

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-9-1.5>

Карпова Анна Вадимовна

ФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ Ж. ГРАКА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА "ЗАМОК АРГОЛЬ")

Статья посвящена осмыслению функций пейзажа в произведениях французского писателя Ж. Грака. Особая роль, отведенная пейзажным описаниям в его произведениях, дала основание многим литературоведам классифицировать его как художника-пейзажиста. При этом пейзаж у Ж. Грака носит не декоративный, а смыслообразующий характер, и может быть стратифицирован по признаку функциональности. На материале романа "Замок Арголь" исследуется пейзаж, используемый писателем в качестве элемента инструментария психологического анализа, а также как ключевой стилистический, композиционный и сюжетный элемент. Особое значение при работе с пейзажными описаниями Ж. Грак придает метафизическим характеристикам природного символизма, призванного рассматривать пейзаж под новым ракурсом, выявляя в нем новые образы и мотивы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/9-1/5.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 9(87). Ч. 1. С. 24-28. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/9-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Список источников

1. Берснев П. В. Священный Космос Шаманов. Архаическое сознание, мировоззрение шаманизма, традиционные врачевание и растения-учителя. СПб.: Академия исследования культуры, 2014. 368 с.
2. Бычков В. В. Эстетика. М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2011. 452 с.
3. Ершова Ю. С. Астральная символика в романах серии «Супернова» индонезийской писательницы Деви Лестари // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 8 (62). Ч. 1. С. 52-57.
4. Ершова Ю. С. Деконструкция религиозного дискурса в романистике современной индонезийской писательницы Деви Лестари // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 7 (73). Ч. 3. С. 32-35.
5. Ершова Ю. С. Творчество современной индонезийской писательницы Деви Лестари: постмодернизм женской прозы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (71). Ч. 3. С. 23-26.
6. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
7. Dee. Supernova Episode: Partikel / penyunting Hermawan Aksan, Dhewiberta. Yogyakarta: Bentang, 2012. 500 hlm.
8. Dee. Supernova: Ksatria, Puteri, dan Bintang Jatuh. Bandung: Truedee Books, 2006. 286 hlm.
9. Lestari D. Supernova Episode: Gelombang / penyunting Ika Yuliana Kurniasih. Yogyakarta: Bentang, 2014. 482 hlm.
10. Lestari D. Supernova Episode: Inteligensi Embun Pagi / penyunting Adham T. Fusama. Yogyakarta: Bentang, 2016. 710 hlm.

DEWI LESTARI'S CREATIVITY: VIRTUALITY PHENOMENON IN LITERATURE

Ershova Yuliya Sergeevna

Lomonosov Moscow State University
juliseptember@yandex.ru

The article analyzes the works of the modern Indonesian writer Dewi Lestari from the point of view of using the elements of virtuality in the novels of the “Supernova” series, which is realized in them in different forms. Computer virtual reality, practically becoming a symbol of modern culture, plays a connecting role in these works. The writer refers to the technique of chaotic mixing of real and virtual worlds, rhizomatic construction of the text, deconstruction of the discourses underlying her creativity, thanks to which the entire figurative and symbolic world of the novels “Supernova” is perceived as a kind of cosmos of worlds, and each world is interpreted in its own way by a concrete reader. Thus, the novels “Supernova” as post-modernist works of art have many individual readings and textual interpretations.

Key words and phrases: contemporary Indonesian literature; postmodernism; postculture; virtual reality studies; virtual reality; Dewi Lestari; “Supernova”.

УДК 821.133.1

Дата поступления рукописи: 10.05.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-9-1.5>

Статья посвящена осмыслению функций пейзажа в произведениях французского писателя Ж. Грака. Особая роль, отведенная пейзажным описаниям в его произведениях, дала основание многим литературоведам классифицировать его как художника-пейзажиста. При этом пейзаж у Ж. Грака носит не декоративный, а смыслообразующий характер, и может быть стратифицирован по признаку функциональности. На материале романа «Замок Арголь» исследуется пейзаж, используемый писателем в качестве элемента инструментария психологического анализа, а также как ключевой стилистический, композиционный и сюжетный элемент. Особое значение при работе с пейзажными описаниями Ж. Грак придает метафизическим характеристикам природного символизма, призванного рассматривать пейзаж под новым ракурсом, выявляя в нем новые образы и мотивы.

