ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**ФОРМИРОВАНИЕ СЧАСТЛИВЫХ ПРОСТРАНСТВ В ФАНТАЗИИ РЕБЕНКА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ А. ЛИНДГРЕН)**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

Образовательной программы

«Образовательный менеджмент в области филологии»

очной формы обучения

Сыромятникова Марина Валерьевна

Научный руководитель:

к.п.н., доц. Пугач В.Е.

Рецензент:

к.п.н., зав. кафедрой

филологии СПбАППО

Федоров С.В.

Санкт-Петербург

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ………………………...……………………………………………..4

ГЛАВА I. ФАНТАЗИЙНЫЕ «ПРОСТРАНСТВА СЧАСТЬЯ» В РАССКАЗАХ А. ЛИНДГРЕН С ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ПОЗИЦИ………………...………………………………………….9

* 1. Рассказы, анализируемые в работе……….……………………………….9
  2. Реальная и ирреальная действительность в художественном произведении…………………………………………………………………………12
     1. Фиктивная природа художественного текста…………………………...13
     2. Первичная и вторичная условность……………………………………...15
     3. Понятие «фантастического»………………...…………………………...17
     4. «Воображаемый мир»………………………………………………….…22
  3. Понятие фантазии в психологии, фантазийное пространство…………25
     1. Неоднозначность определения фантазии в психологии……………….26
     2. Фантазия и воображение…………………………………………………29
     3. Концепции фантазии: обзор направлений………………………………30
     4. Внутренние механизмы фантазии по И.М. Розету……………………..32
     5. Фантазийное пространство………………………………………………35
     6. Ментальное пространство………………………………………………..38
     7. Обобщение понятий «фантазийное пространство» и «ментальное пространство»………………..………………………………………………..51
     8. Некоторые особенности фантазирования у детей………………...……53

ВЫВОД…………………………………………………………………………..56

ГЛАВА II. АНАЛИЗЫ ТЕКСТОВ РАССКАЗОВ А. ЛИНДГРЕН…………...59

1. О методе, используемом в работе……..…………………………………59
   * 1. Об аспектах нарратологического анализа………………………………60
     2. Структура анализа текстов………………………………………….……65
2. Анализы текстов…………………….…………………………………….67
   * 1. «Кукушка-Подружка»…………………………………………………….67
     2. «Крошка Нильс Карлссон»……………………………………………….80
     3. «В Сумеречной Стране»………………………………………………….91
     4. «Любимая Сестра»………………………………………………...…….100
     5. «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?»………………………...…….110

ВЫВОД…………………………………………………………………………119

ГЛАВА III. БИЗНЕС-ПЛАН ПРОЕКТА ИНТЕРАКТИВНОГО МУЗЕЯ «СТРАНА МЕЖДУ СВЕТОМ И ТЬМОЙ» ПО МОТИВАМ РАССКАЗОВ А. ЛИНДГРЕН……………..………………………………..……………………..123

ВЫВОД…………………………….…………………….………………………….148

ЗАКЛЮЧЕНИЕ………………………………………...………………………150

ПРИЛОЖЕНИЕ А…………………………...…………………………………154

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ…………………………………………………...…155

**ВВЕДЕНИЕ**

Астрид Линдгрен – автор-классик, художественный мир которой знаком большому количеству читателей в России. Однако некоторые ее произведения, в том числе исследуемые нами рассказы, не получили до сих пор должного внимания у читательской аудитории и были мало изучены.

Нам представляется **актуальным** продемонстрировать не только эстетическую ценность данных текстов, но дать психологическую интерпретацию происходящим в них событиям ирреального, фантастического характера. Взгляд на «чудесные» события, отображенные в этих текстах, не как на эпизоды действительно «чудесного» характера, а как на преобразование героем реальности с помощью фантазии, способен, на наш взгляд, раскрыть тексты с новой стороны и предоставить потенциальному читателю возможность взглянуть на фантазирование как на продуктивный ментальный акт, имеющий в высшей степени креативный характер.

**Практическая ценность** работы выражается в создании проекта интерактивного музея «В Стране между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен.

**Объектом исследования** является фантазия детей в рассказах А. Линдгрен «Кукушка-подружка», «Крошка Нильс Карлссон», «В Сумеречной Стране», «Любимая Сестра», «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?»

**Предметом исследования** является формирование детьми счастливых пространств в данных рассказах.

**Цель исследования** включает в себя доказательство гипотезы о том, что появление ирреальной действительности в повествовании можно интерпретировать в качестве формирования счастливого пространства фантазией персонажа, а также утверждение ценности фантазии как позитивного ментального процесса и проявления творческой силы в поле анализируемых текстов.

