

Фонд «Русско-Польский Институт», Вроцлав
Fundacja Instytut Polsko-Rosyjski



В ПОИСКАХ ГРАНИЦ ФАНТАСТИЧЕСКОГО: ИНИЦИАЦИЯ, МЕДИАЦИЯ, ТРАНСФОРМАЦИЯ

СБОРНИК ТЕЗИСОВ III НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

1-3 июля 2019 года, Вроцлав



ВРОЦЛАВ

ЕЛЕНА ВАЛЕРЬЕВНА МЕДВЕДЕВА, преподаватель-переводчик КемГУ, ОРИС
(Кемерово, Россия)

Мир фэнтези – мир границ

Фантастическая литература в целом и жанр фэнтези в частности по праву считаются одним из самых популярных направлений 20 – 21 вв. Причина такой популярности кроется в том, что фантастика (фэнтези) позволяет обратиться к этическим и теологическим вопросам, задуматься высшей этической нормы. Именно миры фэнтези дают возможность осмыслить данные вопросы, именно в них мы ищем себя, свое место и роль в этом мире.

Ключевой категорией таких поисков является категория границы, осознание и преодоление которой инициирует трансформацию личности персонажей в процессе путешествия к себе.

Важная роль границы для организации пространственно-временной структуры художественного произведения была отмечена Ю. М. Лотманом в его исследовании, посвященном структуре художественного текста. Граница – основной структурно-организующий элемент, разделяющий пространство текста, а нарушение героем пространственной или семантической границы – основа сюжета художественного произведения.

Применительно к жанру фэнтези роль границы становится еще более важной, так как именно граница как место слияния противоположных пространств (миров), как точка наивысшей напряженности, конфликта между ними позволяет и реализовать принцип остранения, являющийся базовым для создания мира фэнтези, и акцентировать момент выбора героя, момент перехода на ту или иную сторону пространственной или семантической границы.

Как и другие произведения жанра фэнтези произведения А. Нортон полны границ: границ между Своим и Чужим пространством, границ между Добром и Злом, между человеком и нечеловеческими существами и т.д. При этом конструируя мир фантастической реальности, автор соединяет в новом, необычном, даже причудливом сочетании хорошо знакомые читателю элементы действительности, ведь невозможно воспринимать и осознавать то, что не имеет в своей основе хоть какой-то связи с существующей реальностью.

Такое соединение, слияние несовместимого создает необходимое противоречие, границу между миром читателя и героя, между Своим и Чужим пространством персонажей, между должным и недолжным бытием героя.

Świat fantazy - świat granic

Literaturę fantastyczną w ogóle, a w szczególności gatunek *fantazy* uważa się za jeden z najpopularniejszych trendów XX-XXI wieku. Powodem tej popularności jest to, że fantastyka pozwala nam zmierzyć się z problemami etycznymi i teologicznymi. To właśnie światy *fantazy* umożliwiają nam zrozumienie tych kwestii i to w nich szukamy siebie, swojego miejsca i roli w tym świecie.

Kluczową kategorią tych poszukiwań jest kategoria granicy, której poznanie i przekroczenie rozpoczyna przemianę osobowości bohaterów w procesie poznawania samych siebie.

Ważną rolę granicy w organizacji czasoprzestrzeni dzieła literackiego zauważył J. Łotman w swoich badaniach nad strukturą tekstu literackiego. Granica – główny element strukturalno-organizacyjny, który rozdziela przestrzeń tekstu; a zaburzenie przez bohatera tej przestrzennej i semantycznej granicy to podstawa fabuły dzieła literackiego.

W odniesieniu do gatunku *fantazy* rola granicy pełni jeszcze ważniejszą funkcję, jako miejsce scalenia się przeciwnych przestrzeni (światów), jako punkt najwyższego napięcia konfliktu pomiędzy nimi. Pozwala zrealizować zasadę podziału, która jest podstawą dla świata *fantazy* i podkreśla wybór bohatera, moment jego przejścia na jedną ze stron przestrzennej lub semantycznej granicy.

Prace A. Norton, podobnie jak inne dzieła *fantazy*, są pełne granic: granic między „swoją”, a „cudzą” przestrzenią, granic między „dobrem”, a „złem”, między człowiekiem, a innymi istotami, itd. Jednocześnie tworząc świat rzeczywistości fantastycznej, autor łączy dobrze znane czytelnikowi elementy w nowej, niezwyklej, a nawet dziwacznej kombinacji, ponieważ nie można wyobrazić sobie tego, co nie ma przynajmniej jakiegoś związku z istniejącą rzeczywistością.

Takie przeciwstawne połączenie tworzy granicę między światem czytelnika, a światem bohatera, między „swoją”, a „cudzą” przestrzenią bohatera, między „odpowiednim”, a „nieodpowiednim” istnieniem bohatera.

ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА КОЗЬМИНА, ф. н. к., докторант, Уральский федеральный университет

Проблемы жанрового исследования авантюрно-философской фантастики XX века

Жанровые исследования фантастики – не слишком популярная область изучения. Этому есть несколько причин. Во-первых, представления о фантастике как о чем-то, не поддающемся «обычному» литературному исследованию (по словам В.Гакова, «фантастика – это

мировоззрение»). Во-вторых, представление о жанре как исключительно классификационном инструменте (в духе Б. Кроче), не позволяющем понять «природу фантастики». В-третьих, сильное влияние литературной критики (особого «дискурсного сообщества») на академические исследования. И, наконец, в-четвертых, перенос (калькирование) жанровой системы западного образца на отечественную литературоведческую почву. В западноевропейской поэтике далеко не всегда различаются такие понятия, как «род» и «жанр» (используется термин *genre* или *Gattung* (в нем. яз.); исключение – польское литературоведение). В то же время не используются, как правило, понятия, обозначающие промежуточные жанровые образования (литературная область, группа жанров, жанровая традиция и др.).

Между тем, если построить исследование жанров авантюрно-философской фантастики XX века (термин Н. Д. Тмарченко), используя серьезно разработанную жанровую теорию (например, представление М. М. Бахтина о жанре как «трехмерном конструктивном целом»), можно получить интересные результаты, не ограниченные только таксономической областью, но углубляющие наше представление о «природе фантастики».

