенденциями. Среди них – квир-поэзия, авторы которой конструируют в своих стихах идентичность, как пишет А. Филатов, *«изменчивую и фрагментарную»*. Описание её заставляет вспомнить о «мерцающем субъекте», возвращенном авторами крайнего постконцептуализма.

В творчестве Дмитрия Герчикова две эти тенденции смыкаются. Настоящее исследование посвящено тому, каким образом это происходит и как конструируется субъект в таких условиях.

Одна из главных особенностей поэтики Герчикова – монтажность: соединяются обрывки различных дискурсов, сама несопоставимость которых – при соположении рядом – обессмысливает каждый из них. Стихотворение «10 февраля 2020 года» мы видим смесь из кусков статей о деле «Сети» и мусора, вроде гороскопов или мемов, перетекающих друг в друга столь стремительно и написанных в столь выхолощенном, обезличенном стиле, что едва ли мы можем говорить о субъекте, даже мерцающем или расщеплённом. Скорее – о совокупности медиа-аффектов, коллективных и не принадлежащих никому, существующих в виде потока неразличимого информационного шума, перемалывающего любую субъектность. Так пленник, попытавшийся оставить сообщение среди состава продукта, растворяется в перечислении случайных вещей, превращающемся в абсурдистскую частушку («российская федерация без силы гравитации//свобода левитации в российской федерации»).

Иногда начинает выделяться субъект, чьи высказывания можно классифицировать как «прямое высказывание». Упомянутые выше тексты входят в подборку «Катя», содержащую так же стихотворение, лирический субъект которого явно приближен к биографическому автору и обраща-

ется к возлюбленной. Его речь стремится соскользнуть в шум, чего не происходит. Он задерживается на границе утери целостности, но угроза остаётся ощутимой. Довлеет и пограничность положения – напрямую с любимой соприкоснуться не получается, субъект заперт в отправляемом им голосовом сообщении, в медиа-среде. Её дискретность, рассеивающая любую активность, и становится той тоталитарной машиной, которую Герчиков подрывает с помощью типичной для концептуализма иронического остранения, осмеяния.

Делается это специфично: вместе с обнуляемым дискурсом обнуляется и сама ирония, сливается с общим дегуманизированным потоком, существует в нём как эхо или колебания на его поверхности. Собственно, в этих колебаниях и мерцает субъект, «взрывающий» – по Нанси – описываемое. Проявляясь во вспышке этого взрыва и сохраняя свой след в колебаниях, оставшихся после, субъект обещает возможность себя, истинно лирического или политического.

Максим Сергеевич Дрёмов,
Анна Александровна Писманик (НИУ ВШЭ)

Weird fiction как жанровая категория в современной русскоязычной поэзии

Современная литературная критика регулярно оперирует термином «weird fiction» — под ним принято понимать литературу, описывающую эклектичные сюрреальные миры, подчинённые логикам инаковости и зачастую культивирующие эстетику «жуткого» (Unheimlich). Преимущественно термин «weird fiction» (и родственный ему термин «new weird», хронологизирующий «странную» литературу) употребляется применительно к жанровой прозе — Г. Харман описывает в качестве мастера «weird-реализма» Г. Лавкрафта[1], центральной фигурой направления «new weird» традиционно принято считать британского фэнтези-автора Ч. Мьевиля[2], однако ряд теоретических исследований расширяет хронологические и типологические рамки категории «weird» — М. Фишер в сборнике исследований «Странное и жуткое» (англ. «Weird and Eerie») пишет в т.ч. о текстах М. Этвуд[3], а С. Джоши предпринимает попытку описать как «weird fiction», к примеру, поэму С. Кольриджа «Сказание о старом мореходе»[4].