В соответствии с поставленной целью был определен к решению ряд конкретных **задач**:

1. Выявить в текстах обозначенных рассказов пласты реальной и ирреальной действительности.
2. Определить случаи появления в повествовании ирреальной действительности как представление «воображаемого мира» персонажей (терминология О.В. Дрейфельд).
3. Установить, что формой представления «воображаемого мира» персонажа в рассказах является фантазийное «пространство счастья» или счастливое пространство.
4. Определить роль счастливых пространств в рассказах как элемента поэтики произведения.
5. Определить ценность счастливых пространств для персонажей с психологической точки зрения, в качестве инструмента для решения тех или иных внутренних задач.
6. Сформировать понятие о ценности фантазирования для детей в пространстве текстов проанализированных рассказов.
7. Написать сценарий для проекта интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен, отвечающего взгляду на фантазирование как на позитивный ментальный процесс и проявление творческой силы.

В качестве **гипотезы** данного исследования выдвинуты следующие предположения:

1. Переход от реальной действительности к ирреальной можно рассматривать как формирование персонажем фантазийного пространства.
2. В фантазийном пространстве герой решает те проблемы, которые у него имеются в реальности, поэтому такое пространство можно назвать «счастливым пространством».
3. Создание «счастливого пространства» является ценным как на повествовательном уровне, в качестве элемента поэтики произведения, так и идеологическом уровне, поскольку поставленные перед героем проблемы решаются именно в этом пространстве.

**Методологическая основа исследования**

В данном исследовании используется *текстологический метод*, включающий в себя *методики* *нарратологического анализа текста* для рассмотрения счастливого пространства в качестве элемента поэтики произведения и *метод психологической интерпретации*художественного текста в рассмотрении «ирреальной» действительности как фантазийного «пространства счастья», создаваемого персонажем.

**Теоретической базой** для анализа текстов послужили работы В. Шмида, Ц. Тодорова и О.В. Дрейфельд. Психологическая интерпретация выполнена с опорой на концепцию фантазийных пространств М.В. Осориной.

**Эмпирической базой** исследования являются наши анализы текстов рассказов А. Линдгрен «Кукушка-подружка», «Крошка Нильс Карлссон», «Нет в лесу никаких разбойников!», «В Сумеречной Стране», «Мирабель», «Любимая сестра», «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?»

В работе над проектом интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен был использован *метод бизнес-планирования*.

В процессе обобщения результатов проведенного исследования были получены следующие **основные положения, выносимые на защиту**:

1. В рассказах А. Линдгрен герои оказываются в ситуациях соприкосновения реального мира с ирреальным. Под ирреальным миром понимаются события, которые не соответствуют общепринятым представлениям о действительности. При этом в текстах нет указаний на то, что переход в ирреальную действительность вызван воздействием неких сверхъестественных сил, поэтому мы можем предположить, что ирреальная действительность является продуктом образотворчества героев – «воображаемым миром».
2. Можно предположить, что «воображаемый мир» в рассказах представлен в форме фантазийного пространства. Мы определили именно эту форму, поскольку ее признаки соответствуют особенностям формирования «воображаемого мира», присутствующим в текстах, таким как спонтанное возникновение фантазийного пространства, его высокая степень изменяемости и мобильности, способность существовать наряду с реальностью в качестве вторичной психической «картины мира», создание фантазийного пространства с опорой на объект «реального мира» или текст.
3. Персонажи в рассказах решают проблемы реального мира в своем воображаемом мире, там они становятся счастливыми, обретают то, чего им недостает в реальности, чего они желают. Причем обретение это не иллюзорное или желаемое, оно фактично в контексте повествования. Таким образом, основной конфликт рассказа получает разрешение именно в «воображаемом мире». Такая ценность воображаемого мира для персонажа также может быть объяснена через интерпретацию этого «воображаемого мира» как фантазийного пространства. Фантазийное пространство в концепции М.В. Осориной – это форма ментальной работы субъекта, предпринимаемой им для решения важных внутриличностных задач. Исходя из того, что с помощью формирования фантазийного пространства герой находит решение тех проблем, что существуют в реальном мире, то есть, из несчастного становится счастливым, мы предлагаем называть их фантазийными «пространствами счастья» или счастливыми пространвами.
4. Принимая за основу гипотезу о том, что герои рассказов создают фантазийные пространства для решения проблем реального мира, для работы со своими внутриличностными задачами, можно сделать утверждение о том, что фантазирование в рассказах А. Линдгрен является значимым ментальным действием, а сама фантазия имеет высокую ценность в аксиологической системе этих текстов.
5. Фантазия, понимаемая как акт ментальной работы субъекта, способный давать продуктивный результат, как способность творчески решать внутриличностные задачи, является, на наш взгляд, уникальной способностью, умением, к которому стоит привлекать внимание и развитию которого необходимо способствовать. Поэтому мы предлагаем проект интерактивного музея «В Стране между Светом и Тьмой», созданного по мотивам рассказов А. Линдгрен, программа которого призвана отобразить не только эстетическую ценность фантазийный пространств рассказов, но и их креативную силу, творческий потенциал для развития личности.