В докладе будет рассмотрена гипотеза о том, что жанры авантюрно-философской фантастики XX века трансформируют жанровые структуры «обычных», нефантастических, авантюрных жанров, таких, как географический роман приключений, авантюрно-исторический роман, некоторые жанровые разновидности криминальной литературы и т.д.

Изучение этой трансформации – что именно изменяется, каким образом это происходит и, главное, каков смысл этой трансформации – будет сделано на примере авантюрно-исторического романа. Материалом послужат многочисленные фантастические романы, наследующие традицию этого жанра, в том числе Дж. Финнея «Меж двух времен», Г. Гаррисона «Время для мятежника», А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом», Р. Матесона «Где-то во времени».

Анализ этих романов показал, что перед нами особая стратегия трансформации жанровой структуры – полемика с исходным жанром. Кроме того, был выявлен инвариант фантастической разновидности жанра авантюрно-исторического романа; который и будет описан в докладе в соответствии с тремя основными аспектами жанра: 1) мир героя (внутренний мир художественного произведения); 2) субъектно-речевая структура и 3) специфика границы между миром героя и миром автора и читателя.

Problemy badań gatunkowych przygodowo filozoficznej fantastyki XX wieku

Badania nad gatunkami fantastyki nie są zbyt popularnym obszarem badań. Powodów jest kilka: po pierwsze, koncepcja fantastyki jako gatunku niepoddającego się „zwykłym” badaniom literackim (wg słów W. Gakova, „fantastyka jest światopoglądem”). Po drugie, idea gatunku jako narzędzia wyłącznie klasyfikującego, niepozwalającego pojąć „natury fantastyki”. Po trzecie, silny wpływ krytyki literackiej na badania naukowe. Po czwarte, kopiowanie zachodnich wzorców systemów badań gatunkowych na płaszczyznę literatury narodowej. W poetyce zachodnioeuropejskiej nie zawsze rozróżnia się takie pojęcia jak „rodzaj” i „gatunek” (używa się terminów „genre” lub „gattung” wyjątek stanowi polskie literaturoznawstwo). Z reguły nie stosuje się jednak pojęć oznaczających pośrednie twory gatunkowe.

Tymczasem, jeśli by stworzyć gatunkowe badania przygodowo-filozoficznej fantastyki XX wieku (termin N.D. Tamarczenko), używając bardzo rozwiniętej teorii gatunku (np. koncepcja gatunku M.M. Bachfina jako „trójwymiarowej konstruktywnej całości”) można dojść do ciekawych wniosków nieograniczających się tylko do taksonomicznych granic, lecz pogłębiających naszą świadomość o „naturze fantastyki”.

W referacie rozpatrzona zostanie hipoteza o tym, że gatunki przygodowo-filozoficznej fantastyki XX wieku przeobrażają struktury gatunkowe „zwykłych”, „niefantastycznych” gatunków, takich jak powieść przygodowa, przygodowo-historyczna, różne odmiany powieści kryminalnych, itd.

Badanie tej transformacji - co dokładnie się zmienia, w jaki sposób się to dzieje i co najważniejsze, jakie jest znaczenie tej przemiany - zostanie przeprowadzone na przykładzie powieści przygodowo-historycznej. Jako materiał posłużą liczne powieści fantastyczne ściśle trzymające się wyznaczników gatunkowych, w tym *Time and Again* J. Finney, *Rebel in Time* H. Harrisona, *Trudno Być Bogiem* braci Strugackich oraz *Gdzieś w Czasie* R. Mathersona.

Analiza tych powieści pokazała, że mamy do czynienia z osobliwą strategią przekształcania struktury gatunku - polemiką z pierwotną wersją gatunku. Ponadto ukazany został inwariant różnorodności gatunku powieści przygodowo-historycznej; który zostanie zaprezentowany w referacie zgodnie z trzema głównymi aspektami gatunku: 1) Świat bohatera (wewnętrzny świat utworu literackiego); 2) Struktura podmiot-mowa; 3) Specyfika granic między światem bohatera, a światem autora i czytelnika.

ВИКТОРИЯ ЯКОВЛЕВНА МАЛКИНА, к. ф. н., доц., проф. кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

Типы границ в фантастической лирике

Целью нашего доклада является типология границ в фантастических лирических стихотворениях. Материалом будет главным образом лирика российских поэтов XX в.

Под фантастическими мы понимаем стихотворения, в которых создается художественный мир, основанный на переходе или размывании границ возможного и невозможного. В них лирический субъект, как носитель основной точки зрения на мир, и / или читатель сталкиваются с явлением, выходящим за рамки жизнеподобной картины мира. С учетом специфики лирики как рода литературы вообще и его субъектной структуры в частности, фантастическое в ней можно выделить на двух уровнях: сюжета, когда фантастическое проявляется в первую очередь в событии, о котором рассказывается, и образа, когда фантастическое присутствует в событии самого рассказывания.

В любом случае, как и в фантастических произведениях, относящихся к другим литературным родам, в фантастических лирических стихотворениях одним из ключевых понятий становится понятие границы. В качестве гипотезы, можно предложить следующую типологию границ.

По степени проницаемости, граница может быть:

- четкой и непроницаемой: два мира существуют, не пересекаясь друг с другом никаким образом;
- четкой или просто обозначенной, но переходимой для кого-либо из субъектов или персонажей;
- размытой, т.е. неуловимой или почти неуловимой;
- несуществующей – в таком случае, используется прием обманутых ожиданий: граница вроде как должна быть, но в итоге ее не оказывается.

На уровне лирического сюжета могут быть следующие типы границ:

- субъектные (например, когда они проницаемы, становится возможным событие превращения)
- пространственные (между двумя мирами или частью мира);
- временные (скажем, прошлое и будущее могут не быть отграничены друг от друга);
- между различными состояниями (сон / явь и т.п.).

На уровне лирического образа могут быть границы:

- между видимым и невидимым;
- между прямым и метафорическим прочтением;

- собственно граница текста и паратекста.