В новейшей русскоязычной поэзии (1991–2021) наблюдается целый ряд авторов, в чьих поэтиках центральное место занимает эстетика «странного» — этот аспект исследователи и критики отмечали в поэзии авторов «нового эпоса» («их нельзя последовательно и рационально „перевести" на язык „посюсторонних" событий» — И. Кукулин о стихах Ф. Сваровского[5]; «Шваб демонстрирует нам ветвящиеся и делящиеся последовательности внутри превращения, не разоблачая его, а делая его для нас более сложным и тем самым усиливая ощущение чуда» — С. Львовский о

[1] См.: *Харман Г.* Weird-реализм: Лавкрафт и философия / Пер. Г. Коломийца, П. Хановой. Пермь: Hyle Press, 2020.
[2] См.: *Липинская А.А., Сорочан А Ю.* Этюды о странном (Категория «weird» в современном литературоведении) // Новое литературное обозрение. 2020. № 65
[3] См.: *Fisher M.* Weird and eerie. L.: Repeater Books, 2016.
[4] См.: *Joshi S.T.* The Weird Tale. Austin: University of Texas Press, 1990.
[5] *Кукулин И.В.* От Сваровского к Жуковскому и обратно. О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое литературное обозрение. 2008. № 89.

стихах Л. Шваба[6]), возникали попытки повести разговор о категории «странного» и применительно к другим авторам, таким, как Г. Геннис, В. Богомяков и др. Сюрреальность становится яркой чертой художественного мира некоторых авторов, принадлежащих к самым молодым литературным поколениям — это свойственно поэтике К. Сим, В. Савельева, С. Сурковой. Настоящий доклад ставит своей целью концептуализировать общность вышеназванных авторов в свете современного представления литературной теории о жанре «weird fiction» и расширить данную жанровую конвенцию посредством её адаптации к категориям современной поэзии.

[6] *Львовский С.* Ровинский, Сваровский, Шваб. Все сразу / OpenSpace. 2008. 18 июня. URL: http://www.openspace.ru/literature/events/details/1591/, дата обращения: 10.10.2021, 19:59.

Секция 4. Новейшая драма

Ярослав Евгеньевич Красников (РГГУ)

«Серсо» В. И. Славкина через призму поэтики чеховской драматургии

Связь драматургического наследия А.П. Чехова и произведений В.И. Славкина, одного из представителей так называемой «поствампиловской» драматургии, является на сегодняшний день одной из пока ещё весьма недостаточно разработанных проблем.

Взаимодействие текста В.И. Славкина «Серсо» (одного из наиболее значимых произведений данного автора позднесоветского и постсоветского периода актуальной словесности) с драматургической традицией А.П. Чехова (в большей степени конкретно – пьесы «Вишневый сад») будет рассмотрено в докладе с различных ракурсов.

Во-первых, нами отмечены значимые переклички текстов в художественных аспектах построения сюжета, изображения действующих лиц и их характеров, вопросе поиска специфических, отличительных черт их коммуникации и т.п.

Во-вторых, в докладе озвучиваются компаративные наблюдения на структурно значимых для обеих пьес уровнях паратекста: от смыслоёмких названий (представляющих собой лейтметафоры и концентрирующих в себе многие значимые мотивы, которые впоследствии развернутся в текстовом полотне), аспекта наименования героев до ремарочного комплекса.

В-третьих, особое место в работе отводится прояснению ощутимых интертекстуальных связей пьесы «Серсо», относящейся к периоду «поствампиловской драматургии», с текстами вершин чеховской драматургии.

Наконец, отмечается, что важным свойством такого «диалога» текстов различных культурно-исторических дискурсов является их обоюдозначимое влияние. Как нам видится, в данном случае возникает также воздействие обратной направленности, то есть интерпретация А.П. Чехова представителем «новой волны» отечественной драматургии В.И. Славкиным (как эксплицированная в тексте, так и присутствующая имплицитно в подтексте), меняет современное рецептивное восприятие классического произведения: расширяет и углубляет смыслы, вызываемые чтением или просмотром в первую очередь «Вишневого сада», а затем также ряда других драматургических произведений, понимание которых казалось уже устоявшимся, выкристаллизовавшимся годами.