Ключевые слова и фразы: Ж. Грак; пейзаж; смыслообразующая функция; психологический анализ; символика; «Замок Арголь».

Карпова Анна ВадимовнаМосковский городской педагогический университет
laanekarpova@gmail.comФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖА В ТВОРЧЕСТВЕ Ж. ГРАКА
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ЗАМОК АРГОЛЬ»)

Понятие «пейзаж» (фр. *paysage*, от *pays* – страна, местность) пришло в литературу из живописи, где охватывало, по утверждению А. Бенуа, в противовес «человеку» как объекту изображения, «все, что “не человек”, все, что мир вообще, все, что не обладает человеческим разумом, его страстями и душой» [2]. Само слово «пейзаж» появилось во французском языке в середине XVI века и с тех пор обросло большим количеством дополняющих его смысловых оттенков. Если в энциклопедии Дидро и Д'Аламбера (1763) пейзаж определяется как «род живописи, изображающий сельскую местность и предметы, в ней обнаруживаемые» (*c'est le genre de*

peinture qui représente les campagnes & les objets qui s'y rencontrent) [8], то словарь Эмиля Литре (1863-1877 гг.) толкует понятие пейзаж уже как «вид местности, которую можно охватить единым взглядом» (*Étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect*) [14]. Вообще пейзаж долгое время трактовался как картина или описание природы, где фигуры людей и животных носят второстепенный дополнительный характер, а на первый план выдвигается изображение природы. Однако постепенно пейзаж перестает быть только описанием внешнего окружения и становится средством экстерииоризации внутреннего, иллюзорного мира персонажей, обладающим бесконечным количеством коннотаций и смыслов в художественном тексте, что находит свое отражение и в толковых словарях. Так во французском словаре Лё Пёти Робер (*Le Petit Robert*) за пейзажем признается право быть также «частью местности, явленной внутренней взору», а также «метафорой, отсылающей к чувствам, характеру персонажа» (*Métaphore faisant allusion aux sentiments, au caractère d'une personne*) [15, p. 1813]. Несмотря на то, что в современных энциклопедиях и словарях понятие «пейзаж» трактуется по-разному, практически все источники определяют пейзаж как важнейший компонент художественного текста, выполняющий определенные функции. Например, «Словарь литературоведческих терминов» определяет пейзаж следующим образом: «*Пейзаж – изображение картин природы, выполняющее в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля и метода писателя*» [4, с. 265].

В течение многих веков трансформировалась роль, отводимая пейзажу в литературе, где он с течением времени стал важнейшим инструментом для воссоздания художественного мира произведения, а также для выражения его временных и пространственных категорий. Как замечает исследователь Г. Н. Толова, «пейзажная единица практически всегда занимает в творчестве отдельного писателя сильную текстовую позицию» [5, с. 12]. Многие литературоведы (А. И. Белецкий, В. Е. Хализев) соотносят эти трансформации с развитием чувства природы у человека.