Важный аспект заключается в том, для кого именно существует граница и ее проницаемость или непроницаемость – для лирического субъекта, для читателя или для персонажа. Границы для разных субъектов могут совпадать, а могут и не совпадать, и именно соотношение субъектной структуры и организации границ определяет, с нашей точки зрения, специфику фантастического в лирическом стихотворении по сравнению с эпикой и драмой.

Typy granic w liryce fantastycznej

Celem naszego referatu jest typologia granic w fantastycznych wierszach lirycznych. Materiałem badań będą głównie dzieła rosyjskich poetów XX wieku.

Do fantastyki zaliczamy wiersze, w których świat przedstawiony kształtuje się w oparciu o przejście albo rozmycie granic między możliwym a niemożliwym. Podmiot liryczny, jako nośnik głównego punktu widzenia świata i/lub czytelnik, staje w obliczu zjawiska, które wykracza poza ramy podobnego do życia obrazu świata. Uwzględniając charakter liryki jako rodzaju literackiego w ogóle oraz jej szczegółową strukturę, elementy fantastyczne można w niej wyodrębnić na dwóch płaszczyznach: fabuły, gdy elementy fantastyczne przejawiają się przede wszystkim w przedstawionych wydarzeniach oraz jako obraz gdy fantastyka jest obecna w samym przedstawieniu.

Zarówno jak w dziełach fantastycznych odnoszących się do innych rodzajów literackich, tak i w liryce fantastycznej jednym z kluczowych pojęć jest pojęcie granicy.

W ramach hipotezy można przedstawić następującą typologię granic,

W zależności od przenikalności granica może być:

- Dokładna i nieprzepuszczalna: istnieją dwa światy i nie przenikają się w żaden sposób
- Dokładna lub po prostu wyznaczona lecz możliwa do przekroczenia dla niektórych bohaterów
- Rozmyta, nieuchwytna lub prawie nieuchwytna
- Nieistniejąca - w tym przypadku oczekiwania zostają oszukane: oczekuje się granicy, a ona w rzeczywistości się nie pojawia

Na płaszczyźnie lirycznej fabuły występują następujące typy granic:

- Podmiotowe (np. jeśli są przenikalne istnieje możliwość przeobrażenia)
- Przestrzenne (między dwoma światami lub częściami świata)
- Czasowe (przyszłość i przeszłość mogą pozostać nierozgraniczone)
- Między dwoma stanami (sen/jawa itp.)

Na płaszczyźnie lirycznego obrazu wyróżnia się granice:

- Między widzialnym a niewidzialnym
- Pomiedzy dosłownym a metaforycznym odczytaniem
- Granica między tekstem, a paratekstem

Ważnym aspektem jest to, dla kogo dokładnie istnieje granica i jej przepuszczalność lub nieprzepuszczalność - dla podmiotu lirycznego, dla czytelnika lub dla postaci. Granice dla różnych podmiotów mogą być takie same lub różne, i to stosunek struktury i organizacji granic wyznacza, z naszego punktu widzenia specyfikę fantastycznej liryki w porównaniu z epiką i dramatem.

ANNA MACIEJEWSKA, *Magister*

*Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii
Wrocław, Polska*

O elementach fantastyki w literaturze XVI i XVII wieku: wizje niezwykłych krain, państw i miast.

Przedmiotem moich badań jest omówienie tychże fantastycznych miejsc, które ukazane zostały w dziełach literackich powstałych w XVI i XVII wieku. Zajmę się szczególnie przedstawieniem wizji niezwykłych krain, wysp, państw i miast. Warto zauważyć jednak, że elementy fantastyczne obecne były już w piśmiennictwie starożytnym. Przykładem na to jest dzieło Apulejusza *Metamorfozy albo Złoty osioł*, opowiadające o przygodach przemienionego w ośła bohatera. Kolejne wieki przynoszą fascynację tym, co obce, niebezpieczne, nadzwyczajne, a wręcz nierealne i nadmysłowe. Coraz częściej tematami przewodnim wielu utworów literackich stawały się nie tylko walki toczone ze smokami i potworami, ale również niebezpieczne podróże¹. Bohaterowie tychże dzieł wyruszali zwłaszcza w wojaże do tajemniczych krain. Z pewnością na taki rozwój literatury wpłynęły odkrycia nieznanych dotąd lądów. W XVI i XVII wieku poszukiwano szczególnie idealnych krain, wysp, państw i miast. To właśnie wtedy powstały liczne utwory literackie, dotyczące wspomnianej tematyki. Należy do nich zaliczyć przede wszystkim *Utopię* Tomasza More'a, *Miasto Słońca* Tomasza Campanelli, *Nową Atlantyde* Francisca Bacona, a także dzieła o podróży na Księżyc autorstwa Johannesesa Keplera oraz Cyrana de Bergeraca. Muszę zaznaczyć, że te i inne dzieła omówię podczas mojego wystąpienia, aby w szerokim zakresie przedstawić obecność elementów fantastyki w literaturze XVI i XVII wieku. Skupię się przede wszystkim w tej perspektywie na ukazaniu niezwykłych krain, państw i miast.

¹ J. Gunn, *Droga do science fiction. Od Gilgamesza i Wellsa*, t. 1, Warszawa 1985, s. 52-53.

АНАСТАСИЯ АНДРЕЕВНА ЛИПИНСКАЯ, к. ф. н., доц. СПбГУ (Санкт-Петербург, Россия)

«Эта местность кажется такой безобидной...»: граница между «своим» и «чужим» пространством в британской готической новелле

Для готической новеллы (ghost story) конца XIX – начала XX в. принципиально важна дихотомия своего и чужого, часто представленная на языке пространства и времени. В этом смысле очень характерен хронотоп уединенного дома, очевидно наследующий замку «романов тайны и ужаса».

Дом этот зачастую выглядит подчеркнуто безобидно и окружен садом – промежуточной зоной между миром природы и миром культуры, но сюжет ломает идиллическую ясность этой картины.

Так, новелле Э. Ф. Бенсона «Храм» присутствуют парные «центры» – дом в саду и дольмен среди пшеничного поля, причем к концу текста их противопоставление снимается: дом стоит среди второго круга камней, а на кухне под половичком – жертвенник древнего кровавого культа, так что герои обретают безопасность не в стенах дома, а за его пределами.