**ГЛАВА I. ФАНТАЗИЙНЫЕ «ПРОСТРАНСТВА СЧАСТЬЯ» В РАССКАЗАХ А. ЛИНДГРЕН С ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ПОЗИЦИЙ**

**1.1. Рассказы, анализируемые в работе**

В нашей работе мы анализировали пять рассказов Астрид Линдгрен: «Кукушка-подружка», «Крошка Нильс Карлссон», «В Сумеречной Стране», «Любимая Сестра», «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?».

Мы отобрали эти рассказы как наиболее показательные примеры художественной интерпретации процесса формирования ребенком фантазийных «пространств счастья».

Первые четыре рассказа были написаны в одно время – в 1949 году, поэтому сходство их тематики, проблематики, поэтики и структуры достаточно легко объяснить. [2]

Пятый рассказ – «Звенит ли моя липа, поет ли соловей?» – был написан намного позже, в 1959 году [2]. Он относится к другому циклу рассказов, и в жанровом отношении несколько отличается от первых четырех в жанровом отношении.

Во всех анализируемых рассказах представлена художественная интерпретация фантазии ребенка, к которой он обращается в затруднительные моменты жизни. И эти тексты демонстрируют читателю, какую силу и ценность может иметь фантазия для личности. Именно этот критерий послужил основным при отборе текстов для анализа.

В работе мы пользовались переводами рассказов, сделанными И. Новицкой, и выпущенными в сборнике «Нет в лесу никаких разбойников!» в 1995 году.

Чтобы начать рассуждения о фантазийных «пространствах счастья», изображенных, по нашему мнению, в выбранных рассказах, нужно дать общее представление об их структуре и фабульном содержании.

В исследуемых нами рассказах А. Линдгрен функционирует примерно одинаковая фабула: сначала главный герой рассказа находится в реальной действительности, то есть такой, которая может быть оценена как правдоподобная. В этой реальной действительности у героя есть те или иные проблемы, связанные со следующими факторами:

1. Одиночество героя.

Причем одиночество может быть как трагическим, так и «повседневным», то есть герой просто остается один. Этот фактор можно назвать общим для всех рассказов, поскольку одиноки все герои, но по разным причинам. Одиночество одних глобально, других – ситуативно.

1. Недостаток внимания родителей.

Причина недостатка может быть вновь максимально трагической (смерть родителей героя) или же более обыденной – родители не обращают на героя внимания, родители ушли куда-либо, и герой остался один.

1. Болезнь героя.

Опять же, если в «Сумеречной Стране» болезнь имеет серьезный характер, рассказ отмечен ощущением безысходности, но в «Кукушке-подружке» болезнь чревата для героев лишь временным вынужденным затворничеством в комнате.

1. Личный фактор

Под личным фактором подразумеваются такие неординарные ситуации, как, например, в «Крошке Нильсе Карлссоне». В этом рассказе главный герой переживает смерть сестры. Также в «Любимой Сестре» есть намеки на то, что героиня испытывает ревность в отношении родителей, которое уделяют больше внимания ее младшему брату. Такие факторы не поддаются типизации, но они имеют значение, вкупе с факторами одиночества и недостатком внимания родителей.

Факторы одиночества героя и недостатка внимания взрослых становятся «базой» для развития повествования во всех анализируемых рассказах. Причем не только трагическое одиночество личности в качестве психологической предпосылки, но и сама ситуация нахождения одному. Лишь в «Кукушке-подружке» дети имеют общее фантазийное пространство на двоих.

Итак, первое условие – герой (иногда – два героя, действующие как одно лицо) остается по той или иной причине в одиночестве, как в буквальном смысле, так и в духовном. Во всех рассказах герои имеют некую причину, как бы «вырывающую» их из привычной жизни, выводящую их за границы привычного беззаботного существования. Это основное условие для последующего формирования фантазийного «счастливого пространства».