Если в XIV-XV вв. искусство пытается копировать действительность и за всеми образами и метафорами просвечивает реально узнаваемое, то уже в эпоху Возрождения с ее обостренным вниманием к человеку как к личности в литературе проявляется новое отношение человека к природе. Человек мыслится мерой всех вещей, и потому каждая вещь, все, что его окружает, создано для того, чтобы служить ему. Его место в природе исключительно. Расцвет литературы барокко еще более усиливает наметившийся разлад между природой и человеком, а эпоха «просвещения» и вовсе превращает природу в бездушную конструкцию для научного рассмотрения: новая философия Декарта утвердила первостепенность поисков рациональности, а человек стал наблюдателем, изучающим условия своего существования. Собственно, вплоть до романтизма пейзаж как объективного изображения природы в литературе не существовало. Лишь сентименталисты во главе с Руссо обнаружили в свободной жизни природы прекрасный способ выявить и описать человеческие эмоции, не подчиненные жесткой регламентированности общества, предвосхитив тем самым наступление эры романтизма с его эмоционально насыщенными природными описаниями. Именно тогда пейзаж воцаряется в литературе, занимая в ней ключевое место как источник творческой энергии и утонченного поэтического чувства. И, наконец, если говорить о XIX в., то здесь намечаются две новые тенденции в пейзажных описаниях: в реалистической литературе возникает понятие «городской пейзаж» как отражение диссонансов действительности и важнейшее звено причинно-следственной цепи описываемых событий, а у символистов пейзажный образ приобретает весьма личностное звучание, призванное воплотить идею всеобщей одушевленности.

В литературе XX в. функции пейзажа еще более усложнились: от субъективации (Фуко) повествования и подчинения предметности ландшафтных описаний эмоциональному восприятию природы до полного ее отчуждения, при котором «природа – уже не природа, а “язык”, система моделирующих категорий, сохраняющих только внешнее подобие природных явлений» [6, с. 62].

Однако эти две крайние тенденции не исчерпывают многообразие смысловых нюансов пейзажных описаний в творчестве тех писателей, для которых образы природы явились вечно насущной и исполненной глубокого смысла гранью литературы и искусства. Одним из таких авторов, безусловно, является самобытный французский писатель Ж. Грак. Та ключевая роль, которая отводится в его произведениях описанию природы, дала основание многим исследователям квалифицировать его и как «художника-пейзажиста», и как «писателя-географа». И хотя литературный пейзаж, в отличие от живописного, не выделяется в самостоятельную жанровую форму, будучи полностью подчиненным художественному тексту, это не помешало литературоведу А. Фремону написать: «*La région de Madame Bovary (est) plus géniale géographiquement que n'importe quelle Haute-Normandie de géographe*» [10, p. 12]. / «Мир мадам Бовари географически воссоздан гениальнее, нежели любые описания Верхней Нормандии в географических справочниках». Выработав свой собственный стиль и приемы художественного воссоздания пейзажа, Ж. Грак, будучи географом по образованию, старается в каждом своем произведении установить связи между пейзажем и глубинными движениями души, где на первое место выдвигается психологическая аура, связанная с природными явлениями. В одном из своих интервью он поясняет эту «одержимость» пейзажными описаниями: «*Les paysages sont ‘dans le roman’ comme les personnages et au même titre... Tout cela est totalement soudé et il est impossible, comme dans la vie réelle, de les séparer l'un de l'autre. Ils appartiennent au roman. Ils sont le roman*» [13, p. 39-40]. / «В романе» пейзажи являются собственно такими же полноправными действующими лицами... Все это настолько слито, соединено, что, как и в реальной жизни, их невозможно отделить друг от друга. Они принадлежат роману. Они и есть роман».

Из всего вышесказанного уже явствует, что пейзаж в романах Ж. Грака предстает не фоном повествования, а полноправным средством выражения идей произведения, персонажем, которого невозможно отделить от прочих действующих лиц. Сам писатель неоднократно утверждал, что пейзаж в его произведениях – это точка соприкосновения времени и места, что и составляет всегда основной сюжет.