«Ветер в портике» Дж. Бакана, другой примечательный текст такого рода, обогащает идею «прошлого, которое всегда может вернуться» параллелью между Римской и Британской империей, а с точки зрения пространства дает причудливую картину «вывернутого» дома, задний фасад которого на самом деле является главным и украшен портиком, в котором стоит древний алтарь. Хозяин дома буквально «отстраивает заново» языческое прошлое – с роковым результатом. Не менее интересна здесь и промежуточная зона – не сад, но окружающее дом пространство, в котором как будто нарушены законы природы и время повернуло вспять.

Эти сложные отношения между прошлым и настоящим, внутренним и внешним, природой и культурой, естественным и искусственным служат своеобразной метафорой характерного для эпохи беспокойства, что границы между двумя сферами не являются непроницаемыми, и «своя» территория не настолько безопасна, как может показаться.

„To terytorium wydaje się takie nieszkodliwe...”: granica między „swoją” i „cudzą” przestrzenią w brytyjskiej powieści gotyckiej

Dla powieści gotyckiej z przełomu XIX i XX wieku. dychotomia własna i dychotomia innych, często przedstawiana za pomocą języka przestrzeni i czasu, ma fundamentalne znaczenie. W tym sensie chronotop odosobnionego domu jest bardzo charakterystyczny dla powieści grozy

Dom ten często wygląda niewinnie, otoczony jest ogrodem - strefą pośrednią między światem przyrody, a światem kultury. Jednak fabuła przełamuje idylliczną przejrzystość tego obrazu.

W ten sposób powieść E.F. Bensona „Świątynia” ma kilka „centrów” - dom w ogrodzie i dolmen wśród pola pszenicy. Pod koniec tekstu ich kontrast zanika - dom stoi wśród kręgu kamieni, a w kuchni pod dywanem znajduje się ołtarz poświęcony starożytnemu, krwawemu kultowi, dzięki któremu bohaterowie mogą odnaleźć bezpieczeństwo nie wewnątrz domu, ale poza jego murami.

„Wiatr w portyku” J. Bakana to kolejny niezwykły tekst tego rodzaju. Wzbogaca ideę „przeszłości, która zawsze może powrócić” z równoległością między Imperium Rzymskim i Brytyjskim, a z punktu widzenia przestrzeni daje dziwny obraz „wywróconego” domu, którego tylna fasada ozdobiona jest portykiem, w którym znajduje się starożytny ołtarz. Właściciel domu dosłownie „odbudowuje” pogańską przeszłość - z fatalnym skutkiem. Nie mniej interesująca jest tutaj strefa pośrednia - nie ogród, ale przestrzeń otaczająca dom, w której wydaje się, że prawa natury zostały naruszone, a czas się odwrócił.

Te złożone relacje między przeszłością a teraźniejszością, tym co wewnątrz, a tym co na zewnątrz, naturą i kulturą, naturalnym i sztucznym, służą jako rodzaj metafory niepokoju, charakterystycznego dla epoki, w której granice między dwiema sferami nie są nieprzeniknione, a „swoje” terytorium nie jest tak bezpieczne, jak mogłoby się wydawać.

ЮЛИЯ СЕРГЕЕВНА ЛАНСКАЯ, к. ф. н., доц. Нижегородский институт управления – филиал РАНХиГС (Нижний Новгород, Россия)

Параллельные миры альтернативной Британии Филипа Пулмана (на примере романа «Прекрасная дикарка»)

«Прекрасная дикарка» (*La Belle Sauvage*) является первой частью трилогии «Книга пыли» Филипа Пулмана, работа над которой ещё не завершена. Опубликованная в 2017 г., через двадцать два года после выхода в свет «Северного сияния», первого из романов трилогии «Тёмные начала» о приключениях Лиры Белаква, она возвращает читателя в мир альтернативной Британии за десять лет до событий, описанных в «Тёмных началах». В отличие от персонажей первой трилогии, главные действующие лица «Прекрасной дикарки» не покидают пределов собственного мира, тем более что он является средоточием параллельных, действующих одновременно, пересекающихся миров.

Первый из них – это привычная «старая, добрая Англия», олицетворением которой является трактир «Форель», принадлежащий

родителям Малкольма, одного из главных героев романа. Трактир, старый, большой и уютный, находится в трех милях по Темзе от центра Оксфорда. Это место, где собираются сливки местного общества – университетские профессора, отдыхают от трудовых будней лодочники и батраки. Трактир противопоставлен остальному миру, как пространство «свое» – «чужому», «защищенное» – «незащищенному»; он стабилен, в то время как в окружающем мире начинают происходить опасные изменения.

Второй мир – тайный и жестокий, существованием которого Малкольм особо не интересовался, пока случайно не стал свидетелем расправы над неугодным Церкви человеком. По мере того, как мальчик продвигается в своем расследовании, мир Магистериума, безжалостно подавляющий инакомыслие, все больше втягивает его в сферу своих интересов и вынуждает отправиться в опасное путешествие (quest).

И, наконец, третий мир – это мир волшебный, уходящий корнями в фольклорную традицию и населенный мифологическими персонажами (женщина-фэйри, великан, охраняющий ворота шлюза и т.п.), с которыми героям ранее не приходилось иметь дело.

Смещение акцента на один из миров оказывает влияние на жанровую природу произведения – подростковый авантюрный роман превращается в антиутопию, которая, в свою очередь, перетекает в фэнтези, что делает произведение неоднородным.

Równoległe światy alternatywnej Brytanii (na podstawie powieści The Book of Dust: La Belle Sauvage Philipa Pullmana)

„The Beautiful Savage” to pierwsza część trylogii „Book of Dust” Philipa Pullmana, która nie została jeszcze ukończona. Opublikowany w 2017 r., Dwadzieścia dwa lata po publikacji „Northern Lights”, pierwszej z powieści trylogii „His Dark Materials” o przygodach Lyry Belacqua, zwraca czytelnikowi świat alternatywnej Brytanii dziesięć lat przed wydarzeniami opisanymi w owym utworze. W przeciwieństwie do bohaterów pierwszej trylogii, bohaterowie „The Beautiful Savage” nie opuszczają granic własnego świata, tym bardziej, że jest to skupienie równoległych, jednocześnie działających, przecinających się światów.