Григорий Алексеевич Филиппов (РГГУ)

Интертекстуальность новейшей русской драматургии: «чужое слово» в монодрамах В. Леванова

В докладе будет рассмотрен круг проблем, посвященный необходимости теоретической экспликации поэтики т.н. «новой драматургии». Среди многих взаимонаправленных тенденций, характеризующих активное развитие драматургической формы и сюжета на рубеже XX-XXI веков, особенно важную роль играют экспериментальные для данного рода литературы жанры, с их специфическим отношением 1) к художественному слову как символическому полю столкновения конфликтных дискурсов; 2) форме сценического воплощения перформативного произведения, явно преодолевающего художественную условность в силу возникновения металитературной рефлексии. По словам М. Н. Липовецкого, «Перформатив восходит к ритуалу (в том числе и к карнавалу)», а «слово становится перформативным именно в культурном пространстве заново становящихся, […] чаще нарушенных, неустойчивых смыслов»[1]. В данном случае, позиция реципиента не столько достраивает незавершенный текст, сколько деконструирует (Ж. Деррида). Подобное «пересобирание» заведомо не целостных фрагментов и смыслов не предполагает наличие эстетической завершенности, поскольку сам текст предстает как становящаяся конструкция, наполняемая подвижным содержанием.

Особую роль в данном построении, на наш взгляд, играет возникновение в ткани произведения т.н. «чужого слова», чаще всего апеллирующего к переосмыслению предшествующей драматургической традиции (см. такие явления, как «чеховский текст», «шекспиризм» и др.). В монодрамах В. Леванова «Смерть Фирса» и «Надсмотрщик» наблюдается характерное для новейшей драматургии усиление перформатизации, а выводимые В. Левановым герои связывается интертекстуальной нитью с «чеховским текстом» и трансформируется в сложного субъекта, чья идентичность раскрывается через развернутое монологическое высказывание. Учитывая установку монодрамы на предельно «личное», потеря/поиск идентичности персонажем существенно влияет на сокращение дистанции между словом и действием, героем и рецепиентом.

---

[1] *Липовецкий М.* Перформансы насилия: «новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 193.

Целью данного доклада является осмысление ключевых для монодрамы категорий героя и рецепиента на материале пьес Леванова в контексте особенностей монодраматичсекого композиционно-речевого построения. Для этого мы обратимся к работам М.Н. Липовецкого, С.П. Лавлинского, О. В. Журчевой, А.М. Павлова и других.

Варвара Андреевна Левонтина (РГГУ)

Четыре реальности Ивана Вырыпаева (на материале пьесы «Кислород»)

Доклад посвящен структурным особенностям пьесы И. Вырыпаева «Кислород» (2002). Вырыпаева принято относить к представителям так называемой «новой драмы» (наряду с Е. Гришковцом, В. Сигаревым, братьями Пресняковыми, Еленой Греминой, Михаилом Угаровым и др.). За обозначением «новая драма» (применительно к этим драматургам, а не Чехову и Метерлинку) стоит указание не только и даже не столько на остросовременную проблематику, сколько на довольно радикальный эстетический эксперимент: эти авторы ищут новые формы театрального высказывания. Обычно авторы и режиссеры «новой драмы» отказываются от классического психологического театра, привычных мизансцен, декораций (тут и театр.doc, и монопьесы Гришковца, рок-шоу Вырыпаева «Проект Сахар»).

Так, одним из впечатляющих экспериментов становится совмещение нескольких «реальностей» (событийных пластов), наиболее ярко представленное в пьесе «Кислород». Фабула пьесы раздваивается, ее герои проживают по две разных, не пересекающихся судьбы. В первом своем существовании герои встречаются и влюбляются, во втором их пути не пересекаются. При этом две истории рассказываются одновременно, как будто это одна история. Об одном и том же герое мы узнаем, что он убил лопатой свою жену и при этом никогда не был женат.