Следующее условие - невозможность для героя покинуть некое пространство, в котором он находится. Он вынужден оставаться в нем или же возвращаться в него вопреки собственному желанию. Пространство в данном случае не обязательно подробно прописано, но обозначено. Это пространство, принадлежащее реальной действительности. И это пространство обычно создает для героя некоторую границу, которую он не может покинуть, но в рамках которой ему не хочется оставаться. Этим пространством реальности может быть комната («Кукушка-подружка», «Крошка Нильс Карлсон», «В Сумеречной Стране»). Так же локация может быть менее конкретной и более обширной – приют («Звучит ли моя липа, поет ли соловей?»), условный дом с садом («Любимая Сестра»). То есть пространство «реальной» жизни героя может быть как обширным, в малой степени конкретизированным, оно может быть просто намечено, как в рассказе «Любимая сестра», так и более конкретизированным, в тех случаях, когда «реальность» ограничена комнатой.

Даже если герой не находится все время в данном пространстве фактически, он находится в нем ментально. Например, в рассказе «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?» героиня не находится всегда в стенах приюта, но, тем не менее, ментально она всегда там, так как вынуждена возвращаться туда, ведь ей больше негде жить.

Итак, такое ограничивающее героя физическое пространство вкупе с нахождением в одиночестве становятся текстовыми предпосылками, сигналами для следующего этапа повествования – переходного момента появления фантазийного пространства. Однако нужен еще третий фактор, на котором будет базироваться воображаемая действительность. Этим фактором становится тот или иной объект реальности, наделяемый героем ирреальными свойствами. Именно вокруг этого объекта будет формироваться фантазийное пространство.

Какой-либо реальный объект или объекты получает некоторые «чудесные» свойства, хотя герой может даже не заметить, как это случилось. Не обязательно такой объект становится ключевым образом в фантазийном пространстве, но от него это фантазийное пространство отталкивается.

Далее герой «входит» в фантазийное пространство, и с этого момента оно существует в повествовании параллельно и одновременно с реальной действительностью. В фантазийном пространстве находят отображение все те проблемы, которые герой имеет в реальном мире, связанные с обозначенными ранее факторами (одиночество, нехватка внимания взрослых, болезнь). И там же они находят то или иное решение – и мы можем сказать, что герой с ними справился, стал счастливым.

**1.2. Реальная и ирреальная действительность в художественном произведении**

В изучаемых нами рассказах присутствуют две текстовые действительности. Первую можно назвать условно реальной действительностью в рамках художественного текста или «реальным миром», поскольку она соответствует общечеловеческим представлениям о реальности. Другая текстовая действительность этим представлениям не соответствует, поэтому маркируется как ирреальная действительность или «ирреальный мир».

В реальной действительности происходят такие события, которые могут быть оценены как жизнеподобные, могущие произойти в настоящей реальности, нетекстовой. А в ирреальной – те, которые произойти не могут. Такая оценка дается читателем с точки зрения общечеловеческого опыта, усвоенного им в течение жизни.

В этом параграфе мы рассмотрим природу ирреального в художественном произведении, точки зрения, с которой ее можно оценивать. Нашей задачей будет установить, что ирреальное в исследуемых нами рассказах А. Линдгрен является продуктом воображения персонажа или «воображаемым миром», а не результатом воздействия неких сверхъестественных сил. Установив это, мы сможем перейти к рассмотрению той формы, в которой, по нашему мнению, этот «воображаемый мир» представлен в рассказах – фантазийных «счастливых пространств».

**1.2.1. Фиктивная природа художественного текста**

Как известно, мир, представленный в художественном произведении, фиктивен и обособлен от внетекстовой действительности. Восприятие всего описанного в тексте как «автономной, внутрилитературной действительности» [45; с. 16] – необходимое условие для анализа любого художественного произведения. Необходимо держать это в памяти, занимаясь таким анализом текста, как тот, что выполняем мы в данной работе. Хочется подчеркнуть, что нашей целью является не объяснение происходящих в рассказах событий с точки зрения психологии реального мира, в котором мы существуем, а именно определение формы, в которой разворачивается «воображаемый» мир в этих текстах, с помощью психологической гипотезы о «фантазийных пространствах».

