

Фонд „Русско-польский институт”
Филологический факультет МГУ
Школа филологии ВШЭ
ИМЛИ им. А. М.Горького



СБОРНИК ТЕЗИСОВ
II НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ

**В ПОИСКАХ ГРАНИЦ
ФАНТАСТИЧЕСКОГО:
НА ПУТИ К МЕТОДОЛОГИИ**

Москва, 16–17 ноября 2016 г.

Москва–Вроцлав 2016

ОСОБЕННОСТИ МИФОЛОГИЗМА
В РОМАНЕ Г. Л. ОЛДИ «ГЕРОЙ ДОЛЖЕН БЫТЬ ОДИН»

АЛЕКСАНДРОВИЧ ДАНИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ, СТУДЕНТ
ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

В статье рассматриваются особенности трансформации архаического мифа в структуре романа Г.Л. Олди «Герой должен быть один», впервые опубликованном в 1996 году. Уделяется особое внимание роли и функции мифа в общем повествовании.

Предпосылки фэнтези лежат в архаическом мифе и волшебной сказке, в рыцарском романе и средневековом эпосе. Герой фэнтези на своем пути как в физическом, так и сверхъестественном пространстве, открывает для себя мир во всем его единстве и свое место в этом мире. От нравственного выбора героя зависит разрешение извечного конфликта хаоса и космоса.

В своем романе «Герой должен быть один» Г.Л. Олди (творческий тандем Д. Громова и О. Ладыженского) используют греческий миф о Геракле в качестве сюжетной основы своего произведения, при этом мифологический персонаж выступает в роли литературного героя.

Сохраняя сюжетную схему мифа, авторы наполняют ее новым, общечеловеческим смыслом. Интерпретируя античный миф в соответствии с требованиями поэтики постмодернизма, Олди переосмысливают саму роль героя в мифологическом пространстве, равно как и предпосылки его подвигов – теперь это не следование повелению богов, а движение, направленное наперекор божественной воле, богоборчество и вызов.

В центре повествования оказывается юный Алкид (изначальное имя Геракла), на котором сошлись интересы Олимпийского пантеона и так называемых Павших, свергнутых в Тартар титанов, чье время давно закончилось. Геракл – трагический герой эпического повествования, в центре которого лежит конфликт бога и человека. Этот конфликт носит глобальный характер, именно от его разрешения с позиций конкретной личности зависит судьба всего человечества.

Роман Олди «Герой должен быть один» – это гимн человеку, прославляющий человеческую душу, показывающий сложность и многогранность человеческой природы. Утверждая общечеловеческие ценности, он, тем самым подтверждает гуманистический пафос, состоящий в том, что жизнь есть движение.

ВОЛШЕБНАЯ ПАЛОЧКА МАГНИТНОГО ДЕЙСТВИЯ: МАГИЯ
В РОМАНЕ Э. БУЛЬВЕР-ЛИТТОНА «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ»

АХМЕДОВА ЭЛЬНАРА ТЕЙМУРОВНА, АСПИРАНТ
МГУ им. ЛОМОНОСОВА

Э. Бульвер-Литтон (1803-1873) к началу 1860-х гг. уже имел глубокие познания в оккультных практиках и алхимии – в частности, об этом свидетельствует его роман «Занони» (1842). В 1850-х писатель заинтересовался спиритизмом и месмеризмом, и в результате появился роман «Странная история» (1861), в котором Бульвер-Литтон пытается соединить магию и учения о душе, подведя под них научные основания. Главный герой, Аллен Фенвик, врач и убежденный материалист, постепенно знакомится со сверхъестественными явлениями: сначала сталкивается с девушкой-медумом Лилиан, затем с черным магом Маргрейвом, белым магом Филипом Дервалем и, наконец, с Джулиусом Фабером, учёным и адептом спиритизма. Уже из списка основных персонажей видно, что магия в романе не

является универсальным средством для решения задач, она существует рядом с месмеризмом, спиритизмом и наукой.

Несмотря на узнаваемые черты готического романа, как в описании места действия (таинственные замки, где живут некоторые персонажи), так и в системе персонажей (хрупкая девушка, злодей-манипулятор), в изображении магии Бульвер-Литтон ориентируется не на литературную традицию, а на свой опыт в изучении оккультных практик и алхимии. Во-первых, магия в «Странной истории» не является наследственной или врождённой (в отличие от способностей медиума), а приобретается. Во-вторых, у неё есть серьёзное теоретическое обоснование – сэр Филип Дерваль сравнивает тело, рассудок и душу с тремя агрегатными состояниями вещества в природе. Тем не менее, магия остаётся тайным и необъяснимым знанием: овладеть им можно только от мудрецов с Востока (Маргрэйв получает свои знания от Харуна из Алеппо). В-третьих, магия в «Странной истории» почти всегда касается человеческой психики: манипулирования, телепатии, проекции человека на расстоянии.

В докладе будет подробно рассмотрено взаимодействие с магией персонажей произведения: в первую очередь, Маргрэйва и сэра Филипа Дерваля, а также Лилиан и Фенвика, подверженных их влиянию в той или иной мере.

КОСМИЧЕСКОЕ ТЕЛО В ФАНТАСТИКЕ ПАУЛЯ ШЕЕРБАРТА

БЕЛАРЕВ АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ, АСПИРАНТ
ИМЛИ РАН

Доклад посвящен конструкции совершенного тела в творчестве немецкого писателя-фантаста Пауля Шеербарта (1863-1915). С этой проблематикой связаны основные темы фантастики писателя: построение программы нового искусства, осмысление границ познания космоса, преодоление индивидуализма в слиянии с мировой душой.

Начиная с девяностых годов XIX века, писатель разрабатывал эстетические принципы фантастики, в основе которой лежало конструирование новых образов путем разложения образов окружающего мира и их последующей рекомбинации. В соответствии с этим «искусством композиции» возникают на страницах произведений Шеербарта образы божеств, духов, инопланетных обитателей. Писатель часто прибегает к помощи фантастического экфрасиса, повествуя об искусстве будущего, о произведениях инопланетного или символического храмового искусства, изображающих обитателей иного мира.

Героями этого писателя движет стремление познать бесконечность космоса, понять его структуру и даже раствориться в нем. Осуществить это позволяет метаморфоза тела. Она заключается в превращении героя в небесное тело (планету или звезду). Подобное превращение изображается Шеербартом как обретение новых, космических органов чувств и иной телесной организации.

Планеты и звезды, с точки зрения Шеербарта, являются разумными существами и образуют со своими обитателями сложные органические единства. Герои немецкого фантаста открывают для себя существование этих гиперболических «мировых» тел, частью которых они являются. Персонажами литературы будущего, по мнению писателя, должны стать разумные инопланетные обитатели, изначально обладающие совершенно непривычной структурой тела.

В конструкции совершенного тела у Шеербарта прочитываются основные особенности его художественного мира: преобладание визуального, сочетание комического и космического, наделение проницаемостью границы между частью и целым,

индивидуумом и космосом, интерес к революционной метаморфозе как принципу развития.

ПРОБЛЕМА ОНОМАСТИКИ
В СОВРЕМЕННОЙ СЛАВЯНСКОЙ ФЭНТЕЗИ
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е. ДВОРЕЦКОЙ И О. ГРИГОРЬЕВОЙ)

БЕЛОВА КСЕНИЯ ВИКТОРОВНА, МАГИСТРАНТ

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА

Славянская фэнтези, как один из жанровых вариантов фэнтези, в последнее десятилетие стал более востребованным и актуальным. Литературоведы активно изучают генезис славянской фэнтези, трансформацию жанра и конструирование авторами вторичных миров.

Сравнительно мало исследовалась ономастика современной славянской фэнтези: авторские стратегии при создании имён персонажей, функции имён собственных, читательские ожидания относительно встречающихся в текстах славянской фэнтези имён.

Славянская фэнтези основывается в большей степени на славянской мифологии и альтернативной истории Руси, поэтому и имена в таких произведениях соответствующие историческому контексту. Следует сказать о читательских ожиданиях, учитывая довольно поверхностные знания читателей в области славянского именослова. Имена, считающиеся читателями архаичными, таковыми вовсе не являются.

Для трилогии «Князя леса» признанного мастера славянской фэнтези Е. Дворецкой, например, характерны имена собственные, основанные на предметах и явлениях, способных отразить суть персонажа, его поведение и даже внешний вид. «Князя леса» в большей степени фэнтезийное произведение, мир, в котором живут и действуют герои, вымышленный, несмотря на то, что основан, на славянской мифологии.

В свою очередь, произведения славянского цикла О. Григорьевой не являются фэнтезийными в полной мере, события, выдуманные автором, происходят на фоне реальной истории. Помимо имён реально существовавших исторических личностей, автор использует скандинавские и славянские имена, нечасто прибегая к именотворчеству. Григорьева в большей степени, чем Е. Дворецкая, опирается на читательские ожидания, продумывая имена персонажей своих произведений. В сознании читателя, дохристианская Русь полнится варягами/ норманнами/ викингами/ урманам, т.е. пришельцами с Севера.

Для славянской фэнтези характерными являются следующие правила в отношении именования персонажей: **во-первых**, авторы активно придумывают имена для персонажей; **во-вторых**, авторы именно славянской фэнтези широко используют скандинавские имена; **в-третьих**, в некоторых случаях авторы намеренно включают в произведения более современные читателю имена, но с налётом «старинь», в целях приближения героев древности к нынешнему человеку.

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНТИЧНЫХ МИФОВ
В ЦИКЛЕ РОМАНОВ ДЖ. РОУЛИНГ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

БУТКОВА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА, КАНДИДАТ КУЛЬТУРОЛОГИИ

ГМИИ им. А.С.Пушкина; ВГИК им. С.А.Герасимова

В романах Дж.Роулинг легко отметить мотивы и образы, пришедшие из античных мифов и литературы – кентавры, трехголовый пес, стерегущий вход в подземелье, птица

Феникс, бой с чудовищем в пространстве лабиринта. Но, пожалуй, важнее и интереснее проследить, как трансформируются сюжетные мотивы, связь которых с античными источниками не столь очевидна – например, рок, тяготеющий над героем, ставшим невольной причиной смерти своих родителей, осознание героем своего предназначения – борьбы с силами зла, сверхъестественные силы, которые герой обнаруживает в самом юном возрасте. В романах о Гарри Поттере присутствует глубинная связь с сотериологическими античными мифами – в частности, мифами о Геракле и Тесее. Разумеется, античный миф при его трансформации в жанре фэнтези обрастает христианскими коннотациями. Выявить некоторые закономерности его трансформации – значит понять логику формирования сюжетов фэнтези и развития самого жанра.

ПАРОДИЙНО-КОМИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ТЕРМИНОВ
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

ВОРОНКОВА АЛЕКСАНДРА ЮРЬЕВНА, МАГИСТРАНТ, УЧИТЕЛЬ
МГПУ

Бурное развитие научного знания в конце XX - начале XXI веков обусловило и повышенный интерес к различным способам художественного освоения научной картины мира, что в свою очередь потребовало обращения к частным вопросам теории художественного текста, связанным со спецификой функционирования терминологической лексики в пространстве художественного произведения. В данном случае мы имеем дело с явлением интердискурсивности, состоящим в том, что элементы научного дискурса входят на новых условиях в пространство художественного текста и составляют его референтное содержание. Однако следует иметь в виду, что образный потенциал терминов, включённых в художественную ткань, во многом определяется именно жанровой спецификой произведения.

Частотное использование научных терминов и неологизмов типично для научной фантастики. Интересным представляется использование терминов в научной фантастике с целью создания иронического и комического подтекстов (показательны в этом контексте произведения Фредерика Брауна и Роберта Шекли). Здесь следует отметить, что в принципе комический модус повествования не очень типичен для научной фантастики с её профетическими функциями и установкой на «серьёзный» разговор о «серьёзных» проблемах человечества. Иллюстративна в этом контексте юмористическая серия научно-фантастических романов «Автостопом по галактике» английского писателя Дугласа Адамса. Основная тема этих романов - размышления о смысле жизни и судьбе человечества, «остранённо» (в терминологии В.Б. Шкловского) изображённого с фантастической точки зрения в комическом приуменьшенном виде. В самой установке на этот мейотический способ изображения явно угадывается постмодернистский релятивизм и призыв к самоиронии. Так, постмодернистское опрокидывание привычной картины мира с её устойчивыми координатами очевидно в следующем примере: «*Far out in the uncharted backwaters of the unfashionable end of the Western Spiral arm of the Galaxy lies a small unregarded yellow sun*» [...].