Третья реальность этой пьесы – притчевая. Пьеса делится на 10 «композиций», каждая из которых соответствует одной христианской заповеди. Таким образом, текст пьесы – это интерпретация библейских догм. Важно, что бытовой и сакральный планы не чередуются и не сливаются, а существуют параллельно. Как пишут Боймерс и Липовецкий, «Вырыпаев не столько испытывает современный мир, с его насилием и пошлостью, вопросом о Боге, сколько испытывает Бога —условиями современного существования». Несмотря на свою провокационность, «Кислород» – не вызов, а именно вопрос о том, насколько применима христианская риторика к современному мироустройству. Отсюда и переосмысление заповедей «не подставляй левую, а сделай так, чтобы тебя ударили по левой»; «и когда хотят отсудить у тебя рубашку, сделай так, чтобы дали тебе 18 лет с

конфискацией». Бог Вырыпаева – неразрывно связан с насилием, сексом, терроризмом, наркотиками и, в первую очередь, с любовью. Но любовью не христианской, а безумной, приведшей к убийству Сашей из Серпухова своей жены.

Четвертая реальность – реальность сцены. «Кислород» представляет собой диалог двух актеров: это «Он» и «Она». Не стремясь к правдоподобию, актеры не перевоплощаются в героев пьесы Сашу и Сашу, но находятся с ними в сложных отношениях. Иногда называют их своими знакомыми, а иногда и просто героями написанного текста, который они – актеры – читают. То есть, они то сближаются с героями пьесы, никогда, впрочем, не сливаясь с ними, то полностью отстраняются от них. В этом контексте интересно, что в первой постановке «Кислорода», режиссером которой был Виктор Рыжаков, за «него» читал сам Вырыпаев. За счет этого создается эффект слома «четвертой стены», то есть разрушения символической границы между сценой и залом. Жанр «Кислорода» сам автор определил как «Акт, который нужно производить здесь и сейчас». Вероятно, это связано с тем, что, как неоднократно говорил Вырыпаев в своих интервью, театр существует исключительно в диалогической форме, то есть, пьеса, по замыслу автора, реализуется заново во время каждого спектакля, здесь и сейчас, и только между актерами и зрителем. Эта традиция идет от театра Брехта, однако Вырыпаев ищет пределы ее возможностей.

Эта сложная художественная конструкция оказывается рамкой для глубокого исследования судьбы поколения, а именно такую цель ставит себе Вырыпаев: «Это Саша и Саша, люди третьего тысячелетия. Запомните их такими, какие они есть. Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение, на головы которого где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит». Так звучит финал пьесы, но это не только поколение первых Саши и Саши и вторых Саши и Саши. Это поколение и актеров, исполняющих пьесу, и поколение самого Вырыпаева. При этом поколение живет в вечном пространстве библейских истин.

Секция 5. Трансмедиальность новейшей литературы

Анна Валерьевна Швец (МГУ)

Футуризм и цифровые медиа: язык экрана и язык страницы

В центре доклада -- недавние англоязычные переводы "заумных" стихов Крученых авторства Дж. Байехаша (J. Baillehache). В этих текстах стихотворение переводится не только на другой язык, но также перемещается в другую среду: цифровую -- в итоге обретая форму интерактивного вебсайта, на котором пользователь может взаимодействовать с авангардным текстом[1].

Байехаш подвергает изменению материальность носителя текста -- заменяя книгу, осязаемый физический объект, бесплотной интернет-страницей. Именно материальное тело текста -- залог читательского взаимодействия со стихотворением и читательского сотворчества: книга приглашает к рассмотрению букв (и нетрадиционного типографского оформления), ощупыванию грубых страниц. Книга Крученых требует от читателя прочтения и одновременного контакта со стихотворением как с материальной вещью в режиме «остранения» (В. Шкловский), ощущения вещи как в первый раз. В переводе воспринимаемая «вещность» стихотворения утеряна. Производимое «вещностью» ощущение восстанавливается за счёт превращения текста в интерактивную игру с несколькими выборами. Читатель не переживает контакт с материальным обьектом, но вовлечён в игру с виртуальной инсталляцией, создавая ее за счёт выбора того или иного набора команд.