Если мы обратимся к первому роману Ж. Грака «Замок Арголь», имеющему много общего одновременно с традицией «готических романов», с сюрреализмом и с «магическим реализмом», то для создания подobaющих «декораций» для разворачивающихся событий писатель широко использует именно полуфантастические описания таинственной местности, которую невозможно локализовать географически. Прибегая к помощи целой «машинерии» художественных средств, Грак воссоздает перед нами «непостижимый пейзаж», имеющий сходство с декорациями средневековой легенды: таинственный замок, заброшенная часовня, старинное кладбище. «Замок возвышался на краю скалистого отрога, вдоль которого только что шел Альбер. К нему вела извилистая тропинка – недоступная для транспорта, – ответвлявшаяся слева от дороги. <...> Густые массы папоротника высотой в человеческий рост окаймляли тропинку; с обеих ее сторон поразительно прозрачные ручьи беззвучно струились по галечному дну, густой лес окружал дорогу в ее капризных извилах на склонах гор» [3, с. 29]. Подобные пейзажные описания не только характеризуют место действия, служа ему определенным фоном, но и передают атмосферу происходящего, определяя мировосприятие персонажей и автора, их отношение к окружающей действительности. В этом случае можно говорить не только о *декоративной*, но и о *смыслообразующей* функции пейзажа.

Однако было бы неверным присваивать пейзажным описаниям лишь роль «декораций» для разворачивающихся в произведении событий. Зачастую в романах Ж. Грака пейзажи могут использоваться в качестве приема для раскрытия внутреннего состояния героя, его характера, мировоззрения. В этих случаях на первое место выступает *психологическая функция* пейзажных описаний. «В глубине бухты, там, где печальные травы уступали место голым песчаным берегам, Альбер направил своего коня к меланхолическому скоплению серых и потертых камней... которые при ближайшем рассмотрении оказались кладбищем, по всей видимости давно уже заброшенным... Загадка этого двусмысленного и свободного лобного места постепенно завладела всеми мыслями Альбера, и неведомая сила управляла тогда его рукой, когда... он быстро подошел к кресту и, вооружившись обломком острого камня, грубо начертал на нем имя: Гейде» [Там же, с. 46].

Иногда пейзажи призваны не столько охарактеризовать героя, сколько служат психологическими маркерами той ситуации, в которой он оказался. В этом случае пейзаж особенно отчетливо предстает важнейшим *семантико-стилистическим компонентом* общей структуры произведения, передающим через семантические доминанты общую идею текста. Описывая в романе скорбную похоронную процессию после самоубийства прекрасной Гейде, писатель использует образы и эпитеты, подчеркивающие доминирующий смысловой акцент – безысходности и необратимости совершенного зла. «Зловещий их путь – сквозь хлопьевидный и неправдоподобный туман, повсюду цеплявшийся за шероховатый ландшафт голых ландшафтов и гасивший шум шагов и монотонное похрустывание пригнанных наспех досок, – был странно молчалив» [Там же, с. 120].

Живописность описаний природы у Грака обнаруживается на нескольких уровнях: с помощью тщательно подобранных эпитетов и метафор он «оживляет» не только персонажей и окрестности, но и музыку, и читатель, чтобы воспринять образ, не нуждается в визуальном или аудиальном воздействии. Автору недостаточно, чтобы читатель просто следовал мыслью за изложением событий, он хочет, чтобы шум леса, цвет неба и соленый вкус волн ощущался почти физически. Пейзаж приобретает *полифоническое* звучание. Нагляднее всего это предстает в главе «Часовня над бездной», где Грак описывает игру Герминьена, воспроизводя музыку при помощи слов: «Звуки кристальной чистоты, словно четки, перебираемые в удивительном и колеблющемся *decrescendo*, плыли, как звучащий пар, пронизанный желтыми всполохами солнца, странным образом повторяя ритм падавших с арок свода капель воды» [Там же, с. 80].