С одной стороны, «*sun*», «*galaxy*», «*spiral*» - известные термины, которые метонимически рисуют в нашем сознании привычную космологическую картину нашего гелиоцентрического мира. Но с другой, – с термином «*sun*» употреблена цепочка эмоционально окрашенных и оценочных эпитетов *small unregarded*, которые создают оксюморонный контраст с привычным представлением читателя.

В «Автостопом по галактике» подобное наделение оценочностью безоценочной терминологии встречается весьма часто («*wonderful perfect quadraphonic sound*»). Среди других приёмов создания комической образности можно выделить комические перифразы,

содержащие терминологию (*reprogram a computer with a very large ax*). Здесь особо следует отметить наукообразные перифразы, являющиеся художественной пародией на жанр научной дефиниции (*«he was a carbon-based bipedal life form descended from an ape»*).

Очевидно, что в данном случае объектом постмодернистской иронии является не только традиционное научное знание и связанный с ним дискурс, но и сам научно-фантастический жанр. Таким образом, комический научно-фантастический роман – это постмодернистская жанровая пародия, попытка жанра через пародирование деавтоматизировать свои «топосы».

ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК ТОПОНИМОВ
В ПРОИЗВЕДЕНИИ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ»

ГАРАНИНА АНАСТАСИЯ СЕРГЕЕВНА, МАГИСТРАНТ
РГГУ

Изучению географических названий посвящены многие научные работы, в том числе, и работы, имеющие лингвистический характер. По нашему мнению, особый интерес представляет рассмотрение топонимов в произведениях художественной литературы, а именно литературы жанра фэнтези, так как именно в этом жанре топонимы зачастую выступают в роли авторских неологизмов. К классическим представителям жанра фэнтези относят Джона Рональда Руэла Толкина. Его произведение «Властелин колец» является примером одного из самых сложных и великолепно проработанных фантастических миров.

Топоним – это собственное имя любого географического объекта. Однако, если рассматривать топонимы в аспекте художественной литературы, то функции географических названий становятся разнообразными и не сводятся к простому наименованию объекта. Так в произведении «Властелин колец» топонимы приобретают дополнительное значение и эмоциональную нагрузку, являясь авторскими неологизмами, что представляет особый интерес для исследования.

Авторы фантастических произведений до мелочей продумывают мир, в который поселяют своих героев. Этот мир можно назвать вторичным - он никак не связан с реальностью и является основой вымышленной среды обитания героев фэнтези.

Исходя из определения термина «авторский неологизм» можно предположить, что переводчик, впервые столкнувшись с неологизмом, в том числе, топонимом-неологизмом, не имеет представления о предмете или явлении, обозначенном им. Поэтому значение нового слова приходится выяснять чаще всего из контекста. Процесс перевода неологизмов с английского языка на русский осуществляется при помощи транскрипции, транслитерации, калькирования, описательного перевода или функциональной замены. В большей степени эти способы перевода распространяются и на передачу на русский язык топонимом-неологизмом.

Материалом исследования послужила выборка топонимов из оригинального произведения «Властелин колец» и двух переводов Александра Абрамовича Грузберга и Владимира Сергеевича Муравьева и Андрея Андреевича Кистяковского.

«НОМО LICANTROPUS» И ЛИКАНТРОПИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА
В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА:
ФЭНТЕЗИ, ФИЛОСОФИЯ ИСС ИЛИ МЕТАМОРФОЗЫ ОБОРОТНИЧЕСКОЙ ЭКЗИСТЕНЦИИ*

ГАРИПОВА ГУЛЬЧИРА ТАЛГАТОВНА, к.ф.н., доцент

ВЛАДИМИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А.Г. И Н.Г. СТОЛЕТОВЫХ

В докладе рассматриваются наиболее актуальные в современном литературоведении проблемы трансформации оборотнических мифов и архетипов в фэнтезийные сюжеты и мифологемы, а также эволюция и развитие оборотнических мифомоделей, мотивов и образов «Номо licantropus» в русской литературе XX века. Предпринята попытка систематизации и классификации художественно-философских ликантропических миромоделей, оборотнических мирообразов, соотносимых одновременно с аспектами литературного фэнтези, философии ИСС и психологии метаморфоз оборотнической экзистенции (анализ осуществляется на уровне методологии интегральной компаративистики). Акцент делается на проблеме художественной рецепции «*homo somatic*» и кодов «телесного бытия» в мифообразы «Оборотня-Ликантропа-Волкодака» в художественной картине мира русских писателей XX-XXI веков (А. Ким, Ю. Мамлеев, В. Пелевин, Д. Липскеров) в системе интертекстуальных соотношений с произведениями западноевропейского экзистенциализма начала XX века (Ф. Кафка) и узбекской литературы второй половины XX века (Т. Пулатов, Х. Достмухаммад), репрезентирующих в своих произведениях интегративную концепцию художественного миромоделирования. В докладе выстраиваются аналитические бинарности «тело/телесность», «зверь/зверинность», «другость/инакость» как формы художественной репрезентации оборотнической «органической утопии». Проблема заключена в определении качества данной утопии (фантастическая, фэнтези, неомифологическая, магическая...)

Анализ заявленной проблематики методологически соотносится с принципами и аналитическими схемами методологии интегрального литературоведения. **Актуальность** определяется концептуализацией в современной мировой науке междисциплинарных исследований в области гуманитарного типа знания, включающих в себя попытку метапредметного художественного исследования соци- и психомоделей в интегральной парадигме социо-гуманитарных наук и наук о жизни.

Одной из ключевых *гносеологических* целей художественного познания в XX веке становится стремление постичь тайну мироустройства. В результате, в литературной парадигме столетия родилась целая система культурологических метафор, в той или иной степени проецирующих модели мироздания в контексте художественной фантастики и литературного фэнтези, часто стыкующихся в рамках «мироподобных структур» (В. Хализев) художественного текста. На наш взгляд, самой логически оправданной становится культурологическая метафора «лабиринт», конгениально продуцирующая в художественную систему артефакты пространственно-временной модели «мира в мире» (в инвариантах «сон-во-сне», «тело-в-теле»...)

Эстетическое освоение мира в призме моделей «лабиринтного» мироздания (с акцентом на значении «здание мира») восходит в основе своей к мифологическому сознанию, во многом составляющего основу фэнтезийных мирообразов. Литературная версия лабиринта предполагает попытку образно-символического отражения в тексте идеи мифологического космогенеза (В. Руднев), то есть конструирование текстовой модели рождения мира из хаоса.

Развивает подобную тенденцию метаморфоз в рамках своей трансперсональной модели «лабиринтного» мироздания, инвариативно представленной лабиринтами оборотнического (*терриантропического, ликантропического, инсектного*) бытия, онейросферы или фантазмагорических игровых хронотопов вся мировая литература XX века.

Противопоставленность и соотнесённость души и тела – проблема, стоящая в центре практически любой научной парадигмы, поскольку в её ракурсе решается один из важнейших вопросов человеческого бытия – что движет жизнью Человека. Попытка реализовать художественное «воплощение тела» привела к возникновению в литературе определённой формы художественной модели «телесного бытия» с акцентацией на антропологическом концепте «*homo somatic*» или иначе «человека телесного». При этом тело рассматривается как знаковая систем, в рамках которой формируется достаточно сложная многоуровневая поэтика телесной деформации/деструкции/трансформации..., определяющая целую систему метаморфоз не только человеческого тела, но и духа/психики/сознания. Одной из таких малоисследованных и является художественная метаморфоза оборотнического бытия.

Методология. В русской литературе XX века художественная модель человека и бытия структурируется по нескольким направлениям, но если условно выделить и дифференцировать (с учётом внутренней взаимосвязи и взаимообусловленности) в ней персонологический и онтологический уровни и выделить соответственно два концепта – ИСС «параллельных миров» (для системы экзистенции человека) и мироподобный хронотоп «параллельные миры» (имеющий онтологический статус «жизненного мира»), то можно представить следующую интегральную схему данного исследования:

Модель «человек – бытие»

Персонологический уровень

Homo licanthropus



Онтологический уровень

- Ликантропическая модель мира
(оборотническая)

Логика данной модели заключена в том, что каждый определённый тип ИСС продуцирует и определённый тип личности, который, в свою очередь, маркирует соответствующую картину бытия, художественная модель которого выявляет связи между разными уровнями сознания. При этом каждый тип личности имеет чёткий характерологический набор параллельных модусов сознания, а картина бытия – систему жизненных, пространственно выявляемых, «параллельных миров». Например, феномен ликантропического ИСС образует следующую цепь – тип человека - «оборотня» (с акцентом не на нравственном, а биолого-физиологическом оборотничестве) репрезентирует и ликантропическую модель мира как круга вечных перевоплощений (зооантропологических).

Феномен данной интеграционной модели заключается в том, что в процессе интерференции, когда герой одновременно проживает в разных «параллельных» мирах своей экзистенции разные типы «духовного/психологического сознания», разлагающих его «*homo somatic*», то формируется особое осознанное «пороговое мышление», формирующее в совокупности новационную модель мира «пограничной зоны» (К. Фрумкин). И именно эта зона и определяет понятие реальности в неклассической парадигме художественности XX века.

* Исследовательская работа представлена по результатам научных изысканий в рамках кафедрального научного направления, проводившихся в период работы автора над докторской диссертацией на кафедре русской и зарубежной литературы Узбекского государственного университета мировых языков (Узбекистан, Ташкент) с 2002 по 2015 годы. Ряд теоретических и аналитических положений исследования были доложены и апробированы в системе конференций ТОПРЯЛ, международных конференций и симпозиумов.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ЛИ ФАНТАСТИЧНА ФАНТАСТИКА?

ГОЛОВАЧЕВА ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА, ДОКТОР ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР СПБГУ

Что сущностно объединяет тексты, в которых проявляется *призрачное, наукообразное, сказочное, идеальное* или *кошмарное*? Есть ли основания включать любое произведение, актуализирующее эти темы, в пространство фантастической литературы? Эти вопросы не могут быть решены без преодоления терминологической путаницы в фантаствоведении. Французская и англо-американская критика прибегает к термину *фантастическое*. Оно применимо к огромному множеству несхожих текстов. Трудности определения и классификации возникают не только из-за размытости самого понятия «*фантастическое*» – этот термин продолжает служить зонтичным прикрытием для обозначения любой фантастической образности любой исторической эпохи. Помогают ли иные термины – *fantasy*, *Fantastika* (фантастика) и *fantastic fiction*?

Возможно, удастся найти подходящую замену. Однако и в этом случае мы, думается, не обойдемся без понятия «фантастическое», которое позволит, отстранившись от рассуждений о жанрах, рассматривать формы репрезентации *странного, чуждого, экстремального (избыточного или, напротив, дефицитного), ненормального, разрушительного, неустойчивого* вместо стабильного, упорядоченного и потому легко опознаваемого мира. Сохраняя понятие *фантастического*, мы получаем возможность исследовать те маргинальные территории, на которых происходит вторжение фантастической образности в поле «реального» в том виде, в каком это последнее явлено в психологизированных литературных текстах, ориентированных на жизнеподобие.

Все нарушения и проекции, происходящие на поле фантастики, демонстрируют ее когнитивный потенциал. Однако есть и принципиальные отличия, благодаря которым, скорее всего, и происходит опознавание фантастических жанров.

Но всякий ли жанр *фантастики* содержит *фантастическое*? И последний вопрос: гарантирует ли присутствие *фантастического* в тексте принадлежность этого последнего к *фантастике*?

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА РОМАНА-ЭПОПЕИ ДЖ.Р.Р. ТОЛКИНА «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ»

ГУМЕРОВА АННА ЛЕОНИДОВНА, К.Ф.Н., С.Н.С. ОТДЕЛА ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЛИ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО РАН.

Фантастический роман-эпопея Дж.Р.Р.Толкина «Властелин Колец» представляет собой часть художественного мира Толкина – «The Middleearth», над изучением (художественным воплощением) которого он работал всю жизнь. К этому же миру относится ряд стихотворений и поэм, а также детские сказки (кроме «Хоббита», упоминания о смежных сюжетах есть в «Роверандоме», «Письмах Рождественского деда», «Кузнеце из Большого Вуттона») и, что больше интересует нас в связи с заявленной темой, эпические тексты («Квента Сильмариллион» и различные черновиковые записи), летописи, а так же черновики или наброски лингвистических и исторических исследований авторского мира, не подготовленные автором к публикации. Сам роман «Властелин Колец» предваряется длинной серией исторических очерков со ссылками на летопись – а завершается несколькими летописями-хронологиями и лингвистическими исследованиями. И в данном

примере речь идет уже об авторской воле – очевидно, сам Дж.Р.Р.Толкин предполагал, что его художественный текст должен читаться в обрамлении «внутримировых» исторических документов.