[1] См. https://content.sakai.rutgers.edu/access/content/user/jobaille/translatingzaum/home-1.html (дата обращения - 24.11.2021)

Дарья Алексеевна Ильгова (РГГУ)

Визуальная поэзия как арт-объект

Визуальная поэзия с точки зрения интермедиальности не только объединяет в себе вербальный, визуальный и другие медиа, но также находит свое выражение в современных арт-практиках.

Одним из примеров подобного переосмысления визуальной поэзии является использование поэтических текстов в рамках глитч-арта (glitch art), что переводе с английского означает «искусство сбоя», которое рождается с помощью цифровых технологий. Глитч-арт в том числе находит свое выражение в создании глитч-поэзии (glitchpoetry).

Визуальная поэзия XX–XXI вв. стремится к окончательному выходу из двухмерного пространства печатного текста к объемной форме и становится объектом разнообразных выставок.

В 2003-2004 годах серия выставок «Платформа» объединила в виртуальном пространстве работы признанных и молодых авторов: С. Бирюкова, А. Сен-Сенькова и других. Идея проекта заключалась в создании виртуальной передвижной выставки, когда физический оригинал работы как будто исчезает для зрителя и заменяется показом цифровой копии, что также вписывается в общую концепцию, отраженную в глитч-поэзии, блэкауте и вакуумной поэзии.

Осенью 2005 года состоялась выставка «Радикалы и маргиналы». Куратор выставки Ю. Гик разделил объекты по категориям: «Фигурные поэмы», «Авторские концепты» и др. Таким образом, на выставке была предпринята еще и попытка типологии современной визуальной поэзии.

Авторские выставки визуальной поэзии также набирают популярность в начале XXI в. В 2010 году прошла выставка листовертней Д. Авалиани «Я ящерка ютящейся эпохи…». На ней были представлены работы, оформленные в специальные крутящиеся рамы, а также была представлена роспись листовертней Д. Авалиани по тарелкам (например, блюдо с листовертнями).

Интермедиальность визуальной поэзии проявляется не только в создании объемных арт-объектов, но также в синтезе различных медиумов, выражающих поэтическое начало. Так в рамках выставки медиапоэзии «Выставка всего» коллектив ирландского танца Irish Wind простучал ритмический рисунок для ямба, хорея и т.д.

Вектор интермедиальности, заложенный в визуальной поэзии, находит свое выражение в попытках создания всеобъемлющих произведений культуры. К ним можно отнести работы, собранные на выставке «Лаборатория Будущего. Кинетическое искусство в России». Динамические произведения изменяются под воздействием механических сил или визуальных эффектов, что отражается также на процессе восприятия. Например, один в проунах Э. Лисицкого, который предлагал новую визуальную концепцию, объединяющую в себе геометрическую плоскость с построением объемной формы. Интересно, что неологизм «проун» (проект утверждения нового), изобретенный Э. Лисицким, созвучен с неологизмом В. Хлебникова «проум» (проникновение в будущее).

Таким образом, концепция интермедиальности расширяет границы для восприятия и анализа любого произведения. Объекты искусства в целом, и визуальная поэзия как арт-объект в частности, перестают принадлежать одной сфере культуры, но становятся всеобъемлющими мультисенсорными произведениями культуры, которые объединяют в себе природу вербального, визуального, музыкального, кинетического, синестетического и других медиа.