Как пишет Н.Д. Тамарченко, в теоретическом литературоведении понимание текста как обособленного мира укореняется к 20-30м годам ХХ века [39, с.176]. Об автономности, независимости мира художественного произведения писал Д.С. Лихачев в статье «Внутренний мир художественного произведения». Можно вспомнить также «Нарратологию» В. Шмида, где описана эта особенность художественного текста. «Один из основных признаков повествовательного художественного текста — это его фикциональность, т. е. то обстоятельство, что изображаемый в тексте мир является фиктивным, вымышленным» [45; с. 15].

Фиктивными, то есть не претендующими на существование и вообще связь с реальностью, являются все элементы произведения, вне зависимости от степени жизнеподобия этих элементов и их происхождения. Само «участие» того или иного элемента в конструкции художественного текста маркирует его как вымышленный.

При этом, несомненно, существует связь между миром произведения и реальной действительностью, о ней не стоит забывать, так как между ними существует взаимное влияние.

«Формы «первичной» реальности […] воспроизводятся писателем […] избирательно и так или иначе преображаются…» [44; с. 61] Об этой взаимосвязи говорил и Д.С. Лихачев в уже упомянутой статье: «Мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем «сокращенном», условном варианте. Художник, строя свой мир, не может, разумеется, воспроизвести действительность с той же свойственной действительности степенью сложности. В мире литературного произведения нет многого из того, что есть в реальном мире. Это мир по-своему ограниченный. Литература берет только некоторые явления реальности и затем их условно сокращает или расширяет, делает их более красочными или более блеклыми, стилистически их организует, но при этом, как уже было сказано, создает собственную систему, систему внутренне замкнутую и обладающую собственными закономерностями» [20; с. 78].

Таким образом, при анализе текста необходимо учитывать как его взаимосвязь с реальной действительностью, так и его собственную текстовую природу.

**1.2.2. Первичная и вторичная условность**

Мы установили, что анализировать художественный текст можно только с пониманием его автономной природы, того, что мир художественного текста – фиктивен или условен. Но в таком случае встает вопрос о статусе так называемого «воображаемого» мира персонажа или других событий явно ирреального характера, представленных в произведении. Если фиктивна вся текстовая реальность, даже та, которая кажется читателю наиболее жизнеподобной, то чем от такой жизнеподобной текстовой действительности отличается та, что однозначно отделяется реципиентом как невозможная, ирреальная? Как она относится к той текстовой действительности, что маркируется как условно «реальная», то есть жизнеподобная?

Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к категории художественной условности. Существует понятие о двух планах или степенях художественной условности – «первичной» условности и «вторичной». Категории условности позволяют разграничивать явления в художественном тексте по степени их жизнеподобия.

Первичная условность подразумевает условность художественного текста вообще, его фиктивную природу. Иногда она понимается как синоним образности вообще, как свойство искусства быть условным по своей природе, не притязать на действительность [11; 40]. Такое понимание первичной условности достаточно широко, оно разрабатывалось в работах А.А. Михайловой [23]. Более конкретное понимание «первичной» условности как показателя степени жизнеподобия мы встречаем в статье О.В. Дрейфельд: «Первичная условность» отражает ту степень жизнеподобия, которая в целом не противоречит конвенциональным представлениям о фактической, наличной действительности» [8; с. 45].

«Вторичная» условность – это нарушение границ жизнеподобия в художественном произведении. Это, в сущности, не только эстетическая категория, но и средство художественной выразительности. Таким образом, «вторичная» условность – это собственно условность в поле художественного текста, условность внутри условности. В таком ключе рассматривал категории «первичной» и «вторичной» условности Ю.В. Манн, исследуя фантастическое у Гоголя [22].

Категория «вторичной» условности актуальна для всех художественных текстов, изображающих ирреальные события. «Разные способы нарушения жизнеподобия создают в произведении образы действительности, успешно соотносимые в литературоведении с рядом устойчивых форм: «чудесной» реальностью, «гротескным» миром, «сновидческой» реальностью, подчеркнуто семиотизированной реальностью (аллегорической, символической, эстетической)» [8; с. 45].

По этой причине категорию «вторичной» условности часто связывают с текстами фантастического жанра. Действительно, фантастические тексты подразумевают повествование о событиях, которые не являются жизнеподобными, отвечающими общепринятым представлениям о действительности. «Это воссозданное художественным способом впечатление того, что изображенная в произведении действительность не соответствует конвенциональным представлениям о реальности, традиционно схватывается в литературоведении с помощью понятия «фантастическое» [8; с. 45].