Действие романа происходит на тонкой грани между мифологически-эпическим прошлым, сказкой и переходом в реальную действительность. Поэтому память о прошлом – то, на чем построен роман.

Уже почти банальностью — для исследователей творчества Толкина — стало утверждение, что его подход предполагает восстановление некоего пра-мифа, пра-истории, и для достижения этой цели Толкин использует как историко-литературный подход, то есть изучение текстов, так и художественный — то есть, собственно, написание текстов, которые предположительно восстанавливают этот пра-миф. Некоторые же его произведения — к ним можно отнести «Кузнец из Большого Вуттона», «Лист кисти Нитгля» и статью-эссе «О волшебных сказках» — посвящены описанию этого процесса, как он, по предположению Толкина, должен проходить у таких же исследователей. «Властелин Колец» занимает исключительное место в творчестве Толкина — в этом романе-эпосе Толкин помещает читателя в ситуацию, в которой тот невольно должен включиться в творческий процесс восстановления пра-истории или пра-мифа, о котором мечтал Толкин.

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ФЭНТЕЗИ КАК ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ КАНОН
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ НИКА ПЕРУМОВА И МАРИИ СЕМЁНОВОЙ)

ДЕМИДОВА ЕЛИЗАВЕТА ОЛЕГОВНА, МАГИСТРАНТ
МГУ им. М.В. ЛОМОНОСОВА

Вопрос о том, что такое русское фэнтези исключительно с содержательной стороны весьма успешно осмысливается во многих работах отечественных литературоведов, однако вопрос о формальной стороне данного явления поднимается значительно реже. Что такое фэнтези? Как нам идентифицировать этот феномен?

Огромное количество учёных называют фэнтези жанром. Также часто встречаются определения фэнтези как вида, направления, иногда и стиля (см. работы В.Л. Гопмана, Е.Н. Ковтун, М.С. Галиной и др.). Мы, в свою очередь, считаем необходимым строить своё доказательство именно исходя из того, что фэнтези порождено массовой литературой, не ограничивается понятием жанра и не существует в рамках литературного направления. По нашему убеждению, отечественное фэнтези есть не что иное, как «жанрово-тематический канон» (термин Н.Г. Мельникова). Жанрово тематические каноны представляют собой классификационные единицы массовой литературы, универсальные формально-содержательные модели прозаических произведений, которые строятся по определенной сюжетной схеме, обладают общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц (чаще всего подчиненных той или иной сюжетной функции), в таких произведениях в избытке можно обнаружить клишированные элементы художественной формы.

Для жанрово-тематического канона фэнтези свойственна сюжетная схема, представляющая измененную «смесь» рыцарского и авантюрного романов: главный герой попадает в другой мир (или уже находится в другом мире) и отправляется в путь, имея высокую цель. В произведениях фэнтези практически не бывает описаний внутреннего мира героев, повествование насыщено действием. Все сюжеты фэнтези строятся на вечной борьбе между метафизическими силами добра и зла. Жанрово-тематическому канону фэнтези также свойственно отсутствие точной фиксации времени повествования и исторических дат. И пространство может быть каким угодно, действие может происходить где угодно, допущений множество. Однако быт, устройство городов, система правления часто отдалённо напоминают Средневековье.

Все вышеперечисленные характеристики фэнтези как жанрово-тематического канона находят своё отражение в произведениях отечественных фэнтези-писателей (напр. у Н. Перумова, М. Семёновой, А. Белянина).

ТОЛКИНОВСКАЯ ЛИНГВИСТИКА:
ГИК-КУЛЬТУРА С ФИЛОЛОГИЧЕСКИМ ОБРАЗОВАНИЕМ

ЗАПРЯГАЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ, СТУДЕНТ
МГУ им. М.В. ЛОМОНОСОВА

Толкиновская лингвистика (даже в узком смысле этого понятия – изучение не всего лингвистического наследия Дж. Р. Р. Толкина, а лишь его «вымышленной» части, имеющей отношение к созданному им Легендарному) находится, как и жизнь самого Профессора, на стыке двух миров: университетской филологии и субкультуры фэнтези – и тем уникальна для обоих. Вряд ли можно назвать другую область гик-сообщества, для входа в которую требуется уверенное владение понятиями языкознания!

В то же время современные энтузиасты толкиновской лингвистики – глубоко не только и даже не столько филологи: не стоит недооценивать толкинизм как средство распространения лингвистических увлечений среди массовой публики. Хотя теперь у него и появились соперники, но по вовлечённости в повествование (в отличие от большинства современных писателей, Толкин сам строил и языки, и сюжет в неотъемлемом друг от друга развитии), а также по охвату разнообразных лингвистических идей (а это не только типология, но и компаративизм, изучение языковых семей и соответствий) у создателя Средиземья до сих пор нет даже близких конкурентов.

Подход конкретных лингвистов к тому, что позволено исследователю, может решительно варьироваться: от твёрдого убеждения, что следует лишь изучать оставленное нам наследие и не пытаться на языках реально говорить ([1]) и до составления учебников по «нео»-вариантам языков с применением самых необузданных реконструкций ([2]) и переводов масштабных текстов, наполненных неологизмами – и речь только о самой консервативной части сообщества, о редколлегии онлайн-журнала *Tengwestie* (www.elvish.org/Tengwestie/). Ведутся и исследования по поиску аналогий в реальных языках (см., например, [3]), причём не только с целью определить, чем Толкин вдохновлялся, но и понять, не угадал ли он интуитивно какие-либо закономерности, присущие реальным языкам (специализация Романа Рауша, [4] и пр.).

Энтузиасты из Великобритании, Швеции, Турции, США, Венгрии, Германии, России и многих других стран, среди которых далеко не одни лишь филологи, но и математики, энтомологи, музыканты и люди совершенно различных убеждений и увлечений, объединены сейчас в современном поколении исследователей толкиновского лингвистического наследия. Они не только стоят на плечах гигантов прежних лет, но ещё и пожинаяют плоды недавних публикаций: у лингвистов появился доступ к значительному числу вновь открываемых документов, среди которых такие основополагающие труды, как “Common Eldarin” и “Quenya Verbal Structure”, представленные в издании Parma Eldalamberon в 2013-2015 гг.

Именно молодое поколение исследователей, привлечённых разными мотивами (со стороны конлангов, для использования в RPG, нельзя недооценивать и важную просветительскую роль фильмов Питера Джексона), но объединившихся с общей целью исследования и большего распространения созданных Толкином языков, сделало возможным такие масштабные проекты, как первые онлайн-курсы синдарина (Your Sindarin

Textbook Фионы Джаллингс), цикл научных статей о грамматике и словообразовании квенья, создаваемый докладчиком, или словарь Пола Стрэка по адресу eldamo.org.

Особый интерес вызывает оригинальное творчество на языке: поэзию, прозу, переводы с обязательным лингвистическим комментарием. На актуальных (соответствующих всей известной ныне информации) квенья и синдарине, а иногда и более экзотических языках, пишутся теперь даже песни.

Лингвистический легендарий Толкина давно перестал быть уникальным по масштабу и проработанности среди проектов искусственных языков. Но в силу необычных обстоятельств (создание в до-интернетную эру, невозможность уточнить факты у самого создателя, авторский перфекционизм и недоступность многих рукописей) он по-прежнему находится в уникальном положении: подобно реальным праязыкам, квенья и синдарин требуют при их изучении постоянной реконструкции. Однако методы классической компаративистики, текстологии, литературоведения и просто внимательного обращения с текстами позволяют проникнуть в образ мышления Толкина, воссоздав кусочек за кусочком цельную картину квенья, синдарина и родственных им языков.

Литература

- [1] Elvish as She Is Spoke. Carl F. Hostetter. Available at <http://www.elvish.org/articles/EASIS.pdf>
 [2] Pedin Edhellen. A Sindarin course by Thorsten Renk. Available at http://www.science-and-fiction.org/bookstore.html#pedin_edhellen
 [3] Some Parallels Between Pronouns in J.R.R. Tolkien's and Real-World Languages by Ivan A. Derzhanski. In Arda Philology, Vol. 4.
 [4] Explanation of the Word 'hobbit' by Roman Rausch. In Arda Philology, Vol. 5.

ПЕРЕДАЧА ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖАНРА «ФЭНТЕЗИ»

ЗИМИНА ЕВГЕНИЯ ВИТАЛЬЕВНА,
КОСТРОМСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

При создании символики в произведениях жанра «фэнтези» авторы уделяют цветообозначениям не меньшее внимание, чем прочим обязательным элементам (артефакты, языки, расы и др.). Цвета помогают в создании образов героев и определённой атмосферы. Подсознательно проводя культурно обусловленные параллели, читатель получает дополнительную информацию, важную для понимания произведения.

Однако цветообозначения не всегда культурно универсальны. Даже такие основные цвета как «чёрный» и «белый» зачастую воспринимаются носителями разных языков неодинаково.

При переводе текста в жанре «фэнтези», например, с английского языка на русский дословный перевод цветообозначений может приводить не только к возникновению у читателя ненужных ассоциаций, но и полностью исказить авторский замысел. Это объясняется различной коннотацией цветообозначений для англоязычного и русскоязычного читателя. Примером может служить слово “grey”. У Толкиена это цвет благородства, ассоциирующийся с эльфами и Гэндальфом. Однако в русском языке «серый» – цвет бедности, невежества, безликости. Поэтому многие переводы со словом «серый» снижают общий тон и стиль авторского повествования.

Переводчику приходится прибегать к целому ряду приёмов, чтобы полностью раскрыть авторский замысел. Наиболее часто используются синонимы (“red” – не обязательно «красный», но и «багровый», «багряный», «алый» и др.). Иногда переводчик полностью заменяет один цвет другим. Несмотря на то, что данный приём является спорным, он зачастую помогает добиться нужного эффекта лучше, чем использование синонимов. Также при переводе на русский язык возможно придать цветовой оттенок

глаголу («серебриться», «зеленеть»), что обеспечивает большую свободу переводчика в выборе языковых средств.

Стремление переводчика уйти от дословного перевода цветообозначений не только разрушает нежелательные, иногда комические ассоциации, но и помогает сохранить стиль произведения.

АРХЕОЛОГИЯ И АНТРОПОЛОГИЯ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ

ЗУБОВ АРТЕМ, к.ф.н.

ЯЗЫКОВОЙ ЦЕНТР «IPT (INTERNATIONAL PROFESSIONAL TRAINING)»

Продуктивное изучение жанров популярной литературы может проводиться в двух направлениях: археология жанра (а по-настоящему – жанрового обозначения, описывающего определенный массив текстов, и референциальные логики его использования) и антропология сообществ тех, кто опознает жанр и наделяет его содержанием и смыслом.

Популярная литература может рассматриваться как глобальный культурный проект – явление, возникающее во второй половине XIX века одновременно в странах Европы, России и Америке. Ученые, отмечая глобальный характер процесса формирования популярной литературы, тем не менее, сталкиваются с трудно разрешимой проблемой – историческим и ретроспективным режимами восприятия жанра. В свой проект «мировой литературы» Франко Моретти закладывает идею культурного трансфера, интенсивность которого он ставит в прямую зависимость от политик издательских домов Европы*. Попытка применить эту же схему к популярной литературе, в частности к научной фантастике, вызывает множество вопросов и очевидным образом нуждается в дальнейшей проработке основных положений**. Филип Вегнер, высказывая сомнения в продуктивности применения метода Моретти к анализу научной фантастики, видит единственный возможный режим ее изучения в жанровой ретроспекции***.

Продуктивнее, однако, исходить из исторического режима восприятия жанра. Во второй половине XIX века в разных странах и культурных традициях возникают жанры популярной литературы, один из которых – научная фантастика. Является ли научная фантастика разных стран одним жанром, существующим в различных национальных изводах под разными именами? По-видимому, да. Практики перевода обеспечивают обмен научно-фантастическими текстами между специализированными жанровыми журналами Европы, России и Америки. В процессе обмена тексты свободно меняют свою жанровую афiliation, именуясь, к примеру, «научно-фантастическими» в России, «science fiction» в Америке, «merveilleux scientifiques» во Франции и т.д.