Полина Леонидовна Войцук (РГГУ)

Репрезентация советской эпохи в отечественных комиксах

Внимание массовой культуры к советскому периоду обусловлено несколькими причинами. Первая – реальная ностальгия, трактующаяся как тенденция в умонастроении. Вторая – это квазиностальгия, используемая в коммерческих целях. Для современного комикса в России характерна именно квазиностальгия, поскольку ностальгию по прошлому могут испытывать те, кто это прошлое не застал. Важной особенностью массовой культуры постсоветской России было и есть не только создание ностальгии по советскому, но демифологизация ностальгических настроений. При этом демифологизация является важным условием преодоления ностальгии, так как ностальгия – попытка преодолеть необратимость истории и превратить историческое время в мифологическое пространство.

Стоит отметить, что российский комикс не всегда следует действующим трендам в полной мере, в отличие от кинематографа и СМИ (телевидения). В частности, это проявляется в том, что авторы и художники комиксов хоть и используют коды советской эпохи и образы советской художественной культуры, но репрезентуют это, в основном, как отсылки к первоисточникам. При этом не всегда чувство ностальгии будет являться причиной обращения к конкретному материалу, тогда как узнаваемость образа будет более «цениться» и легко считываться аудиторией.

Репрезентация является многозначным понятием, которое широко употребляется в философии, культурологии, психологии и социальном познании в целом. Наиболее общее определение может быть зафиксировано как «представление одного в другом и посредством другого». С традиционной точки зрения репрезентация – это создание образа чего-либо, дающего определенное представление об объекте, преставление объекта, но не прямое, коим является презентация, а опосредованное, то есть посредством каких-либо идей или образов. Репрезентация может осуществляться с помощью посредников: символов, моделей и любых знаковых систем, в том числе языковых, математических и т. д. Репрезентация является конструктивной функцией знака, то есть эти два понятия взаимно определяют друг друга. Репрезентация представляется как знаковый феномен, так как она сама создаёт знак. репрезентация в целом есть функция визуального понимания, которым обладает субъект, но отсюда же репрезентация есть лишь

акт симуляции. Если говорить о функции репрезентации, то она заключается в замене чего-то, находящегося за ней, но при этом лишь субъект определяет, что есть репрезент в данной ситуации.

Наиболее репрезентативным произведением, в котором актуализируются коды советской культуры, является комикс «Собакистан». Отчасти это связано с тем, что авторы не пытаются следовать «моде на ностальгию», а лишь используют наиболее узнаваемые образы эпохи для рассказа своей истории. Авторы комиксов издательства «Bubble Comics» предложили иной путь репрезентации советской культуры. Они представили и адаптировали лишь те коды и образы «советского прошлого», которые имеют непосредственное отношение к сюжетной истории или хронотопу комикса, поэтому не выглядят инородно и/или карикатурно. Ярче всего это проявилось в серии «Экслибриум», в которой использованы цитаты и аллюзии, отсылающие нас к советской мультипликации и кинематографу.

Обращение к персонажам советской литературы, мультипликации, кинематографа имеет несколько функций: создается эффект узнаваемости, который имеет положительный смысл в массовой культуре, стремящейся к стереотипности, воспроизведению известных образов и сюжетов. Кроме того, отечественный комикс демонстрирует определенную преемственность в культуре, актуализируя известные образы, придающие тексту комикса дополнительные коннотации. Наконец, это отсылка к некоторым «авторитетам», моделирующим культурную память на уровне кодов и символов.

Дарья Романовна Пахомова (МГУ)

«Топи» как литературный текст: контрапункт кинематографического и литературного в сериале Д. А. Глуховского

В нашем докладе мы вскроем литературные источники, приёмы, композиционные решения в сериале «Топи». Специфика этой киноработы в том, что автор ее сценария — активно практикующий литератор Д. А. Глуховский. В этой ситуации ожидать большей «литературности» кинотекста естественно, однако характерно, что сам создатель публично отрицает литературную первооснову фильма[1] [1]. Мы имеем дело с любопытным феноменом, демонстрирующим, что явные намерения и декларации автора могут расходиться с объективной структурой итогового текста (в данном случае — кинотекста), а сумма литературных приёмов есть нечто такое, чему литератор не может сопротивляться, что составляет естественную природу его таланта.