**1.2.3. Понятие «фантастического»**

Мы подробно остановимся на трактовке понятие «фантастическое», так как оно актуально для анализируемых нами рассказов А. Линдгрен. Как уже отмечалось, основное содержание рассказов составляют события, которые могут быть оценены как ирреальные, чудесные, невозможные с точки зрения общепринятых представлений о действительности. То есть в данных рассказах присутствует фантастический элемент. И именно эти эпизоды, которые можно охарактеризовать как фантастические, буду рассмотрены нами в качестве фантазийных «пространств счастья». Но прежде чем дать им такую интерпретацию, необходимо рассмотреть некоторые исследования, посвященные фантастическому как литературному явлению.

Фантастическое – производное от слова фантастика, иными словами это то, что имеет отношение к фантастике как элемент поэтики произведения, повествующего об ирреальных событиях.

«Фантастика – специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, — невероятно, «чудесно», сверхъестественно» [28; c. 887].

«Фантастика - разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого — вымышленного, нереального, “чудесного мира”» [24; с. 119].

Фантастика может пониматься и как метод, и как жанр, в любом случае, в основе определения лежит присутствие в произведении ирреальных явлений, подходящих под упомянутую категорию «вторичной условности».

Фантастическое в таком случае может пониматься как способ изображения каких-либо событий в повествовании. Фантастическое может присутствовать и в реалистическом, по сути, произведении, в качестве элемента поэтики. «Фантастическое — тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ “возможного” и “невозможного”» [12; с. 278].

Необходимо подробнее остановиться на понятии фантастического, применимого к ситуациям контакта героя с ирреальной действительностью в данных рассказах. Сначала стоит уделить внимание сущности ирреальности этой действительности – в чем она заключается? Мы уже сказали, что ирреальным можно называть то, что кажется невозможным с точки зрения общепринятых представлений об объективной реальности. Ирреальное – то, чего не бывает в «настоящей» жизни, и это уже содержит оценку. Читатель, знакомящийся с тем или иным художественным текстом, оценивает описанные там события как реальные или ирреальные, на основе личного опыта и усвоенного им из культуры общечеловеческого опыта. Подтверждающее наши рассуждения определение ирреальности также приводится в статье О.В. Дрейфельд: «Ирреальность это 1) онтологическое свойство объектов или действительности в целом, означающее их фактическое отсутствие в реальности 2) оценка, которая дана определенному онтологическому состоянию/явлению с позиции действительности/недействительности его существования» [8; с. 44].

Если какое-то событие, описанное в тексте, оценивается нами как ирреальное, но при этом какие-то иные маркеры в тексте намекают, что ирреальное может оказаться и вполне реальным, мы автоматически приписываем данный текст к разряду фантастических. «Фантастическое – это ***колебание***, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным. Следовательно, понятие фантастического определяется по отношению к понятиям реального и воображаемого…» [41; с. 25].

Условие колебания определяется Ц. Тодоровым как основное. Фантастическое находится на грани реального и воображаемого, когда мы не можем дать точную интерпретацию – было это или не было. Тодоров говорит о том, что: «Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра – жанра необычного или жанра чудесного» [41; с.25].

Но кто же должен колебаться – герой или читатель? В анализируемых нами рассказах персонажи испытывают некоторые колебания по поводу происходящих с ними событий (иногда вовсе не испытывают), но колебания эти незначительны, им отводится небольшая роль – персонажи очень быстро осваиваются с ирреальностью и уже не сомневаются в ней. Но главное – что сомнение, отчасти, испытывает и читатель – тесты рассказов вводят его в заблуждение, вызывают уже оговоренное ***колебание***. Вот что пишет Ц. Тодоров по этому поводу: «…фантастический жанр предполагает интеграцию чи­тателя в мир персонажей, он определяется двойственным восприятием опи­сываемых событий со стороны читателя [...] колебания, испытываемые читателем, — первейшее условие фантастического жанра» » [41; с.30].

Важно, что текст не дает указаний на то, как нужно его воспринимать. Большая часть рассказов предельно повседневна, сюжеты их совершенно бытовые – за исключением происходящих с героем событий ирреального характера. И даже ирреальные событий происходят в бытовой среде, с участием вполне бытовых объектов, что еще больше усложняет выбор «стороны» для читателя. Поэтому текст предполагает возникновение у читателя сомнения, колебания, невозможности однозначного прочтения и оценки. Это прочтение вписано в тексты как «функция» читателя, она имплицитно содержится в нем.

Помимо выделенного критерия колебания, интересно деление Ц. Тодоровым фантастического на три типа, которые как бы помещаются им на шкалу. В одном конце шкалы находится «необычное», а в другом – «чудесное». Собственно-фантастическое в чистом виде помещено между ними.