Представляется, что именно археология жанровых имен может оказаться результативной для описания научной фантастики как глобального культурного проекта, так как этот подход позволит с большей точностью указать на объекты изучения – тексты, репрезентирующие жанр в различных его национальных итерациях, а также детально проследить их миграцию из одной культурной традиции в другие.

* См., в частности: Moretti F. *Distant Reading*. L., N.Y., 2013.

** См.: Milner A. *Locating Science Fiction*. Liverpool, 2012.

*** См.: Wegner Ph. *Shockwaves of Possibility*. N.Y., 2014.

ИВАНОВА ЕЛИЗАВЕТА АНДРЕЕВНА, к.ф.н., ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
САРАТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. Л.В. СОБИНОВА

Сюзанна Кларк прославилась как автор романа «Джонатан Стрендж и мистер Норрелл» (2004 г.), соединившего в себе черты литературы фэнтези и викторианского романа. Сюжет о магии и волшебниках Кларк помещает в декорации эпохи Регентства и войны с Наполеоном и совмещает его с традициями классической английской прозы первой половины XIX века. По форме и стилю критики сравнивают «Джонатана Стренджа и мистера Норрелла» с романами Ч. Диккенса и Дж. Остен. Действие рассказов сборника «Дамы из Грейс-Адъё и другие истории» (2006) разворачивается в том же мире. Почти все они впервые публиковались в антологиях между 1996 и 2004 годом, т.е. параллельно работе автора над романом и выстраиванию его мира. Поэтому предлагаемые в данной статье наблюдения над жанровыми особенностями рассказов могут оказаться полезными при более пристальном изучении специфики романа.

Специфика рассказов сборника, как и романа Кларк, складывается из сочетания двух составляющих, реалистической и фантастической.

С одной стороны, это стилизация под классическую английскую прозу, носящая даже черты мистификации. В рассказах присутствуют элементы псевдоисторичности в виде примечаний, приписанных вымышленным авторам предисловий и эпиграфов, состоящей из нескольких уровней системы рассказчиков, использования в качестве персонажей исторических лиц. В тоже время эта мистификация имеет отчётливо игровой характер, о чём свидетельствуют элементы саморазоблачения: прямая ссылка на Н. Геймана, явные аллюзии на конкретные классические произведения.

С другой стороны, Кларк активно использует элементы жанра сказки (троекратные повторы, благополучный конец, типичные для английских народных сказок сюжеты о встречах с фэйри). Ряд рассказов прямо построен на классических сказочных сюжетах. Широко известно подобное использование сказочных сюжетов А. Сапковским и Н. Гейманом, которые в потсмодернистском духе переосмысляют и демонтируют их. Но Кларк не заинтересована в разрушении атмосферы сказки. Оставаясь верной стилизации, она опирается на литературную сказку романтиков, создававшуюся в тот же период, что и классические английские романы, что облегчает слияние двух жанров.

ХАРАКТЕР ФРОДО: НОВЫЙ ГЕРОЙ ИЛИ ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ

ИСАКОВА ИРИНА НИКОЛАЕВНА, СТАРШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
МГУ ИМ. М.В. ЛОМОНОСОВА

1. Если обратиться к Средневековой литературе, на которую ориентировался Толкиен, то подобного героя мы не обнаружим. Ситуация, в которой оказывается Фродо, предполагает спасение мира от зла. И в нее всегда будет вписан герой-воин, обладающий некими сверхспособностями (Беовульф, Сигурд). Но Фродо вовсе не такой. Более того, герой подобного типа - это Боромир, но его цель фактически противоположна той, к которой стремится Фродо. Если бы Боромиру удалось использовать Кольцо в своих целях, мир однозначно погиб бы.

2. Характер Фродо, очевидно, ближе к героям исповедальной литературы. Он является хоббитом, т.е. самым обычным существом, лишенным каких бы ни было сверхспособностей, как например, эльфы. Но при этом он обладает удивительным

характером, потрясающим самоконтролем: он четко осознает свою миссию и постоянно преодолевает сильнейшее искушение (хотя и не всегда успешно) надеть кольцо. В итоге он совершает невозможное, но при этом все же у него есть и слабости, но именно они делают его образ особенно привлекательным в глазах читателя. Но если герой исповедальной литературы всегда показан изнутри (Аврелий Августин «Исповедь»), то Фродо – только извне. И это при том, что именно он сам описывает поход.

3. Таким образом, рефлексия героя, которая, скорее всего, была (чем ближе подходит Фродо к Роковой горе, тем чаще подчеркивается, что он отстранен от внешнего мира; в отношении к Голлуму сквозит сочувствие, но почему оно возникает, читатель может только догадываться) никак не показана в тексте. Так нередко изображались герои в современной Толкиену литературе, где наряду с литературой потока сознания создавались произведения, для которых был характерен косвенный психологизм.

4. С героями литературы XIX – начала XX века роднит Фродо и процесс становления личности: и хотя остается неизвестным, что именно происходит в душе героя, очевидно, что в конце произведения герой уже совсем другой. Это подмечает Саруман, говоря, что Фродо вырос (в первую очередь, конечно, в духовном смысле). В то же время испытания, выпавшие на долю Фродо, оказываются непомерными для него, поэтому в скором времени герой умрет.

5. Таким образом, характер Фродо оказывается как бы сконструированным из различных типов характеров героев как Средневековой литературы, так и из литературы, современной Толкиену.

ПРОБЛЕМА ДЕФИНИЦИИ ПОЗДНЕГО ТВОРЧЕСТВА Р. ХАЙНЛАЙНА

ИСКЕНДИРОВА ИНАР МАРАТОВНА, МАГИСТРАНТ

МГУ имени М.В. ЛОМОНОСОВА

В читательском восприятии творчества того или иного писателя существует определенного рода инерция. Однажды определив писателя в какую-либо категорию или сформировав некое представление о его произведениях, читатель очень неохотно воспринимает что-то новое, отличное от того, что он знал прежде. Консерватизм в целом свойственен человеческому мышлению. Однако в случае исследования творчества писателя это может сыграть злую шутку.

Роберт Энсон Хайнлайн считается одним из крупнейших и важнейших авторов научной фантастики XX века. Он стоял почти у истоков американской НФ, и во многом его раннее творчество определило дальнейшее развитие этого вида литературы. Поэтому утверждение, что большая часть произведений «автора научной фантастики № 1 на Западе» не является научной фантастикой в чистом виде, может показаться странным.

Эта тенденция к смешению нескольких подходов к созданию фантастического произведения была заметна еще в раннем творчестве фантаста. Явный же перелом обозначился романом «Чужак в чужой стране». И чем дальше, тем больше в произведениях Хайнлайна научная фантастика смыкалась с фэнтези, вплоть до создания романа «Дорога доблести» и цикла «Мир как миф», где граница между разными направлениями фантастики стирается окончательно.

Инерция мышления читателей (а порой и исследователей творчества) Хайнлайна настолько велика, что многие поклонники не приняли его поздние произведения. Автор одной из первых монографий о творчестве Хайнлайна А. Паншин после выхода «Числа Зверя» в соавторстве с К. Паншин даже написал статью под несколько претенциозным названием «Смерть научной фантастики», в которой назвал Хайнлайна ни много ни мало убийцей научной фантастики. Другие исследователи попытались проследить общую

линию творчества Хайнлайна и найти научно-фантастическую основу мира даже в тех произведениях писателя, которые с большой определенностью относятся к фэнтези, — повести «Магия, Inc.» и роману «Дорога доблести». Так или иначе каждый пытался защитить образ писателя как автора исключительно научной фантастики.

Творчество Хайнлайна является сплавом разных направлений фантастической литературы, чем и представляет из себя интерес как для читателей, так и для исследователей.

ГЕРОЙ ФЭНТЕЗИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ SCIENCE FICTION: ФЭНТЕЗИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ АНИМАЦИИ

КАЗАРИНА ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА, КАНДИДАТ ФИЛОСОФСКИХ НАУК, ДОЦЕНТ
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

1. Анимация, с её невероятными эстетическими и техническими возможностями выстраивает мир фэнтези, делает его близким и понятным разным возрастным группам зрителей.

Анимация эффективно решает задачу создания "идеального мира", преодоления неразрешимых противоречий в социуме и на личностном уровне.

Анимационные фильмы — язык, понятный представителям разных этносов, культурный код, объединяющий профанное и сакральное, иллюстрирующий и объясняющий фундаментальные принципы человеческого бытия.

2. В российской культуре по мнению многих исследователей фэнтези только начинает своё развитие, в отличие от научно-фантастической литературы, которая успешно развивалась продолжительное время.

Именно поэтому можно увидеть недостатки, несостыковки — признаки "детства" российского фэнтези 21 века как в литературном жанре, так и анимации.

Можно встретить различные типологии литературного и анимационного фэнтези. Например: героико-мифологическое - повествование о жизненных перипетиях личности, наделённой особыми сверхчеловеческими качествами и возможностями, (А. Бушков "Рыцарь из ниоткуда") фэнтези романтическое с элементами детектива, где взаимоотношения героев выходят на первый план (например, В. Панов "Тайный город") и др.

3. Однако нас интересует детское фэнтези, которое также активно развивается. Книга известного писателя В. Крапивина "Выстрел из монитора" о детях и для детей была издана в 2014 г. (1) http://www.zyorna.ru/catalog/books/item_97306/

В 2013 г. вышел мультфильм по сценарию К. Булычева "Алиса знает, что делать!", на наш взгляд, удачная работа режиссёров О. Баулиной, Я. Сыроева, И. Николаева и художника К. Ануфриева о приключениях подростков в 2093 г., наполненный добрым юмором и радостью, как и первые опыты К. Булычева и режиссёра Р. Качанова в анимации "Тайна третьей планеты" 1982г. (2) https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Тайна_третьей_планеты

4. Одним из последних опытов Российского анимационного фэнтези стала работа режиссёра Н. Мазурова "Дети против волшебников", вышедшая в Твери 2016г. (3) http://ruskline.ru/news_rl/2016/06/24/v_tveri_sostoyalas_premera_patrioticheskogo_multfilm_a_deti_protiv_volshebnikov/ широко обсуждаемая в интернете. Рассматривая литературный источник - книгу Н. Зерваса, которая вышла в 2005 г., О. Торбасов определяет его как ультраправославное фэнтези (4). <http://pl.maoism.ru/culture/anti-Zervas.htm>

Можно согласиться с тем, что в Российской анимации предпринимаются попытки соединения основ православной доктрины и стиля фэнтези, и такой синтез не всегда удачен:

благородные цели увлекают и не дают возможности найти баланс эстетического и этического, визуального ряда, музыки, образов, характеров в общей концепции работы.

Конечно, любовь к Родине, дружба, верность, отвага, вера, добро, совесть – ценности непреложные в Русской и мировой культуре, и говорить о них всегда необходимо. Эта задача в фильме реализована хорошо. Однако образы героев не достаточно проработаны, хотя авторы пытались найти традиционные связи с советской мультипликацией. Фильм переполняют цитаты из мирового и Российского кинематографа (можно заметить черты графа Дракулы, интерьеры из фильмов о Гарри Потере, цитаты из фильмов А. Балабанова, Н. Михалкова: "Ты русская. Это многое объясняет". Совмещение анимации и реальности – фрагментов – плодотворный приём, но данной работе это оно не сбалансировано и вызывает недоумение.

В заключении хочется выразить надежду, что детское фэнтези в Российской анимации пройдёт сложный начальный этап развития и найдёт свою нишу в искусстве анимации.

ВАРИАНТЫ ПРОЯВЛЕНИЯ БУЛГАКОВСКОЙ ТРАДИЦИИ В РУССКОМ ФЭНТЕЗИ: НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

КАПРУСОВА МАРИНА НИКОЛАЕВНА, к.ф.н., доцент
ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

М. Булгаков, как и мистические романтики, Н.В. Гоголь, А.К. Толстой (автор повести «Упырь», рассказа «Семья вурдалака») и другие, является прародителем современного фэнтези.

Если говорить о конкретных отсылках к произведениям М. Булгакова в современных фэнтези, то можно выявить несколько закономерностей. Чаще всего булгаковские ассоциации вызывают образы огромных черных или серых котов (ходящих на задних лапах, говорящих, обладающих чувством собственного достоинства и ироничных), наводнившие русское ироническое фэнтези (А. Белянин «Вкус вампира», «Профессиональный оборотень» и др.). Часто рядом с описанием героя встречается упоминание романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Иногда авторы иронического фэнтези используют ключевые эпизоды из романа «Мастер и Маргарита», трансформируя их в соответствии со своей сюжетной линией, системой образов и главное – установкой на иронию. Например, в романе А. Белянина «Профессиональный оборотень» АLINE Сафиной приходится стать королевой Бала вампиров. Причем героиня сама проводит параллель с аналогичной сценой булгаковского романа, но роль новой Маргариты ее совершенно не вдохновляет. Бал вампиров оказывается сниженной копией Весеннего бала полнолуния: изображен он иронически.