Pierwszym z nich jest znana „stara, miła Anglia”, której personifikacją jest tawerna „Trout”, należąca do rodziców Malcolma, jednego z głównych bohaterów powieści. Tawerna jest stara, duża i przytulna, znajduje się trzy mile od Tamizy, od centrum Oksfordu. To miejsce, w którym gromadzi się śmietanka towarzyska lokalnej społeczności - profesorowie uniwersyteccy, żeglarze i robotnicy odpoczywają tam od dni roboczych. Tawerna jest przeciwstawna względem reszty świata, ponieważ przestrzeń jest „własna” -

„obca”, „chroniona” - „niechroniona”. Świat ten jest stabilny, podczas gdy w świecie zewnętrznym pojawiają się niebezpieczne zmiany.

Drugi świat jest tajny i okrutny, którego istnienia Malcolm nie był szczególnie zainteresowany, dopóki przypadkowo nie był świadkiem masakry bezbożnika. W miarę jak chłopiec postępuje w swoim śledztwie, świat Magisterium, bezlitośnie tłumiąc sprzeciw, coraz bardziej wciąga go w sferę zainteresowań i zmusza go do podjęcia niebezpiecznej podróży.

I wreszcie, trzeci świat. Jest magiczny, zakorzeniony w tradycji folklorystycznej i zamieszkały przez mitologiczne postacie (żeńskie faerie, gigantki, itp.), z którymi bohaterowie nie musieli się wcześniej zmierzyć.

Przesunięcie akcentu na jeden ze światów ma wpływ na gatunek utworu - młodzieńcza powieść przygodowa zamienia się w dystopię, która z kolei wpada w fantazję, co czyni pracę niejednorodną.

ЮЛИЯ РЕМАЕВА к. ф. н., Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского
(Нижний Новгород, Россия)

ГОРОДСКОЕ ФЭНТЕЗИ БЕНА ААРОНОВИЧА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ДВОЕМИРИЯ ЛОНДОНА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «РЕКИ ЛОНДОНА» И «ЛУНА НАД СОХО»)

Английский писатель и сценарист Бен Дилан Ааронович (р. 1964) – автор книг, написанных в жанре городского фэнтези. Цикл, объединяющий восемь произведений, созданных им в течение нескольких лет (с 2011 по 2018 годы), принято называть «Реки Лондона», по первому роману; они также известны как «Серия о Питере Гранте», по имени главного героя, за чьими приключениями наблюдает читатель. Центральное действующее лицо – стажер лондонской полиции, открывающий в себе неординарные сверхспособности после неожиданной встречи с призраком. Получив повышение по службе, молодой детектив-констебль начинает работу в секретном отделе и становится первым учеником подлинного волшебника Англии почти за последние сто лет; он выступает как посвященный посредник между «своим» и «чужим» мирами.

Сюжет романа «Реки Лондона» (“Rivers of London”) строится на расследовании различных, но в равной степени запутанных дел. Протагонисту предстоит выяснить природу потусторонней сущности, которая вселяется в горожан, превращая их в жестоких убийц. Последующее задание заключается в урегулировании конфликта между богами реки Темзы. В романе-продолжении, «Луна над Сохо» (“Moon

over Soho”), раскрываются таинственные убийства джазовых музыкантов, и без магии здесь также не обходится.

Писатель создает параллельные реальности, два взаимопроникающих мира Лондона: объективно существующий (городское повседневное пространство современного мегаполиса) и созданный авторской фантазией, вымышленный, волшебный мир британской столицы, в котором обитают мифологические персонажи и действуют магические законы.

Бен Ааронович (в соавторстве с литературным редактором, журналистом Эндрю Картмелом и иллюстратором Ли Салливаном) продолжает работу над созданием уникального образа Лондона в серии графических романов по мотивам данного цикла. Каждое из подобных произведений рассказывает свою неповторимую историю, в которой действительность граничит с вымыслом.

Вопросы, представляющиеся ключевыми в настоящем исследовании, связаны с художественными особенностями изображения двух миров Лондона, с попытками определения типов границ между ними, с пониманием специфики их сосуществования и взаимовлияния.

Miasto fantasy Bena Aaronovicha, cechy artystyczne londyńskiego dwuświata (na podstawie utworów Rzeki Londynu i Luna nad Soho)

Angielski pisarz i scenarzysta Ben Dylan Aaronovich (ur. 1964) jest autorem książek napisanych w gatunku fantasy. Cykl, łączy osiem dzieł stworzonych przez niego przez kilka lat (od 2011 do 2018 r.), nazywany jest „Rzeką Londynu” od tytułu pierwszej powieści; znane są również jako Seria Petera Granta, od imienia głównego bohatera, którego przygody czytelnik obserwuje. Główną postacią jest stażysta londyńskiej policji, który odkrywa w sobie niezwykle supermoce po niespodziewanym spotkaniu ze zjawą. Po awansie młody funkcjonariusz rozpoczyna pracę w tajnej sekcji i zostaje pierwszym, od prawie stu lat, uczniem prawdziwego angielskiego czarodzieja; działa jako mediator między światami: „swoim” i „obcym”.

Fabula powieści „Rzeki Londynu” opiera się na badaniu różnych, ale równie mylących przypadków. Bohater musi zrozumieć naturę niezemskiej esencji, która przenika do mieszkańców miasta, zamieniając ich w okrutnych zabójców. Kolejnym zadaniem jest rozwiązanie konfliktu między bogami Tamizy. W sequelu „Luna nad Soho” przedstawiane są tajemnicze morderstwa muzyków jazzowych, przy których również bez magii się nie obejdzie.

Autor tworzy równoległe rzeczywistości Londynu: obiektywnie istniejącą (miejską codzienną przestrzeń współczesnej metropolii) i stworzoną przez fantazję autora, fikcyjny, magiczny świat brytyjskiej stolicy, zamieszkiwany przez mitologiczne postacie i magiczne prawa.