1) Фантастическое-необычное. В этом случае ирреальные события получают реальное объяснение. Причем это объяснение должно быть эксплицировано в тексте, а не догадкой читателя.

2) Фантастическое-чудесное. Для этого типа текстов характерно принятие ирреального как реального, то есть полное соглашение с тем, что все сверхъестественное, описанное в произведении, действительно произошло. Опять-таки, колебание в таком случае должно быть явно разрешено в тексте.

3) Собственно-фантастическое должно сохранять колебание, не давать читателю точного ответа на вопрос – реально описанное или все же ирреально?

К такой классификации чудесного близка позиция немецкого писателя Жана-Поля (Рихтера), который метафорически называет фантастическое «лунным светом чудесного» [10; с. 75]. Он различает три модели взаимодействия реального и фантастического (ирреального): «Первый, материальный способ состоит в том, чтобы превратить этот лунный свет в обыденный дневной по прошествии нескольких томов, то есть расколдовать чудо…» [10; с. 76]. Второй способ подразумевает, что поэты: ««не объясняют своих чудес, а только выдумывают их, что, конечно, просто, а потому само по себе и неправильно; ибо поэт не может доверять всему, что легко и не требует вдохновения, он должен отказываться от всего такого — это легкость прозы» [10; с. 76].. Третий способ: «… Поэт и не разрушает чуда <…> и не оставляет его противоестественно в пределах физического мира… Пусть чудо не летает как птица дня, но пусть не летает и как птица ночи, — оно летает как вечерняя бабочка» [10; с. 76]. Эти пояснения, конечно, отличаются большой степенью метафоричности, однако легко прослеживается та же классификация, которую мы отметили у Ц. Тодорова. Есть тексты, где «лунный свет» становится дневным – то есть ирреальные события объясняются как реальные. Тип, когда ирреальное совсем оторвано от реального, по Ц. Тодорову, это будет фантастическое-чудесное. И третий тип, когда чудо не разрушается, но и не остается противоестественно в реальности – это похоже на собственно-фантастическое по Тодорову, так как сохраняется условие колебания.

В соответствии с данными классификациями, рассказы, которые мы исследуем, можно отнести к третьему, собственно-фантастическому типу, поскольку в них ирреальные события и не объясняются напрямую в тексте в качестве реальных, но и не переходят в категорию откровенных чудес без всяких связей с реальностью. Колебание сохраняется, но, тем не менее, в текстах присутствуют некоторые маркеры, которые не позволяют отнести происходящие в них ирреальные события к действию неких внешних, сверхъестественных сил. То есть здесь категория колебания, хотя и присутствует, не является основной. Можно сказать, что фантастическое здесь скорее способ передачи внутренней работы героя, работы его фантазии. Это, скорее, *способ* отображения действительности, чем *предме*т изображения в повествовании. В рассказы вводятся такие события, в которых реальность начинает «впускать» в себя ирреальность, они сосуществуют параллельно друг другу, взаимозависимо. Уместно привести кажущееся нам удачным определение фантастического Е.В. Скудняковой: «мы определяем фантастическое как такой способ отображения действительности, который использует форму художественной условности — образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности проявляют несвойственные им черты, либо в определенных ситуациях, создаваемых в литературном произведении, сама реальность обретает черты, ей несвойственные» [38; с. 69].

В рассказах, послуживших материалом для нашего исследования, ирреальные события, хотя и являются основными в повествовании, не являются такими по причине их фантастичности. Доминантой повествования и «ядром» конфликта является состояние главного героя, его внутренняя проблема, эволюция этого состояния - именно с этим связаны происходящие ирреальные события. Они не могли бы существовать сами по себе, дистанцированно от реальности героя, в качестве самостоятельной альтернативной действительности. У этих событий нет собственной прописанной мифологии, что обычно характерно для жанра фантастики, и они не получают объяснения ни как действия внешних сверхъестественных сил, ни как результат какого-либо состояния героя, которое можно объяснить с точки зрения общепринятых представлений о реальности (сон, галлюцинация и проч.). Невозможно сказать, что эти ирреальные события вызваны внешними силами, что они по-настоящему «чудесные», но также в тексте нет и указаний на обратное. Поэтому можно сделать предположение, что происходящие ирреальные события – продукт воображения героя, или продукт фантазии как частного вида воображения. Тогда можно объяснить происходящее как яркие воображаемые образы, которые герой просто не может отделить от реальности, и текст намеренно построен так, что и читатель не может их отделить. То есть такое переплетение реальности и ирреальности, без объяснения источников появления ирреальности, присутствует в тексте не просто так, а именно потому, что текст является художественным изложением работы воображения, формирования воображаемого мира, или фантазийного пространства.