В романе «Кого за смертью посылать» М.Г. Успенского присутствует аллюзия на философские рассуждения Воюнда о взаимодействии света и тени, обращенные к Левиио Матвею. Лю Седьмой говорит: «Исчезли тени – и вот уже глаза наши не видят света».

В книге «Око Силы. Вторая трилогия. 1937-1938 годы» А. Валентинова соединены фантастическая (мистическая) составляющая с социальной проблематикой. Такой подход – продолжение открытого Булгаковым. А. Валентинов изображает жизнь нового мастера и его возлюбленной в тоталитарной России.

К сожалению, приходится признать, что современные авторы обращаются к наследию Булгакова не потому, что хотят вступить с ним в творческий диалог, а потому, что понимают, насколько выиграет их текст от таких аллюзий. Обращение авторов русского фэнтези к булгаковским образам чаще можно объяснить причинами психологического характера, а не литературоведческого.

ФЭНТЕЗИ КАК СТИМУЛ И СВИДЕТЕЛЬСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ИНОГО ВЗГЛЯДА
НА ПРИРОДУ И ЖИЗНЕННУЮ ЗАДАЧУ ЧЕЛОВЕКА

КАСАТКИНА ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА, ДОКТОР ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК,
ПРОФЕССОР, ИМЛИ РАН

- 1 Фэнтези как открыто *функциональная* литература.
 - 2 Инициативные тексты посвященных организаций: структура и функции. Цели.
 - 3 Фэнтези как способ формирования нового видения реальности.
 - 4 Фэнтези как способ формирования нового типа поведения.
 - 5 Фэнтези как способ формирования новых целей.
- «Плохие» и «хорошие» фэнтези и их влияние на читателя.

ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
АВАНТЮРНО-ФИЛОСОФСКОЙ ФАНТАСТИКИ XX ВЕКА

КОЗЬМИНА ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА, КАНДИДАТ НАУК, ДОЦЕНТ, ДОКТОРАНТ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

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. Тамарченко), 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.

СОВРЕМЕННОЕ ЯПОНСКОЕ ФЭНТЕЗИ:
РЕИНКАРНАЦИОННЫЕ ТЭНСЭЙ-МОНОГАТАРИ

КОВЛЕКОВ КИРИЛЛ ИВАНОВИЧ, БАКАЛАВР ФИЛОЛОГИИ, БАКАЛАВР ИСТОРИИ,
МАГИСТРАНТ
СЕВЕРО-ВОСТОЧНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М.К. АММОСОВА

Период, начавшийся после Второй мировой войны, для Страны восходящего солнца ознаменовался приобщением к массовой культуре. На литературную арену Японии вышло фэнтези. В современных условиях в японской массовой литературе появилась еще одна литературная формула, которую можно назвать «тэнсэй-моногатари» (с яп. 転生物語 - «истории о перерождении»). Она составляет целый пласт фэнтези-романов, получивших широкий отклик в среде японских читателей. Сегодня их потребности удовлетворяют десятки романов, написанных по формуле тэнсэй-моногатари.

Целевую аудиторию данной формулы составляет молодежь в возрасте от 14 до 35 лет, принадлежащая к пост-модернистской субкультуре «отаку». Эта субкультура выстроена вокруг японской развлекательной индустрии, ассоциирующейся с мультипликацией - анимэ, комиксами — манга, и компьютерными играми. В свою очередь, «отаку» оказывает существенное влияние на стиль произведений тэнсэй-моногатари.

Основным мотивом повествования тэнсэй-моногатари является смерть главного героя (героини) в начале произведения, после которой главное действующее лицо попадает в параллельный мир меча и магии, где родившись заново, в новой физической форме, пытается переродиться уже духовно. Наиболее важными отличительными чертами «тэнсэй-моногатари» можно считать ряд литературоведческих и лингвистических особенностей.

В произведениях тэнсэй-моногатари отражаются тенденции современной массовой литературы, проявляющиеся в стандартизованности, коммерциализации, эскапизме и интертексте. Одновременно с этим произведения «тэнсэй-моногатари» содержат проявления национальных мотивов, которые преобразуют фэнтези, знакомое мировому читателю - в нечто своеобразно и специфически японское.

Таким образом, тэнсэй-моногатари представляет собой образец японского фэнтези, относящегося к формульной литературе. Оно обладает рядом конвенций и инвенций, сформированных под влиянием территориальных и временных рамок современной японской культуры. Тэнсэй-моногатари является закономерным результатом развития массовой культуры Японии, а также ответом на незаданный вопрос современного виртуального поколения.

КОЛЕСНИКОВ АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ, АССИСТЕНТ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Н.И. ЛОБАЧЕВСКОГО

В современных исследованиях, посвящённых изучению мифа, не только не существует устоявшегося взгляда на его природу, но и нет единой трактовки (литературоведами и культурологами) таких понятий как мифологизация, мифотворчество и мифопоэтика. В то время как часть исследователей производят попытку разграничить сферы употребления данных терминов, другие зачастую рассматривают мифологизацию и мифотворчество в качестве взаимозаменяемых синонимов. В тех случаях, когда

исследователи разводят эти два понятия, не всегда понятно, какой критерий кладётся в основу такого разграничения.

В данном исследовании, отталкиваясь от работ Е.М. Мелетинского, О.Н. Стрельник и концепцию объектно-ориентированной онтологии Г. Хармана, мы предпринимаем попытку разграничения таких явлений как мифологизация, мифотворчество и мифопоэтика на материале произведений художественной литературы, преимущественно фантастики и литературы фэнтези.

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

КОЛПАЩИКОВА ЮЛИЯ АНДРЕЕВНА, МАГИСТР

ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ,

В статье дан сравнительный анализ двум направлениям литературы: фэнтези и магическому реализму с целью выяснить, насколько глубоки между ними различия. Анализ проводился по трем направлениям: стилистические особенности, содержание произведений и отображаемая в них картина мира. Проведенное исследование показало, что различия между этими двумя направлениями существенные в содержании и мировосприятии, и главной отличительной чертой является картина мира.

Так, для фэнтези первичным является миф, сказка, а для магического реализма элементы магия вплетаются в основную часть произведения в виде отдельных включений. Что касается стилистических особенностей, то для рассмотренных литературных направлений существенной разницы нет.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО
И ЛИТЕРАТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
АВАНТЮРНОЙ ФАНТАСТИКИ

ЛАВАЙНСКИЙ СЕРГЕЙ ПЕТРОВИЧ, КАНДИДАТ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК, ДОЦЕНТ
РГГУ

В докладе предлагается целостная концепция теоретической интерпретации категории фантастического, учитывающая наиболее продуктивные на сегодняшний день эстетические и литературоведческие подходы.

В первой части доклада фантастическое рассматривается как особый тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ «возможного» и «невозможного». Одновременно акцентируется внимание на креативно-рецептивном «опыте границ», возникающем благодаря «морфологической» пространственно-временной рекомбинации предметов с явными нарушениями принятых норм художественной условности, включающих принципы правдоподобия (естественнонаучные, эмпирические и т.п.). На конкретных примерах показано, как нарушения такого рода мотивируются столкновением героя (и/или читателя) с явлением, выходящим за рамки той картины мира, которую принято считать «обычной» («объективной», «исторически достоверной» и пр.) и отражаются на нарративной структуре фантастического произведения.

Посредством фантастического эксплицируется ценностная структура предельно «остраненного» мира, где привычные (для героя и/или читателя) элементы действительности, а также языка, ее описывающего, сочетаются неожиданным и невероятным способом. В одних случаях эта категория проясняет намеренную иносказательность, высокую степень условности изображенной реальности, необычной с точки зрения внехудожественной (например, в жанрах видений и притч), в другом – её онтологическую безусловность и буквальный смысл (например, в фантастике авантюрно-философской). Между этими эстетическими полюсами свойства фантастической образности проявляются как в отдельных частях «нефантастических» произведений, так и в произведениях, жанровое и дискурсивное целое которых опознается читателем в качестве «фантастики». Многогранность и напряженность рецепции Ф. всегда зависит от исторически меняющихся кодов репрезентации «возможного» и «невозможного», принадлежащих конкретной литературной (и – шире – культурной) эпохе, от связей произведения с традицией, а также в немалой степени от эстетического опыта читателя.

Рассматриваются два основных способа порождения фантастического в литературе, которые «обратно пропорциональны» друг другу. Созидание особой немиметической реальности посредством дискурсивного механизма означает здесь, что слово, овеществляясь, конструирует мир. Наоборот, представление (нетропеическими средствами) особой реальности неизбежно требует перестройки языка и изменения к нему отношения: мир здесь порождает соответствующее ему слово.

Во второй части доклада раскрывается литературно-образовательный потенциал авантюрно-философской фантастики 20 века как особой разновидности фантастической литературы, демонстрируется программа и технология освоения ее разнообразных модификаций в средней школе, проясняется коммуникативно-деятельностная методика учебника «Мир без границ возможного», разработанная профессором Н.Д. Тамарченко и автором доклада.

«Язык поэзии» А. О. Барфилда и его влияние
на мифотворчество Дж.Р.Р.Толкина.

ЛИХАЧЕВА СВЕТАНА БОРИСОВНА, ПЕРЕВОДЧИК
МГЛУ им. МОРИСА ТЕРЕЗЫ

Артур Оуэн Барфилд, британский философ, антропософ, писатель, литературный критик и поэт, входил в неофициальную группу «Инклинги»: ее участники, в большинстве своем представители оксфордских академических кругов, близкие к литературе, в том числе Дж.Р.Р. Толкин и К.С. Льюис, закладывали основы литературы фэнтези, Теории Барфилда о природе языка и мифа существенно повлияли на представления Толкина о языке и о сути мифотворчества.

В своей концептуальной работе «Язык поэзии» (Poetic Diction) О. Барфилд, оспаривая концепцию М. Мюллера о «болезни языка», формулирует теорию древнего семантического единства, согласно которой в ранней, первичной картине мира каждое слово заключало в себе целую совокупность значений, воплощающих в себе то, что сегодня мы понимаем как множественность отдельных концептов и понятий, и для обозначения которых используем разные слова. По мере того, как человечество все больше осознает свою обособленность от окружающих явлений, и явлений – друг от друга, «дробится» восприятие, а вместе с ним и его словарь. Это «дробление» словаря приводит к дальнейшей фрагментации восприятия; «раздробленные» объекты восприятия ведут к появлению новых слов, и так до бесконечности. Барфилд утверждает, что изначально существовали некие прото-значения, включавшие в себя весь спектр современных значений слова и ныне утраченные. И чем дальше мы углубляемся в прошлое, в «удивительный метафорический период», тем более «поэтическим» (метафоричным) становится язык. Само понятие «переносных значений» в начале не существует: у истоков языка различие между буквальным и метафорическим значением отсутствует.

Именно в «метафорический период» значения слов наполнялись мифологическим содержанием. Согласно Барфилду, слова – это обретенное внешнее выражение мифы, воплощение мифологических представлений и мифического мировоззрения в целом.

В легендарии Дж.Р.Р. Толкина (и авторских мифологиях как таковых) обычно представлен «удивительный метафорический период» далекого прошлого, где реальность перетекает в миф. Именно поэтому теория Барфилда оказывается столь удобным инструментом для создания авторских мифологий и так успешно накладывается на мифопоэтические построения Толкина. Ее влияние отчетливо прослеживается в рассуждениях о сути «вторичного творчества» в программном эссе «О волшебных историях» (о том, как слова меняют восприятие: «когда откован был Грам, в мир явилось холодное железо; через создание Пегаса были возвеличены кони; в Древах Солнца и Луны покрыли себя славой корень и ствол, цветок и плод») и в поэме «Мифопея». А главным инструментом со-творения мира, равно как и важнейшей составляющей вторичного мифического мира становится язык, на стадии «метафорического периода» существования этого мира использованный так и функционирующий так, как описал Барфилд в «Языке поэзии».

ИЛЛЮСТРАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ КНИГИ
НА ОСНОВЕ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ: СОЮЗ ПИСАТЕЛЯ И ХУДОЖНИКА

ЛЕБЕДЕВ ДМИТРИЙ ЛЕОНИДОВИЧ, МАГИСТРАНТ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

Проблема создания иллюстраций к конкретному изданию книги применима фактически к любой современной публикации. Художники подходят к данному действительно сложному вопросу порой забывая, что иллюстрации к одной книге должны представлять собой единый неделимый ансамбль и красной нитью проходить через все произведение, подчеркивая его целостность и помогая читателю проникнуться атмосферой книги. Для жанра фэнтези понятие атмосферности особенно важно, - ведь воображение здесь должно работать безостановочно, на полную мощность. Именно этот фактор выделяет жанр фэнтези среди многих прочих. В то же время каждый читатель представляет тот или иной эпизод произведений данного жанра по-своему, что является отдельной проблемой, которую не должны упускать из виду иллюстраторы, привнося лишь основу, указывая направление для мыслей читателя, а не перегружая его сознание своим собственным видением произведения.

Таким образом, с одной стороны, главная задача художника – передать особую атмосферу, которая бы манила читателя продолжить процесс рецепции текста. С другой стороны, порой интересно взглянуть на иллюстрации как на отдельные произведения искусства, заслуживающие внимания не меньше самостоятельных картин и приобретающие самостоятельную художественную ценность, что также привлекает читателя, хоть и в некотором смысле отрывает его от текста. Оба варианта рассматриваются с точки зрения наиболее известных произведений жанра, таких как героические рассказы о Конан-варваре, путешествия по бескрайним просторам Средиземья или же произведения блуждающие на грани реального и фантастического миров, такие как Хроники Нарнии или Темная башня. Некоторые иллюстраторы жанра фэнтези, как, в частности, Алан Ли или Грегори Мэнчесс склоняются к первому подходу, в то же время другие – Тед Нэсмит и Донато Джанкола – ко второму.

Вопрос в том, где находится золотая середина? Эту формулу мы постараемся вывести по итогам данного исследования.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЛИРИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

МАЛКИНА ВИКТОРИЯ ЯКОВЛЕВНА, К.Ф.Н., ДОЦЕНТ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Говоря о фантастике или фантастическом, чаще всего имеют в виду произведения, относящиеся к эпическому роду литературы (фантастические романы, повести, рассказы и т.п.). Вопрос о фантастическом в лирике, насколько нам известно, никогда не поднимался в теоретическом аспекте, во всяком случае, в специальных исследованиях (исключение составляет лироэпический жанр баллады). Более того, Ц. Тодоров в своей книге «Введение в фантастическую литературу» писал, что «поэзия фантастической не бывает»*. В своем докладе мы сделаем попытку опровергнуть это утверждение и обозначить некоторые проблемы, связанные с изучением вопроса о фантастическом в лирике.

Для начала, мы разграничиваем фантастику как вид (жанр) литературы, с одной стороны, и категорию фантастического – с другой. Теоретическую основу доклада

составляет понимание фантастического как особого типа художественной образности, основанного на размывании (смещении) границ «возможного» / «невозможного»**. В такой трактовке эта категория оказывается применима и к лирическому роду литературы.

Далее выделяются те особенности и формы существования фантастического в литературе, которые оказываются применимы к лирическому стихотворению: переходы между двумя мирами; пограничные состояния (сны, видения); появления фантастических существ; буквальная реализация тропеической образности и др.

На примерах конкретных стихотворений М. Лермонтова, И. Анненского, Н. Гумилева, А. Ахматовой и др. показывается, какими способами реализуется фантастическое в лирических стихотворениях, какие функции оно выполняет и как оно связано с важнейшей для лирики категорией лирического субъекта.

В итоге предлагается для обсуждения определение фантастического в лирическом стихотворении и делается попытка создать возможную классификацию разновидностей фантастического в лирических стихотворениях.

Разумеется, доклад не претендует на полноту, а представляет собой первую попытку поставить проблему функционирования и репрезентации категории фантастического в лирике.

* Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. С. 35.

** См.: Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной: Intdara, 2008. С. 278–281.

СКАЗКА НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ: ДВИЖЕНИЕ К ФЭНТЕЗИ?

МАРКОВА МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА, АСПИРАНТ
РГГУ

В докладе будет рассмотрена современная американская тенденция пересказа сказочных сюжетов. Материалом для исследования послужат романы «Оленья шкура» Робин МакКинли (1993), «Книга тысячи дней» и «Гусятница» Шеннон Хейл и «Шип» Интисар Ханани. Взяв за основу теорию С. Лема о разграничении фэнтези и сказки, где сказка – это «игра с нулевой суммой», а фэнтези – это «сказка, подпорченная стохастикой случайностей», мы постараемся выявить, какие черты сказочной детерминированности упраздняются в современных пересказах сказок. О связи жанров сказки и фэнтези в современном мире говорит тот факт, что пересказы сказок как таковые – т.е. тексты романного объема, характерным образом видоизменяющие оригинальный сказочный сюжет, – начали появляться в США именно в эпоху максимального расцвета так называемого «женского» фэнтези и под сильным его влиянием. Естественно, основные мотивы жанра фэнтези не могли не оказать воздействия на традиционную сказочную структуру. «Стохастика случайностей» ворвалась в мир сказки, и он перестал благоволить герою. В современных пересказах сохраняются начало и финал, а также несколько центральных эпизодов оригинальной сказки. Активную позицию занимает теперь героиня, а не герой, как в традиционной сказке. Героиня должна обрести веру в справедливость своей цели и познать самое себя, – только тогда она сможет одержать победу и жестоком мире, который ее окружает. Пройдя этот путь, она должна снова вернуться в рамки, заданные оригинальным сказочным сюжетом. Финал романа фэнтези и финал волшебной сказки несут совершенно разную смысловую нагрузку, и обыкновенно этот эпизод становится самым проблемным для любого романа-пересказа. Счастливый сказочный финал противоречит мрачному тону повествования, и «примирить» два жанра оказывается нелегко.

ФЭНТЕЗИ ИЛИ АВТОБИОГРАФИЯ: О ЧЕМ НА САМОМ ПИСАЛА ДЖ. К. РОУЛИНГ
В СЕРИИ РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ?

МАРТИРОСЯН РУЗАННА ВАЧИКОВНА, СОИСКАТЕЛЬ
РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ (СЛАВЯНСКИЙ) УНИВЕРСИТЕТ

Одним из первых научных способов изучения литературы был биографический метод, разработанный Шарлем Огюстеном де Сент-Бевом. Французский критик предлагал рассматривать биографию и личность автора как определяющие моменты его творчества. Начать знакомство с писателем Сент-Бев советовал «с самого начала»: с изучения семьи, близких родственников и его окружения. Также по отношению ко всякому автору Сент-Бев задавался определенными вопросами – о его религиозных взглядах, об отношении к природе, деньгам и о том, каковы были его пороки и слабости.

В результате такого исследования серии романов английской писательницы Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере биографы нашли ответ на непростой вопрос: о чем же на самом деле она писала и действительно ли был созданный ею мир полностью вымышленным? Почему Гарри Поттер носил очки? Благодаря кому он получил свою фамилию? Почему одним из главных даров Гарри Поттера было умение мастерски летать на метле? И почему дальнейшую судьбу всех учеников школы чародейства и волшебства Хогвартс доверяли мудрой, но весьма своенравной Распределяющей Шляпе?

Подобно своему герою, Дж.К. Роулинг пришлось преодолеть немало трудностей на жизненном пути. Как и Гарри, Джоанна слишком рано лишилась любимой матери. В ее жизни тоже присутствовали родственники, предпочитавшие ей свору «брезгливых собак». И Роулинг, как никому другому, было знакомо чувство полной опустошенности и дикого страха, словно к ней вторглись существа, питающиеся светлыми эмоциями – дементоры.

Не только неприятным воспоминаниям писательницы нашлось место в ее книгах. В детстве Роулинг было много «волшебства» – игры в могущественных магов с друзьями, зачисление в скаутский отряд, участники которого назывались эльфами, гномами и даже волшебниками. И, конечно, как и у Гарри Поттера, взросление Роулинг не обошлось без ценных советов и напутственных речей мудрого и опытного директора.

Наряду с созданием персонажей своих романов, прототипом каждого из которых выступал тот или иной человек, на определенном этапе жизни встретившийся на ее пути, Роулинг с такой же ответственностью отнеслась к придумыванию мест важных событий. Лондонский вокзал Кингс-Кросс, в одночасье изменивший судьбу обычного мальчишки, открыв для него волшебный мир, в жизни писательницы также сыграл значительную роль: именно здесь впервые встретились Пит и Энн – будущие родители Роулинг. И, конечно же, сказочному пейзажу городка, в котором провела свое детство Джоанна, также нашлось место в удивительно красивом волшебном мире Гарри Поттера.

ВОСПРИЯТИЕ ФЭНТЕЗИ РОССИЙСКИМИ ЗРИТЕЛЯМИ НА ФОНЕ МИРОВЫХ ДАННЫХ
(ПО МАТЕРИАЛАМ МЕЖДУНАРОДНОГО ПРОЕКТА
ИССЛЕДОВАНИЯ АУДИТОРИИ ФИЛЬМОВ П.ДЖЕКSONА "ХОББИТ")

МИХАЙЛОВА Л.Г., КНЯЗЕВА М.А., НОВИЦКАЯ И.Я.,
МГУ им. М.В. ЛОМОНОСОВА

Выполнена обработка ответов российских, шведских и французских респондентов-зрителей фильмов Хоббит по ряду вопросов анкеты (значение фэнтези, тип фильма, разочарования при просмотре, культурные предпочтения – около 2000 по каждой стране).

Это позволило приблизиться к раскрытию глубинных механизмов увлечения фэнтези как способа самоидентификации и формы проекции в процессе массовой коммуникации.

СОВЕТСКАЯ НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА И «МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» 1960-Х ГОДОВ:
ВОПРОСЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

МОИСЕЕВ ОЛЕГ АЛЕКСЕЕВИЧ, кандидат культурологии,
ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО ЮРАЙТ», СПЕЦИАЛИСТ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДЕЛА.

В докладе прослежены линии рефлексии основных позиций советской фантастической литературы 1920—1930-х гг. (К.Э. Циолковский, А.Н. Толстой, В.А. Обручев, А.Р. Беляев и др.) в прозе «магического реализма» 1960—1970-х гг. (на примере текстов М.А. Анчарова). Взаимосвязь этих литературных традиций представлена в качестве «диалога» двух периодов советской истории: предвоенных десятилетий, для которых был свойственен «революционный» характер программ в науке и культуре, и эпохи 1960—1970-х гг., характеризовавшейся смягчением динамики политэкономических преобразований и пересмотром социокультурных стратегий.

Показано, что фантастическая литература 1950—1960-х гг. (И.А. Ефремов, А.П. Казанцев и др.) получает ответвление в виде «магического реализма», который требует усложнения стратегий повествования (обращения к гипертексту и традициям «открытого произведения») за счет большего внимания к форме выражения идей и рефлексии, характерных для словесности этого периода. Прослежены модификации утопической традиции в данном литературном контексте.

Особое внимание уделяется специфике магического реализма советского образца 1960-х гг. в сравнении с латиноамериканской и европейской традициями.

ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГЕРОЯ-СНОВИДЦА
В РОМАНЕ МАКСИМА БОДЯГИНА «МАШИНА СНОВ»

НАГОРНАЯ НАТАЛЬЯ АНАТОЛЬЕВНА, доктор филологических наук, доцент,
КРЕАТИВНЫЙ РЕДАКТОР
МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ ИНТЕРАКТИВНЫЙ ПРОЕКТ «ДОРОГИ РОССИИ»

Роман современного российского автора Максима Бодягина «Машина снов» (2012) синтетичен по своей жанровой природе. Повествовательная стратегия писателя направлена на сращивание разнородных жанровых элементов и сюжетных ходов. По ходу развития действия в романе переплетаются пласты исторического, бытового, фантастического, онейрического, эзотерического. Анализируемый текст не ограничивается рамками условно-исторического романа и является жанровым конгломератом альтернативной истории, детектива, фантастического боевика, фэнтези, научной фантастики, эзотерики и многого другого. Как настаивает сам Бодягин, в первую очередь, это роман взросления и роман-квест, а потом уже все остальное.

Важную роль в развитии личности героя играет его любовный опыт. Как и сны, он становится предметом развернутых описаний. Реальный он или иллюзорный – до конца непонятно. Его осмысление, как и своих магических способностей, становится предметом размышлений героя – любовника и сновидца – об истинным и ложном, абсолютном и относительном и о других философских проблемах. Проецирование современных воззрений человека двадцать первого века на историческую личность века тринадцатого – плод авторской фантазии. Герой отчасти автобиографичен, отчасти представляет собой

собираемый образ современного поколения сороколетних, вспоминающих о своей юности. Из-под обличия средневекового мага, посвященного в боевые искусства, то и дело проступает проничный лик челябинского блогера Макса Бодягина, читающего «Книгу чудес света» Марко Поло на коврике для медитации под задумчивое бульканье кальяна.