Ben Aaronovich kontynuuje prace nad stworzeniem unikalnego wizerunku Londynu w serii powieści graficznych opartych na tym cyklu. Każda z tych prac opowiada swoją wyjątkową historię, w której rzeczywistość graniczy z fikcją.

Kwestie, które wydają się kluczowe w tym badaniu, są związane z artystycznymi cechami obrazu dwóch światów Londynu, z próbami określenia rodzajów granic między nimi, ze zrozumieniem specyfiki ich współistnienia i wzajemnego oddziaływania.

ADA BENATONITE, k. isk. n., доцент, Томский государственный педагогический университет (Томск, Россия)

Принципы построения пространства в детских советских фильмах в жанре фантастики

Поскольку сама советская идеология была построена на утопических принципах, была устремлена в далекое будущее, направлена на воплощение мечты в реальность, где в процессе воплощения мечта доминировала над реальностью, то и жанр фантастики (в чистом виде) не имел хождения в советской культуре, хотя и нельзя утверждать, что был запрещен. При наличии большого количества фильмов-сказок фантастика исчисляется единичными произведениями.

Существовало несколько моделей, по которым выстраивалась структура пространства в фантастических фильмах, которых было, в действительности, не так много:

1. Пространство вхождения в инопланетную реальность. Подобная структура характерна для фантастики, которая как жанр появилась в детском кинематографе только в начале 70-ых годов 20 в. Сюжет этих фильмов, построен на том, что корабль отправляется на далекую планету, с которой поступил сигнал о бедствии. В данном случае соблюдалась тенденциозная линия внедрения советской идеологии в иные культуры, так как именно Советский Союз функционально брал на себя ответственность за всю Вселенную, а образ землян становился калькой психотипа советский человек. («Москва-Кассиопея», «Отроки во Вселенной», «Через тернии к звездам»).
2. Пространство поиска морально-нравственных ориентиров в заданной ситуации. В таких фильмах реальность предельно условна. Дети выступают здесь в качестве основных действующих лиц. Контакта с иной реальностью либо не происходит совсем, либо она предельно условна. Но суть в выборе моделей поведения и нахождения внутренних резервов для победы над злом. В фильме «Большое космическое путешествие» подросткам-космонавтам только кажется, что они в открытом космосе, на самом деле взрослые смоделировали им как корабль, так и

тупиковые «псевдокосмические» ситуации. Ребята выступают и в роли подопытных «мышей» и учатся жить в космосе. В фильме «Гостя из будущего» (он стал последним и самым популярным фантастическим проектом в детском советском кино) главный герой помогает инопланетной девочке в рамках своего земного существования. Иной мир представлен роботом Вертером, космопортом, миелафоном (прибор для чтения мыслей, за которым охотятся космические пираты), но все ориентиры у героев абсолютно земные.

3. Пространство построения идеальной модели инобытия. Это модель может быть с любой знаковой составляющей, то есть и с минусом, и с плюсом. Два совершенно непохожих фильма: «Человек-амфибия», «Шел по городу волшебник». В первом ученый спасает своего сына, вживляет жабры и поселяет в океан. Идеология работает, она покрывает собой подводные глубины, поскольку есть идея создания некоей модели государства внутри водного пространства, которая будет построена по идеальным принципам сосуществования. В фильме «Шел по городу волшебник» злой мальчишка – обладатель волшебных спичек – хочет подчинить себе весь мир. Но для начала создает остров, которым он полноправно владеет, и робота-раба. В данном контексте происходит принцип встраивания одной модели в другую.
4. Пространство двойничества. В фильме «Приключение Электроника» робот не является самоценностью, он не значим без своего двойника Сыроежкина, по фото которого его и создавали. Через взаимоотношения человека и робота происходит встраивание модели самоидентификации. Один без другого не понял бы кто он есть на самом деле.

Границы фантастического и реального в детском советском кинематографе стерты, поскольку вымышленное выдает себя за существующее, которое в свою очередь стремится к преобразованию. Всегда в контексте фантастического, в каких бы формах оно себя не являло, лежат морально-ценностные ориентиры.

ANNA POLAŃSKA, mgr, studia doktoranckie Uniwersytetu Gdańskiego,
kustosz, zastępca kierownika Biblioteki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

[Panele fotograficzne transferem obrazów i znaczeń. Atlas Mnemosyne Aby Warburga a projekt „1:1” Stefana Figarowicza](#)

W 1929 r. śmierć Aby Warburga przerwała jego prace nad *Atlasem Mnemosyne* – inwentarzem, egzegezą dokumentów, przykładami wzorów twórczości obrazowej – takich określeń używał sam badacz w stosunku do rozpoczętego wiele lat wcześniej projektu. Do dziś *Atlas Mnemosyne* jest obiektem dociekań i inspiracji, zwracając uwagę badaczy z kręgu nauk

humanistycznych, a także artystów, którzy świadomie bądź nie, tworzyli dzieła analogicznie powiązane z nieukończonym projektem Aby Warburga. Na uwagę zasługuje m.in. twórczość Nigela Hendersona, Hannah Hoch, Goshki Macugi, Gerharda Richtera. W 1979 r. Stefan Figlarowicz zrealizował projekt fotograficzny ukazujący dwa osiedla mieszkaniowe - Jary na warszawskim Ursynowie i Młyniec na gdańskiej Zaspie. Wykonane przez artystę zdjęcia były prezentowane w tym samym roku na wystawach w kilku polskich miastach. Oczywiście pod koniec lat 70. XX w. Figlarowicz nie mógł znać pracy Aby Warburga, ale symptomatyczne wydają się pewne cechy wspólne obu, wydawałoby się różnych projektów. Zestawienie *Atlasu Mnemosyne* i „1:1” zwraca uwagę na gamę rozwiązań formalnych użytych w dziełach, a także na ich przeznaczenie i funkcję paneli fotograficznych. Analiza porównawcza podobieństw formalnych (montaż, użycie fotografii, tablice z ciemnym tłem, brak komentarza, skupienie uwagi na detalach) oraz funkcji (inwentarz, narzędzie badawcze, narracja) obu projektów, prowadzi do refleksji, że dzieło Aby Warburga po raz kolejny stało się punktem odniesienia na polu historii sztuki. W przypadku fotografii myślenie obrazem odgrywa kluczową rolę. Zestawianie/montowanie poszczególnych zdjęć prowadzi do napięć wewnątrz obiektu i jednocześnie zmusza odbiorcę do dialogu z dziełem i jego twórcą. Spróbuję zastanowić się nad granicą w sztuce fotografii, jak daleko sięga obraz dzieła sztuki, a gdzie zaczyna się funkcja użytkowa medium.]