Одной из характернейших черт произведений «магического реализма», к которым, безусловно, можно отнести романы Ж. Грака [11], является искажение пространственного жизнеподобия, которое зачастую проявляется через мотив предчувствия, некоего предзнаменования, сна, где границы между реальным и ирреальным смешиваются. Причем если в творчестве сюрреалистов сон отражает искаженную картину мира, то здесь он, по существу, является скрытой реальностью. Такие пространственные и временные искажения меняют местами причину и следствие, поэтому герои могут испытывать страдания еще задолго до трагических событий, а не вследствие их. У Ж. Грака зачастую эту функцию также выполняет пейзаж, выступая тем самым в роли *композиционного элемента текста*. Почти в каждой главе романа упоминаются предчувствия, которыми терзаются герои, пребывающие на протяжении всей книги в состоянии томительного ожидания. Иногда ощущение бесконечного ожидания акцентируется сценами буйства стихии, грозы. В таких обстоятельствах человек чувствует свою ничтожность и зависимость, поскольку любая опасность может обернуться катастрофой. В романе это подчеркивается еще и тем, что гроза каждый раз предшествует некоему Событию. В первой главе это приезд Герминьена, в главе «Лес» – обнаружение тела Гейде. «Огромные грозовые тучи мало-помалу нависали над лесом, и приближение заката дня, сообщив на сей раз характер объективной и теперь уже неопровержимой странности все еще длящемуся отсутствию гостей замка, произвело во всех его нервах новое потрясение» [3, с. 84].

Однако при всей таинственности мир Жюльена Грака обладает отличительной чертой – реалистической выразительностью деталей. Поэтому пейзажи неоднозначны и представляют собой и детальное воссоздание реальности, и фантастически-аллегорические образы, символическая нагруженность которых превращает их в «знаки-символы» описываемого. При этом Ж. Грака, объявленного А. Бретоном «единственным наследником» [7] сюрреализма, трудно обвинить в алогичности ассоциаций, столь свойственной сюрреалистам. Спящий волшебный лес в романе «Замок Арголь», образуя замкнутое кольцо вокруг замка, символизирует бесконечность, цикличность времени, предстающую во многих мифологических системах в образе змеи,

кусающей себя за хвост, – Уробороса. «Лес крепко обнимал замок, словно кольца тяжелой, неподвижной змеи, пестроту кожи которой имитировали темные пятна облаков, проплывавших над его морщинистой поверхностью» [3, с. 36]. Французский литературовед М. Эйделдингер в своем исследовании, посвященном творчеству Грака, писал: «Мифическая вселенная, лес предстает как одушевленное существо, хранящее в своих тайниках Золотое Руно или Грааль» [9, р. 290].

Кроме сюрреализма и готического романа, одним из источников вдохновения Грака послужили идеи Г. Башляра о ведущей роли воображения в психике человека и художественном творчестве, а также его теория образа. Поэтому подчас пейзаж у Грака приобретает метафизические, онирические черты: он одновременно и «одушевляем» человеком, и составляет с ним единое целое, реконструируя важнейшие ментальные структуры культуры. При этом пейзажные описания приобретают характер грезы наяву. Как формулирует это Башляр – онирически работая внутри вещей, мы добираемся до корня слов, сокрытого в грезах. «Я предлагаю каждому открыть внутренние капканы, совершить путешествие в гущу вещей, и совершить схожий переворот, который производит соха или заступ, когда внезапно и в первый раз попадают на свет миллионы частиц. О бесконечные ресурсы толщи вещей, возвращенные на свет беспредельными ресурсами семантической толщи слов!» [1, с. 15]. Таким образом, кажется, будто слова вместе с вещами набирают глубину. Грак это показывает буквально в главе «Часовня над бездной», где ночь описана как архетипический проход в другой мир, путь к самопознанию. Ночь позволяет человеку сконцентрировать внимание на своем внутреннем мире, тогда как солнечный свет ослепляет, мешая ему заглянуть в суть вещей. «Он открыл *действительный* смысл этого непостижимого пейзажа, который до сих пор рассматривал не иначе, как *наоборот*. Потому что из глубины этой пропасти, смертельный холод, которой впивался в его кожу, *поднялось* дрожащее и влажное лицо солнца, отраженные колоннады деревьев выстроились в ряд, словно тяжелые башни, гладкие и блестящие, как медь, и из центра этого перистилия, опрокинутого в торжественной размерности, перед его глазами и губами возникли небеса, словно милосердная и отныне безотлагательно открытая бухта, куда человек наконец мог погрузиться безвозвратно, удовлетворив безудержно то, что мгновенно открылось Альберу как его наиболее естественная *склонность*» [3, с. 72].