Герой романа Марко Поло изображен магом-гипнонавтом, обладающим уникальным даром путешествий по слоям онейрической реальности, по чужим снам. Образ Марко – авторская «версия» исторического прототипа героя, знаменитого путешественника и первооткрывателя. В соответствии с канонами фэнтези, герой-изгой, герой-чужой становится обладателем сверхъестественных способностей, помогающих ему выжить во враждебном окружении. Он общается со сверхъестественными сущностями и стихиями, управляет своими снами, с легкостью меняет местами повседневную и магическую реальность. Тайные путешествия необычного героя в его осознанных сновидениях становятся одной из основных сюжетных линий романа. Особую роль при этом играет образ «Машины снов», которая выступает одновременно в качестве средства транспортировки сознания героя в мир снов, как персонаж и как модель мира.

ФЭНТЕЗИ: КАРТОГРАФИЯ ВНУТРЕННЕГО

НЕСТЕРОВА ЕВДОКИЯ АНТОНОВНА, АСПИРАНТ
МГУ им. М.В. ЛОМОНОСОВА

Путешествие – одна из основных форм описания духовного развития и становления. Картографирование нефизических пространств является распространенной формой передачи инициатического и иного духовного опыта – от мифов до Данте. Карты на протяжении многих веков обязательно содержали предупреждения, руководства как неотъемлемую часть: это осмысленная, продуманная, целостная модель определенной сферы знаний. Это способ фиксации имеющейся информации. Карта сообщает путешественнику, чего стоит опасаться, каких мест постараться избежать и каков в принципе путь к его цели.

Исходя из предпосылки, что фэнтези, следуя мифу, отражает внутреннее пространство бытия – пространство духа, мы сосредоточим внимание на местах и пейзажах, элементах природы как образе внутреннего мира. В докладе автор предпримет попытку анализа схожих элементов пространства, повторяющихся в различных произведениях фэнтези в его широком понимании – как функционального стиля. Возникающие в литературе и кинематографических произведениях фэнтезийного уклона образы мест позволяют задуматься о создании карты фэнтези, отражающей глубинное представление стиля о структуре мира, бытия, человеческого сознания и внутреннего мира. Подобная карта позволит выявить основные предупреждения и советы-руководства, содержащиеся в модели мира фэнтези и уточнить смысл квеста – путешествия по духовному пространству.

В докладе рассмотрены внешние границы, организующее собственно нефизическое пространство, и наиболее частотные и содержательно значимые локации фильмов и произведений фэнтези.

ФЭНТЕЗИ ИЛИ ФАНТАСТИКА?
(АНАЛИЗ «КОСМИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ» К.С. ЛЬЮИСА).

ПИМЕНОВА АННА ВАЛЕРЬЕВНА, АСПИРАНТ
ПСТГУ

1. Космическая трилогия объединяет три романа, которые кажутся, на первый взгляд, очень разными по стилю. Когда вышла первая часть - "За пределы безмолвной планеты", многие критики стали сравнивать её с произведениями Г.Уэллса и определили как научную фантастику. И, действительно, на первый взгляд, это произведение можно отнести к области научной фантастики: путешествие на Марс на космическом корабле, фанатичный учёный Уэстон, пленник(Рэнсом), которого насильно везут на Марс, чтобы отдать таинственным и злоецим обитателям планеты; встреча с инопланетными существами. Однако уже в первой части можно увидеть черты не только научной фантастики.

2. Во второй части "Переландра" Рэнсом снова совершает межпланетное путешествие, но мотивы научной фантастики вытесняются. Главный герой совершает путешествие с земли на Венеру, но теперь не даётся совсем никакого рационального объяснения такому межпланетному путешествию. Рэнсом летит не на космическом корабле, подробное описание которого мы видели в первой части, а в ледяном гробу, который доставил на Венеру главный эльдил (ангел) Марса. И задание, которое даётся Рэнсому на Венере, - спасти планету, предотвратив грехопадение её первых жителей, тоже находится в сфере фэнтези. Борьба добра и зла воплощается в борьбе Рэнсома и Уэстона, в которого вселился дьявол.

3. Действие третьей части - "Мерзейшая мощь" - происходит на земле. Разворачивается настоящая битва за землю: злые эльдилы хотят окончательно захватить землю, действуя через ГНИИЛИ (одни из них уже подчинили свой разум темным силам, другие верят в научный прогресс). Им противостоят Рэнсом и его друзья, в финале к ним на помощь приходят эльдилы других планет. Интересно, что в здесь нет сражений, это скорее борьба духа и принципов, а методы, которыми пользуется ГНИИЛИ вполне современны, например, использование пропаганды в СМИ.

4. К.С.Льюис в своём произведении как бы противопоставляет истинную реальность фэнтези и рациональной модели мира. Научный прогресс, разрушающий естественный ход жизни - это орудие злых сил, это приманка, которую они используют, для того чтобы в конечном счете поработить разум и душу людей. Противостоят ученым, уже поработанным темными эльдилами, простые люди и, как мы бы сейчас сказали, гуманитарии. Сам Рэнсом, как и Льюис, филолог.

МИФОЛОГЕМА ДЕРЕВА
КАК ОДИН ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ КОНСТРУИРОВАНИЯ ВТОРИЧНОГО МИРА
В ЛИТЕРАТУРЕ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ

СОКОЛОВА АЛЕКСАНДРА ЛЕОНИДОВНА, СТАРШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭЛЕКТРОТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ "ЛЭТИ"

Жанр фэнтези выступает разновидностью фантастики, констатирующей фантастическое допущение на основе вымысла за счет мифологии, мистики, магии и волшебства. Принято разделять два мира: первичный – реальный и вторичный – созданный автором.

Вторичный мир обладает собственной системой закономерностей, может иметь оригинальную географию, мифологию, религию, языковую систему. Организация вторичного мира подчиняется собственным реалиям и законам, которые не зависят от логики мира первичного. Однако, следует отметить, что правдоподобность созданного мира не может быть подвергнута сомнению. И именно это объединяет фэнтези и миф.

Одним из базовых мифологических элементов является дерево. В рамках культуры дерево – не просто часть окружающего мира, а дендрологический образ, который характеризуется наличием обширного спектра символов. Дерево – фрагмент растительного мира и одновременно часть мифологии, где ему отводится одна из ключевых ролей (например: мировое дерево, дерево жизни, дерево познания у разных народов). Дерево может символизировать связь между мирами и жизненный цикл человека. Леса и рощи изначально служили для отправления религиозных обрядов (кельты, древние германцы).

В фэнтези деревья и лес традиционно наделяются мудростью, описываются как источники тайного знания, изображаются одушевленными существами, способными передать сакральную информацию, олицетворяют защиту. К дереву/ лесу нередко обращаются за помощью (в прямом и переносном смысле), в них ищут убежища, они осуществляют связь между мирами и поколениями. Однако мистицизм дерева может иметь и враждебную природу. Тогда при реализации значений в традиционных оппозициях «свой-чужой» и «свет-тьма» деревья приобретают однозначную отрицательную коннотацию.

Среди произведений жанра фэнтези, в которых мифологема дерева является значимым элементом создания художественной реальности, следует отметить: J.R.R. Tolkien «The Lord of the Rings», «The Silmarillion», C.S. Lewis «The Chronicles of Narnia», G.R.R. Martin «A Song of Ice and Fire», J.K. Rowling «Harry Potter». Дерево здесь выступает в роли полноправного персонажа художественного произведения, священного элемента, значимого для вторичного мира, или же олицетворяет обобщенный образ отрицательного, чуждого начала.

АНТИУТОПИИ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

СТАРЦЕВ ИЛЬЯ МИХАЙЛОВИЧ, АСПИРАНТ
С(А)ФУ, ВШСГН_иМК

В данном выступлении рассмотрим 4 антиутопии британских авторов – «Когда Спящий проснется» Герберта Уэллса (1899/1910), «О дивный новый мир» Олдоса Хаксли (1931), «1984» Джорджа Оруэлла (1948) и «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесса (1962).

Мир Белого Совета в **«Когда спящий проснется»** отображает страхи и ожидания конца XIX века. Уэллс подробно описывает, как технический прогресс уничтожил деревни и собрал жителей в мегагорода. Еще более показательна социальные изменения, вокруг которых и вертится сюжет. Здесь сценарий почти полностью повторяет марксистскую теорию общественного развития – мир подчинен одной крупнейшей монополии, в итоге бизнес и государство срослись воедино, а рабочий класс оказался порабощен. И заканчивается все в итоге мировой революцией.

«О дивный новый мир» написан на излете эры просперити. В нем отражаются практики 1920-х годов - учение Фрейда о бессознательном, опыты Финнея с гипнопедией, эксперименты Тейлора с НОТ, конвейерная система Форда. Технологии способны менять человека как вид. Эти практики поставили вопрос о рациональности свободы воли у человека. Книга Хаксли является попыткой ответа на этот вопрос.

«1984» написан после Второй мировой войны. Главными страхами тут становятся война и тоталитаризм. Причем у Оруэлла речь идет не о внедрении «разумного и

рационального контроля» над человеком для его же блага, как у Хаксли, а о грубых насильственных техниках пропаганды и насилия. Образ мира Англсоца явно базируется на практиках Третьего рейха и СССР.

«**Заводной апельсин**» написан в разгар Холодной войны. Мир романа – это мир, где США проиграли Холодную войну, и в Нью-Йорке стоят магазины фирмы «Мелодия». Основной страх – молодежная преступность и наркомания, хаос и утрата ценностей. Все это растет из контркультуры 1960-х, которую американские консерваторы часто называли «красной».

Таким образом, антиутопия, прежде всего, отражает страхи своего поколения. Вневременная составляющая додумывается уже критиками. Поэтому антиутопия, и вообще фантастика – хороший источник для исследования образов будущего.

РАУЛЬ ЭНДИМИОН В ТЕТРАЛОГИИ ДЭНА СИММОНСА «ПЕСНИ ГИПЕРИОНА»

ХОРОШЕВСКАЯ ЮЛИЯ ПАВЛОВНА, СОИСКАТЕЛЬ
ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Научная фантастика (science fiction) и фэнтези (fantasy) – два основных вида литературной фантастики, чьи основные специфические черты обозначились в 20 веке. Однако же их размежевание нельзя назвать абсолютным и непроницаемым, поскольку в одном произведении могут сочетаться элементы как научной фантастики, так и фэнтези. Наиболее ярко это «проникновение» можно проследить в образах героев научно-фантастических текстов.

Для героя science fiction характерно преобладание общечеловеческого над индивидуальным. Это достаточно типизированный образ, принадлежащий определенному классу, историческому типу, выступающий в качестве шаблона, выразителя идей социума. Герой фэнтези романтичен, предельно индивидуализирован, в одиночку противостоит выпадающим на его долю бесчисленным испытаниям. Он обращается к «вечным» вопросам о смысле жизни и смерти, месте маленького человека в пространстве Вселенной, и решает эти вопросы с позиции конкретной личности. Появление такого типа героя в научно-фантастических текстах, несомненно, вызывает исследовательский интерес.

Рауль Эндимион, на чьем примере рассмотрим проникновение элементов фэнтези в художественное пространство научной фантастики, один из главных персонажей третьей и четвертой книг тетралогии современного американского писателя Дэна Симмонса «Песни Гипериона».

Тетралогия Симмонса – это science fiction, в основе которой лежит эсхатологический миф с его основными стадиями: угроза существующему миропорядку, погружение мира в хаос и возникновение нового мира. Этот процесс предстает через призму восприятия его Раулем Эндимионом, совершающим архетипическое путешествие героя в соответствии с этапами сакрального обряда инициации.

Мир тетралогии изображен в его движении от космоса через хаос к новому космосу, и этот сакральный цикл постепенно осознается Раулем в процессе постижения им единства обыденных и сверхъестественных слоев бытия, слияния с эволюционирующей одухотворенной Вселенной.

Используя структуры, свойственные архаическому мифу, Симмонс создает свой миф о будущем, где, рядом с мифологизированным научным знанием, возможна эволюционирующая одухотворенная Вселенная. Поэтому образ Рауля Эндимиона, как носителя черт мифологического героя, характерных для героев фэнтези, представляется вполне обоснованным для столь специфического произведения как «Песни Гипериона».