EKATERINA KIRSANOVA, magistrant, Томский государственный университет (Томск, Россия)

Фантастические образы и мотивы в уличном искусстве

Начиная разговор об уличном искусстве, мы сразу сталкиваемся с проблемами границ – границ определения данного культурного феномена. Споры о сущности/границах уличного искусства не утихают в научных кругах уже 30 лет. Сложность определения границ конгениальна самой природе уличного искусства, которое ломает границы между легальным и нелегальным, искусством и вандализмом, эстетикой и антиэстетикой, которое захватывает городские пространства и наполняет их объектным искусством (муралы, граффити, инсталляции и т.д.).

Исследуя фантастические образы и мотивы в уличном искусстве, можно увидеть репрезентацию персонажей известных книг, кинофильмов и анимационных фильмов жанров фантастики и фэнтези, персонажей комиксов и компьютерных игр. Также, не ограниченная жанровыми рамками фантазия художников создаёт собственные

фантазийные образы и гибриды из образов античности, анимэ, стимпанка, религий, фэнтези и научной/социальной фантастики. В изобилии присутствующие сначала в компьютерной графике, они переходят из компьютерного виртуального пространства в физическое пространство городов, покрывая стены домов и гаражей, заборы и мосты. Таким образом, мы снова сталкиваемся с нарушением границ, но теперь границ виртуального и физического миров.

Например, уличный художник Invader создал проект Space Invaders, изначально используя образы старейшей (1978) компьютерной игры. Позднее художник придумал собственные образы и подробный «план вторжения», и его мозаичные захватчики оккупировали стены городов мира. В эту новую игру включилось огромное количество людей ищущих мозаики инопланетных захватчиков.

Фантастические образы могут быть как элементами игры или отражением мира (придуманной вселенной) самого художника без использования сложных контекстов, философских/политических идей, так и использоваться для конструирования политических высказываний, рефлексии по поводу социальных и экологических проблем. Степень радикализма или провокативности высказываний при этом часто пропорциональна легитимности самого произведения – создано оно легальным или нелегальным способом. В легальных работах заказчик предпочитает нейтральные, обобщённо-философские образы в стилистике близкой к классическому живописному языку.

Таким образом, вся мировая культура становится для уличного художника неким складом, из которого он берёт образы и куда складывает свои, работая на границах современного и постмодерного мировосприятий.

RADOSŁAW ANTONÓW, dr, Uniwersytet Wrocławski

[Anarchistyczny motocykl czyli dyskurs maszyną o doktrynie anarchizmu](#)

Połączenie motocykli i doktryny anarchizmu nie jest przypadkowe. Te dwa światy łączy pojęcie wolności. Dla XIX – wiecznych anarchistów, w szczególności Rosjan: Michała Bakunina i Piotra Kropotkina wolność była ideałem do którego dążyli. Współcześnie z nieograniczoną wolnością utożsamiany jest motocykl, a dokładnie jazda na nim. Połączenie tych dwóch wolności zaowocowało powstaniem motocykla o nazwie Anarchizm cafe racer. Założenia doktrynalne, koncepcyjne i projektowe połączone zostały w książce o tym samym tytule, co nazwa motocykla. Przedmiotem

wystąpienia będzie więc scharakteryzowanie połączenia doktryny anarchizmu i motocykla zarówno na płaszczyźnie naukowej jak i technicznej.

САРГИЛАНА НОЕВА (КАРМАНОВА) к. ф. н., науч. сотр. Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН

Границы бытия: перевернутый мир в прозе П. А. Ойунского

В отражении оригинальной картины мира в литературе, актуализации индивидуального поля авторского «Я» особое место занимает поэтика «границы», как маркера тождества и разности, указывающего на пограничность состояний человека и мира, непостоянство, обтекаемость их характеров и форм.

Концепт границы, разграничивающего мир на симметрии далекого / близкого, светлого / темного, вертикали / горизонтали и пр., является одним из значимых в якутской культуре.

Интересная репрезентация хронотопических образов границы отмечается в творчестве основоположника якутской литературы П.А. Ойунского (1893-1939). Попытки экспериментального структурирования пространства намечаются в произведениях «Кудангса», «Дорогунов Николай», «Якут, превратившийся в злого духа», «Удачливое место охоты», «Сон кожемяки», «Кэээрэкээн».

Образ перевернутого мира проявляется в функционировании квази-мира (*онейрического пространства сновидений, галлюцинаций или странного для селян города Якутска*), где центральное место занимает зеркальный мир (нижнего мира; подводного царства, Гостиного Двора). Вторая реальность, в которую попадают герои через прорубь (или яму), наделяется признаками идеальной страны. Амбивалентное значение **ямы, проруби** имеет глубокую художественную нагрузку – образ дыры (пропасти) может пониматься как место временной смерти или интерпретироваться в значении женского полового органа, выражая рождение, инициацию героя. Река имеет одно из организующих ролей в рассказе «Кэээрэкээн». Разделяющая пространство на восточную и западную стороны река Лена, пересекая которую спасается шаман, исполняет функцию центральной границы в геопоэтике саха.

Перевернутый (зеркальный) мир как мир с возможностями перекомбинации ролей становится минус-пространством и порождает образы иллюзорной жизни, в которой всё в избытке: еда (Гостиный Двор, куда собирается весь высший свет якутской губернии), деньги (Гостиный

Двор, где проигрывает деньги купец Дорогунов), прекрасные женщины (идеальная дева Нуоралдыма подводного мира; Суосалджыйа, дочь главы Гостиного Двора). Закономерность игровой ситуации, основанная на оксюморонных образах и сюжетах, отражает катастрофичность настоящего мира.