Пейзажный образ у Грака не просто поэтическое видение мира и воспроизведение сиюминутных состояний души, но и ее диалектика, и выражение философских взглядов на мир. Автор верил в существование неких точек, откуда можно увидеть все потайные уголки и постичь истинный смысл вещей. По Граку, земля хранит свою тайну в некоей потаенной складке, и необходимо научиться смотреть на природу особым взглядом, чтобы приблизиться к постижению этой тайны. Это подтверждает тот факт, что после публикации романа «Балкон в лесу» (1951) Грак выпустил несколько сборников новелл, представляющих собой, по сути, пейзажные зарисовки тех мест, в которых он побывал, и обрывки размышлений и впечатлений, этими пейзажами навеянными. В одном из своих сборников эссе «Читая, пишу» Ж. Грак посвящает несколько страниц описанию природы в романе. Поясняя это свое увлечение пейзажем, Ж. Грак пишет, что пейзаж является в известном смысле дорогой жизни, открывающей перспективу будущего. «Эта погруженность будущего в четкие контуры Земли сподвигает мысль к предвидению будущего, которое земля излучает и к которому она обращена» [12, р. 87-88].

Таким образом, анализируя роль пейзажа в творчестве Ж. Грака, мы выявили основные функции пейзажа в романе «Замок Арголь» и пришли к выводу, что пейзаж является не столько декоративными элементом художественной ткани произведения, сколько его ключевым стилистическим, композиционным и сюжетным элементом. Символическая нагрузка пейзажных описаний придает им дополнительную метафизическую функцию, которая, выступая в качестве эпистемологического феномена, выявляет скрытые антропологические смыслы.

Список источников

1. Башляр Г. Земля и грезы о покое. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2001. 320 с.
2. Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Т. 1 [Электронный ресурс]. URL: http://benua.su/tom_1 (дата обращения: 10.05.2018).
3. Грак Ж. Замок Арголь. М.: ОГИ, 2005. 176 с.
4. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
5. Толова Г. Н. Пейзаж в литературе и искусстве. Пермь: Издательство ПГПИ, 1993. 52 с.
6. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2009. 405 с.
7. Cahier de l'Herne. Paris: Herne, 1972. Numéro spécial. J. Gracq.
8. Diderot D. Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... par une Société de gens de lettres... mis en ordre et publié par M. Diderot; et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert. V. 25 [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=4Z2EroU1Jr0C&pg=PA10&lpg=PA10&dq=Denis+Diderot+Encyclop%C3%A9die#v=onepage&q=Denis%20Diderot%20Encyclop%C3%A9die&f=false> (дата обращения: 10.05.2018).
9. Eideldinger M. La mythologie de la forêt dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq // Leutrat J.-L. Julien Gracq. P.: Éditions de l'Herne, 1972. P. 288-307.
10. Frémont A. La région: espace vécu. P.: Flammarion, coll. «Champs (essais)», 1999. 128 p.
11. Gattegno F. Julien Gracq o el realismo mágico // Ficción. Buenos-Aires, 1959. № 17. P. 106-108.
12. Gracq J. En lisant en écrivant. P.: José Corti, 1980. 302 p.
13. Gracq J. Entretiens. P.: Corti, 2002. 88 p.
14. Paysage [Электронный ресурс] // Le dictionnaire de la langue française d'Emile Littré. URL: <http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/paysage> (дата обращения: 05.05.2018).
15. Robert P. Le Nouveau Petit Robert. P.: Dictionnaires le Robert, 2000. 2840 p.