ШАКОЛО АЛЕКСАНДР ВЯЧЕСЛАВОВИЧ, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ, МАГИСТРАНТ
ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА

Изначально сказки народов мира передавались из уст в уста, из поколения в поколение, будучи жемчужинами народной мудрости. Однако помимо привычной дидактической функции, равно как и обилия красочных и глубоких метафор, не следует забывать, на наш взгляд, что именно сказки являются одним из неисчерпаемых источников фантастической литературы, учитывая богатство сюжетов и разнообразие персонажей сказочного дискурса. Материалом нашего исследования стали тексты русских и немецких волшебных сказок, собранных братьями Я. и В. Гримм в Германии и А.Н. Афанасьевым в России. Посредством ряда текстов мы проанализируем наиболее известных в плане заимствования для фантастической литературы сказочных героев, которых по праву можно назвать прототипами персонажей фэнтези. Кроме того, мы рассмотрим сказочные артефакты, «перекочевавшие» в фантастику и оставившие в ней свой след в исходном либо изменённом виде. Таковыми, несомненно, являются всевозможные магические атрибуты: шапка-невидимка, меч-кладенец, сапоги-скороходы, волшебные палочки, метлы и ступы, волшебные книги и пр. Если говорить о персонажах, то это: говорящие животные, неумерщвляемые (как правило) антагонисты, ведьмы с явными склонностями к каннибализму (Баба Яга в дискурсе русских сказок), великаны, гномы, одержимые (с применением к ним в текстах сказок опосредованных, завуалированных обрядов экзорцизма), солдаты (в немецких сказках – рыцари), заколдованные протагонисты и т. д. Учитывая тот факт, что со временем все эти персонажи и артефакты стали универсальными и в той или иной степени не ограничились сказочными текстами, можно прийти к выводу относительно сказок как одной из наиболее существенных основ и особого рода предтечи фэнтези. Без сказок затруднительно представить, в каком бы направлении развивалась фантастическая литература, поскольку в значительной степени её многогранность обусловлена перечисленными выше заимствованиями, которые, несомненно, заслуживают более пристального внимания в наши дни, в эпоху особенной популярности фэнтези. Таким образом, проанализировав истоки фантастики, мы сможем определить принципы отбора «материала» для данного направления литературы, а также составить прогноз касательно дальнейших перспектив эволюции фэнтези в информационном веке.

МИР КАК ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФЭНТЕЗИ

ШИХАЛЕВА ВЕРА НИКОЛАЕВНА

Фэнтези – современное нам явление, формирующееся до сих пор и при этом очевидно коренящееся в мифологическом мышлении. Это, пожалуй, единственное, что не вызывает противоречий среди исследователей. Проблем добавляет и широкое влияние этого явления на культуру, проникновение его в большинство видов искусств, а также мощное воздействие на культуру массовую. Всё эти факторы затрудняют подбор инструментов описания и исследования даже только в литературоведении. Проанализировав большое количество определений фэнтези, мы пришли к выводу, что определяющими критериями исследователи считают характеристики художественного мира и главного героя. Часто создание фэнтезийных и фантастических произведений пытаются оправдать исследованием проблем современности в различных экспериментальных условиях. Но в этом случае художественный мир становился бы лишь

антуражем, что выглядит неправдоподобно, учитывая количество циклов романов и рассказов, связанных лишь образом Волшебной страны, а значит – интересом в первую очередь к нему. Причем художественный мир раскрывается подобно литературному персонажу. Автор фэнтезийного мира меняет свойства предметов, создавая веру в новые прилагательные. Образ главного героя, логика его поступков определяются законами художественного мира. Это верно как для жанра романа-фэнтези в целом, так и для каждого произведения (в данном произведении – данные герои). Сама Волшебная страна создается с использованием некоторых литературных традиций. Мы рассматриваем роль мифологической, эпической, волшебносказочной, романной традиций в создании фэнтезийного художественного мира как неотъемлемой составляющей жанра, а также традицию карнавальную игровую перестройки мира. Мы считаем, что глубокое понимание проявлений этих традиций (весьма разнородных, можно сказать, разнонаправленных) способно дать ключ к тому, что составляет жанровое содержание романа-фэнтези, а значит – к построению внятного алгоритма исследования.

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ДЖ. Р. Р. ТОЛКИЕНА
В РУССКОЙ ФЭНТЕЗИ XX-XXI ВЕКОВ: КРУПНЫЕ ПРОЗАИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

ШУСТОВА ЭЛЛИНА ВИКТОРОВНА

КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ) ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Заполнение пробелов в текстах Дж. Р. Р. Толкиена выразилось в создании множества художественных вариаций, в которых намерение творческого читателя, связанное с завершением авторских построений, было воплощено в литературной форме. Был создан достаточно обширный корпус текстов, который демонстрирует различные интерпретации и рецепции первоисточника. Множественность модусов литературного творчества авторов подобных текстов объясняет семантическую и стилевую разнородность их текстов.

Рецептивный процесс в отношении произведений Дж. Р. Р. Толкиена в России имеет разнонаправленный характер. Наряду со стремлением к адекватному истолкованию толкиеновской традиции в корпусе текстов, возникших на основе произведений Дж.Р.Р. Толкиена, возникла тенденция к отмежеванию от неё, сопровождающаяся полемикой с ней и с интерпретациями, закреплёнными в других произведениях.

Комплексный концептуальный диалог с толкиеновским легендаризмом как с совокупностью разнородных текстов требует широкого разнообразия художественных приёмов. Взаимосвязь его компонентов значительно увеличивает широту охвата повествования. Наиболее подходящими для многоуровневого взаимодействия с книгами Дж. Р. Р. Толкиена формами представляются крупные прозаические жанры, в частности, жанр романа, допускающий использование различных средств художественной выразительности, композиционных инструментов для создания художественного мира и характеристики персонажей и способов организации повествования. В качестве объектов исследования были выбраны романы, репрезентативные с точки зрения творческого взаимодействия с книгами Дж. Р. Р. Толкиена.

КОЛЛЕКТИВНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
В НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

ЩЕКOTOVA ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА, БАКАЛАВР ФИЛОСОФИИ, МАГИСТРАНТ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ
Б.Н. ЕЛЬЦИНА

Любое произведение искусства, неповторимы относительно художественного языка своего автора, носителя и характерного представителя определенной культурно-исторической эпохи, и универсальны в смысле архетипичности образов, фигурирующих в любых формах выражения бессознательного психической жизни общества.

В процессе своей исследовательской работы К.Г. Юнг собрал большой материал для описания коллективного бессознательного. Он обнаружил регулярность воспроизведения определенных элементов и моделей от культуры к культуре, эти механизмы включали в своем функционировании специфичные повторяющиеся образы. Эти структуры носят в себе свидетельства коллективного опыта и вызывают коллективные переживания. Эти общие модели и коллективные первообразы он назвал архетипами.

Если определенный сюжет, персонаж или художественный образ находят у человека сильный отклик на эмоциональном уровне, как положительный, так и отрицательный, это свидетельствует о том, что за ними стоит архетипическая структура, которая имеет исток своего происхождения в бессознательном, это сокрытое можно узнать только при его наполнении содержанием внешнего мира. В наиболее узнаваемых образах или типичном поведении персонажей, определенном развитии сюжета находятся проекции коллективного бессознательного, динамика существования общего пласта коллективной психики.

Архетипические образы представляют собой некую метафору, выявленную в поле коллективного бессознательного. Типические модели архетипов и взаимообусловленные связи между ними оформляются сначала в мифотворчестве, а затем прослеживаются на материале истории художественной культуры. Повторяющиеся специфические мотивы и сюжеты позволяют выявить архетипические персонажи в научной фантастике как части истории искусства определенной культуры. Способ поведения в рамках развития сюжета, его повторяемость начинает существовать как конкретная парадигма, переходя в поле коллективного бессознательного, а затем проявляются в материале иной исторической эпохи. В персонажах научно-фантастической литературы, таким образом можно выявить и уникальные личные особенности, и архетипические паттерны, типические модели поведения пространства бессознательного.

В области фантастического, сверхъестественного исследуются области, табуированные официальной культурой, здесь происходит переосмысление культурно-исторического опыта, скрытого за явлениями обыденного, производятся поиски выхода из проблемных ситуаций в пограничных областях человеческого существования. В фантастическом любая аналогия, метафоричность и иносказательность может скрывать в себе откровение о невысказанном психологическом и духовном опыте трансформации культуры и каждого человека, подвергнувшегося изменениям социально-культурных ориентиров и доминант.

Ещё одна причина обращения к фантастическому в исследовании бессознательного состоит в том, что именно здесь создается ощущение предвидения, проникновения в сокрытые сферы ментальности иной культуры, в потенциальном преодолении грани доступного для обычного познания. Научная фантастика не предлагает конечной неоспоримой истины, она оперирует гипотезами, беря за основу логику существования реального мира, перестраивая его, вносит сверхъестественные элементы, таким образом,

оно дает пространство для размышления, дает возможность взглянуть на привычный порядок вещей с новых ранее неизведанных позиций.

В области научной фантастики происходит отражение тех психологических процессов, которые не проявлены в какой-либо другой сфере национальной культуры. Фантастическое обходит «цензуру» со стороны социальных ориентиров, господствующих в данном обществе. Автор запрещает себе касаться некоторых тем, используя образы сверхъестественного, он раскрепощает свое сознание, позволяет себе в фантастических сюжетах воплотить то, что было им подавлено и вытеснено в область индивидуального бессознательного.

Следовательно, что жанр научной фантастики является лучшей иллюстрацией для понимания бессознательного определенного общества на основе материала искусства. Образы фантастического стирают все границы: морально-нравственные, физические и психологические. Мир научной фантастики предоставляет безусловную свободу в исследовании возможного и невозможного. Здесь происходит проекция вытесненного, остаются все неосознаваемые свидетельства бессознательного опыта. Фантастическое является историей бессознательного определенной культуры, включая в себя и характеристику современного состояния отдельных психических комплексов.

TOWARD A PEDAGOGY OF FANTASY: APPROACHES FOR THE TEACHING OF FANTASY LITERATURE

DR. MARK A. FABRIZI, ASSISTANT PROFESSOR

DEPARTMENT OF EDUCATION, EASTERN CONNECTICUT STATE UNIVERSITY, WILLIMANTIC, CT,
USA.

The Hero, the Wise Old Man, the Creature of Darkness, the Doppelgänger—secondary teachers in the United States often employ Joseph Campbell’s Heroic Journey framework and archetypal criticism to guide student analysis of fantasy literature, but there are other, more productive pedagogical approaches a teacher can take to help students understand the themes of fantasy literature and to apply them to their own lives. Drawing from the work of contemporary teachers and scholars, as well as the author’s own research and experiences, this paper will explore several viable approaches to studying and teaching fantasy literature, helping to make these timeless works and others more applicable to the lives of students and casual readers and demonstrate that fantasy literature is an effective vehicle for exploring philosophical questions, moral dilemmas, historical influence, and issues of social justice. Due to its popularity among young readers and to the unique challenges it presents, fantasy offers numerous opportunities to teachers who want to help their students become better readers and more engaged citizens of the world.

MAGICAL OBJECTS AND FANTASY:
RE-CONCEPTUALIZING MASS CULTURE WITH CRITIQUE

STEPHANIE DREIER,

PH.D. CANDIDATE DEPARTMENT OF CENTRAL, EASTERN & NORTHERN EUROPEAN STUDIES THE
UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

In this paper, I would like to talk about the important role of material objects in fantasy narratives. Even though fantasy studies gain more and more popularity, this topic is still little addressed in contemporary scholarship. For the sake of my argument, I will perform a comparative close reading of three popular fantasy novels: the British *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (J.K. Rowling), the German *Reckless* (Cornelia Funke), and the Russian *The Stranger* (Max Frei). Fantasy fiction is essentially materialistic. It centers around objects that have unusual powers. Material objects in fantasy can serve many different purposes: they advance stories, shape identities, and determine relationships. Most importantly, I argue, they generate communities. Furthermore, fantasy is the only genre that leads to the creation of subcultures that are built around objects. Fantasy spin-off products function in the same way as their fictional counterparts: namely, they create communities all over the world. My goal is to examine magical objects in fantasy as literary devices that fuel production and mass culture. I will show the importance of such objects as pedagogical tools. My argument is that if students and teachers take a more critical view of fantasy objects and their dissemination we can see both the positive and negative aspects of cultural community formation.