Через призму проблемы «заблудившегося» героя органично выявляются пути и характер самоидентификации человека в новой реальности. Познание среды становится художественным способом раскрытия экзистенциальных возможностей человека, оказавшегося в состоянии трансформации сознания.

Granice życia: odwrócony świat w prozie Platona Ojunskiego

W odzwierciedleniu oryginalnego obrazu świata w literaturze, aktualizacja indywidualnego pola „ja” autora, poetyka „pogranicza” zajmuje szczególne miejsce jako marker tożsamości i różnicy, wskazując na graniczną naturę człowieka i świata, nietrwałość, usprawienie ich postaci i form. Koncepcja granicy rozgraniczającej świat na płaszczyznach odległej/bliskiej, jasnej/ciemnej, pionowej/poziomej itp. jest jedną z najważniejszych w kulturze jakuckiej.

Ciekawą reprezentację chronotopowych obrazów granicy odnotowano w pracach prekursora literatury jakuckiej, Platona Ojunskiego (1893-1939). Próby eksperymentalnego strukturywania przestrzeni nakreślono w pracach „Kudangs”, „Dorogunov Nikolay”, „Jakut, zamieniony w złego ducha”, „Szczęśliwe miejsce polowania”, „Sen Kozhemyaki”, „Keerakeen”. Obraz odwróconego świata przejawia się w funkcjonowaniu quasi-świata (onurycznej przestrzeni snów, halucynacji), gdzie centralny jest świat lustrzany (niższy świat; podwodne królestwo Gostiny Dvor). Druga rzeczywistość, do której bohaterowie wpadają przez dziurę (lub jamę), ma cechy idealnego państwa. Ambiwalentne znaczenie dziury, ma głębokie obciążenie artystyczne - obraz dziury (otchłani) można rozumieć jako miejsce czasowej śmierci lub interpretować jako kobiecy organ płciowy, symbolizujący narodziny, inicjację bohatera. Rzeka ma jedną z ról organizacyjnych w historii Keerakeen. Rzeka Lena, która dzieli przestrzeń na wschodnią i zachodnią, funkcjonuje jako centralna granica geopoetyki Sachy.

Odwrócony (lustrzany) świat jako świat z możliwością rekombinacji ról staje się przestrzenią minusową i generuje obrazy iluzorycznego życia, w którym wszystkiego jest pod dostatkiem: żywności (Gostiny Dvor, dokąd zmierza całe wyższe stowarzyszenie Jakucji), pieniędzy (Gostiny Dvor, gdzie kupiec Dorogunov traci pieniądze), pięknych kobiet (idealna dziewczyna Nuoroldyma z podwodnego świata; Suosaldzhyya, córka władcy Gostiny

Dvora). Zależność sytuacji w grze, oparta na oksymorficznych obrazach i fabułach, odzwierciedla katastrofalną naturę świata rzeczywistego.

Przez pryzmat problemu „zagubionego” bohatera, sposoby identyfikowania natury tożsamości osoby w nowej rzeczywistości są ograniczone. Poznanie środowiska staje się artystycznym sposobem odkrywania egzystencjalnych możliwości osoby znajdującej się w stanie transformacji świadomości.

KSENIA SURKOVA, MA student, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (N. Novgorod, Russia)

Преодоление границы как способ становления героев цикла „Легенды Западного Побережья” Урсулы Ле Гуин

В статье рассматривается цикл романов «Легенды Западного побережья» американской писательницы Урсулы Ле Гуин с точки зрения использования мотива преодоления границы при построении характеров литературных героев. Анализируются образы главных героев цикла и выявляются такие их черты, как двойственность и неустойчивость изначального положения персонажа, а также способность к преодолению границ (в первую очередь культурных и социальных). Демонстрируется, как становление характера персонажа происходит посредством прохождения им череды испытаний, связанных с преодолением различных границ и сопоставимых с мифологическим «путешествием героя», толчком к которому является ситуация травмы. Делается вывод, что в произведении Урсулы Ле Гуин инициация связана не с развитием волшебных способностей героев, а с приобретением ими функции культурной медиации.

THE BORDER'S OVERCOMING AS A WAY OF HEROES' BECOMING IN URSULA LE GUIN'S "THE ANNALS OF THE WESTERN SHORE "

The article is giving consideration to the way Ursula Le Guin uses such motive as a border's overcoming to create image's system of «The Annals of the Western Shore» cycle. The main characters' images are analyzed. The main heroes of the cycle have such features as the original position's instability and the ability to cross cultural and social borders. It demonstrates how the heroes' characters develop by passing through the series of tests. The tests are associated with overcoming various boundaries and are comparable to the mythological hero's journey. It is noted, that the start of the journey is the situation of injury . It is concluded that the heroes' initiation in «The Annals of the Western Shore» is not associated with the development of the characters' magical abilities, but with the formation of the cultural function of mediation.

IRINA POPADEYKINA, dr, Instytut Polsko-Rosyjski (Wrocław, Polska)

Мифологическая оболочка метаморфозы в романе Д. Липскерова „Осени не будет никогда”

Дмитрий Липскеров – современный российский писатель, обративший себя внимание критиков и читателей как как автор «буйных метаморфоз» (Т. Гармизе). Мотив метаморфозы – это один из ключевых мотивов его творчества, он выступает как основной структурирующий элемент почти каждого его художественного текста. Кроме того, он несет определенную смысловую нагрузку, в нем заложен глубокий философский смысл, который может открыться благодаря мифопоэтическому анализу.

Роман *Осени не будет никогда* по классификации М. Бахтина близок к авантюрно-бытовым романам кризисного типа. При описании главной героини Лили Мятниковой автор сосредоточивает внимание только на определённых ключевых моментах их жизни. Здесь уже не показана жизнь героев от рождения до смерти, а дана жизнь «в ее основных, переломных, кризисных моментах: как человек становится другим» (М. Бахтин). Для писателя важно показать моменты, решающие судьбу человеческой жизни и определяющие весь ее характер.

Главная героиня претерпевает метаморфозу. Она превращается в крысу. Превращение Лили Мятниковой выполняет в романе посвятельную функцию.

Рассматривая мотив метаморфоз, я проанализировала следующие его аспекты: мотивировку (как обосновывается в тексте), форму выражения, задачи и функции.