**LANDSCAPE FUNCTIONS IN J. GRACQ'S CREATIVITY
(BY THE EXAMPLE OF THE NOVEL "THE CASTLE OF ARGOL")**

Karpova Anna Vadimovna
Moscow City University
laanekarpova@gmail.com

The article is devoted to understanding the functions of landscape in the works by the French writer J. Gracq. A special role assigned to the landscape descriptions in his works has given a foundation to many literary critics to classify him as a landscape artist. At the same time, J. Gracq's landscape is not of a decorative, but of a sense-forming character and can be stratified on the basis of functionality. By the material of the novel "The Castle of Argol" the author studies the landscape used by the writer as an instrument element of psychological analysis, and also as a key stylistic, compositional and plot element. J. Gracq attaches particular importance when working with landscape descriptions to the metaphysical characteristics of natural symbolism, designed to consider landscape from a new angle, revealing new images and motives.

Key words and phrases: J. Gracq; landscape; sense-forming function; psychological analysis; symbolism; "The Castle of Argol".

УДК 82.09

Дата поступления рукописи: 14.06.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-9-1.6>

В статье анализируются научные работы американских философов искусства Артура Данто и Джорджа Дики и изучаются крупные русскоязычные сетевые литературные сообщества «Сетевая словесность» и «Вавилон». Рассматривается возможность расширения литературоведческого методологического аппарата путём включения в него концепций институционализма. Большое внимание уделено роли институционального окружения в производстве сетевых литературных текстов. Описываются научные гипотезы о природе искусства, предложенные Артуром Данто и Джорджем Дики, и рассмотрены возможности их применения в изучении сетевого литературного материала, сетевых сообществ и определении границ сетевой литературы.

Ключевые слова и фразы: сетевая литература; сетература; институционализм; институциональная теория искусства; теория литературы.

Ким Лидия Родионовна

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
lidakim93@gmail.com

**СЕТЕВАЯ ЛИТЕРАТУРА И РОЛЬ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО ОКРУЖЕНИЯ
ПРИ ЕЁ ИЗУЧЕНИИ**

Появление нового культурного материала вызывает к возникновению новой методологии, научного языка, на котором можно описать ранее неизвестное явление. Так, развитие средств массовой информации обусловило появление дисциплины теории медиа, а ранние формалисты ориентировались в своих теоретических работах на творчество футуристов и их художественные открытия. С известной долей уверенности, основываясь на неоспоримых фактах влияния сетевой литературы на литературу книжную (достаточно указать на факт издания ряда интернет-блогов на бумаге), можно сказать, что Интернет оказал большое воздействие на современный литературный процесс в целом. Изучению сетевой литературы же, как явлению новому и развивающемуся, ещё только предстоит сформировать собственную методологию: современное литературоведение и фольклористика уже начали обращать внимание на сетевую словесность, и постепенный прирост исследований и научных открытий в данной области со временем обеспечит развитие методологии сетевой литературы.

Поле изобразительных искусств обыкновенно переживало перевороты куда более наглядные и яркие, чем искусство литературное, будь то визуальный разнобой «Салона отверженных», художественные перформансы как развитие авангардной живописи или обезкураживающее откровение поп-арта. Реакцией на последнее стало появление в рамках аналитической философии институциональной теории искусства, основоположниками которой являлись эссеистовед и философ Артур Данто и Джордж Дики (подробнее о предпосылках (расцвете поп-арта и кризисе эссенциализма) возникновения институционализма можно узнать в статье А. Н. Иноземцевой [14, с. 140-142]).

Основным отличием институциональной теории искусства ото всех прочих является то, что данная теория обращает внимание не на эстетическую ценность, не на предметные свойства объекта, но на то, как именно и в каком контексте функционирует данный объект. Одно из ключевых понятий институциональной теории названо словом "the artworld", примерно обозначающим совокупность всех мест (выставок, музеев, студий, журналов) в которых или на территории которых может быть выставлено данное произведение или представлено суждение о нём, а также совокупность людей, которые подготовлены к восприятию предмета искусства