Событийный ряд «Топей» поддаётся двойному толкованию, условно — позитивистскому («реалистическому») и мистическому. Зрительское внимание удерживается благодаря этому интерпреционному зазору. В докладе мы утверждаем, что такая фактура реальности характерна скорее для литературного текста (ср., книга А. Г. Горбуновой «Конец света, моя любовь» (2020), а не для кино, в котором время чаще разворачивается линейно, а герои и объекты изображаемой действительности даны нам прямо, «налицо». В целом структура «Топей» может быть описана в терминах Ц. Тодорова, указавшего на характерную для фантастической литературы (в его характерном понимании этого термина!) зыбкость границы между позитивным и сверхъестественным толкованием события[2] [2].

В связи с этим неустойчивым, мерцающим статусом самой реальности находится и концепция личности в сериале Глуховского. Герои постепенно теряют субъектность, перестают контролировать себя и мир вокруг. В то же время их трансформации могут также быть описаны одновременно

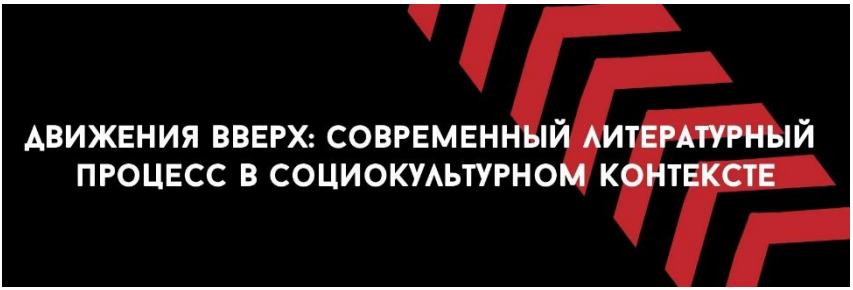
---

[1] *Забалуев Я.* Дмитрий Глуховский о сериале «Топи»: «В глубинке смерть всегда рядом» // Портал «Кинопоиск». URL: https://www.kinopoisk.ru/media/article/4003939/ (Дата обращения: 16 октября 2021)

[2] *Тодоров Цв.,* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.

в позитивистском («потеря рассудка») и мистическом ключе (существование в обогащенной, раздвоенной реальности не подразумевает личностного начала в привычном нам смысле слова). Такая структура характерна скорее для модернистской литературы (ср., например, «Петербург» А. Белого, «Чертова кукла» З. Гиппиус), чем для современного кино с его явной концентрацией на герое, уверенностью в его ясном, объяснимом, поддающимся контролю статусе.

Наконец, репертуар использованных в сериале приёмов восходит скорее к литературным, а не кинематографическим источникам. В фильме активно используются метафоры, символы, аллюзии, разгадывание которых требует от зрителя не столько собственно киноопыта, сколько общей культурной эрудиции. Так, в сериале присутствуют отсылки к традиционному фольклору (ср., лихо одноглазое, «свет-зеркальце»), живописному ряду (ср., «Аленушка» (1881) В. М. Васнецова). Мы не хотим, разумеется, утверждать, что кино вовсе не работает с литературным банком приёмов, однако их концентрация в сериале «Топи» представляется нам явно нетипичной. И мы связываем это с персональным опытом создателя «Топей», в первую очередь, беллетристического, литературного.



Научное издание

Движения вверх: современный литературный процесс в социокультурном контексте

Тезисы докладов
I межвузовской студенческой
научной конференции

Составители:
Д. В. Ларионов, А. Е. Масалов, Г. А. Филиппов
Дизайн обложки: *К. Д. Краснощекова*
Верстка: *А. Е. Масалов*