**1.2.4. «Воображаемый мир»**

Теперь, когда мы вынесли предположение, что изображенные в рассказах А. Линдгрен ирреальные события могут иметь воображаемую природу, то есть являться продуктом воображения персонажа, нам нужно рассмотреть понятие «воображаемого мира» как элемента поэтики произведения.

О «воображаемом мире» как о понятии теоретической поэтики писала О.В. Дрейфельд [8; 7]. Под «воображаемым миром» исследователем понимается: «слой реальности, который в изображенном мире литературного произведения представляет собой продукт сознательного или бессознательного образотворчества героя. Этот образ реальности может развертываться в форме сновидения, грезы, мечты, галлюцинации, миража, возникающего в воображении персонажа-творца образа произведения, «виртуального мира», воспоминания» [8; с. 45-46].

О.В. Дрейфельд говорит о том, что «воображаемый мир» изучался или в рамках психологического направления в литературоведении, как составляющая «внутреннего мира персонажа», или же в составе оппозиции «воображаемое-реальность», то есть в романтической концепции двоемирия [7; с. 63].

Исследователь выводит понятие «воображаемый мир» за рамки этих двух интерпретаций – не понимая его лишь в рамках психологизма или в как часть фантастического в произведении. Она говорит о том, что «воображаемый мир» или «воображаемая реальность» это «изображенный автором как «мир в мире*» особый модус жизненной активности персонажа, представляющей собой сознательное или бессознательное образотворчество*. Результатом такого образотворчества становится образ мира, который воссоздает целостность мира в ее новых, творимых воображением конкретного «я», взаимосвязях» [7; с. 64].

Итак, «воображаемый мир» - это образ мира, который может развертываться в той или иной форме. Исследователь говорит также о том, что формы, которые были изучены достаточно подробно, это «сновидение» и «видение», поскольку их легко определить в тексте благодаря их однородной структуре. Но даже для выделения этих явлений у исследователей нет однозначных критериев, сложно установить их границы. В.Н. Топоров, например, говорит о том, что «сон вместе с видениями, «мечтаниями», галлюцинациями, другими зрительными «фантазиями» входит в один и тот же класс явлений, которые, собственно, и могут быть названы «мечтаниями» в архаичном смысле этого слова: сон составляет только часть целого, а именно — «сонное мечтание», но вместе с тем «мечтания» могут пониматься как особый тип, «жанр» внутри всего этого класса явлений, обладающий специфическими чертами, отличающими его от снов, видений и т. п.» [42; с. 187-188 ].

Форм, в которых может развертываться «воображаемый мир», может быть большое количество, границы их трудно определить, но: «Множество этих конкретных форм объединяет то, что ценностно-значимый для автора познавательно-этический (а в отдельных случаях и эстетический) опыт героя при их посредничестве развертывается в образ мира» [8; с. 46].

Забегая вперед, нужно отметить, что фантазийное «пространство счастья» является, по нашему мнению, одной из таких форм развертывания «воображаемого мира».

О. В. Дрейфельд также говорит о том, что «воображаемый мир» по отношению к условному миру художественного произведения представляет собой «мир в мире», или «частный» хронотоп по М.М. Бахтину, поскольку его можно определить как «слияние пространственно-временных примет» [3; с. 235].

Это важное замечание, поскольку, фантазийные «пространства счастья», которые мы будем находить в рассказах, представляют собой именно такие «миры в мире» или «частные» хронотопы. Они появляются внутри слоя реального мира как отдельные, но связанные с ним образования.

Также в произведении, содержащем «воображаемый мир», изображение героя отмечено «намеренным акцентированием активности воображения, присущей ему» [8; с. 46]. В рассказах, которые мы исследуем, нет специальных указаний на то, что у персонажа активное воображение. Однако, как нам кажется, это подразумевается, так как все герои – дети, поэтому разворачивание вокруг них «воображаемого мира» принимается как нечто естественное. Об этом мы еще скажем в следующем параграфе, посвященном детской фантазии и ее свойствам.

Таким образом, мы можем сказать, что ирреальные события, появляющиеся в рассказах А. Линдгрен, можно рассмотреть в качестве одной из форм развертывания «воображаемого мира» персонажа. Мы считаем, что эту форм можно определить как фантазийное пространство счастья или «счастливое пространство».

В следующем параграфе мы для разъяснения своей гипотезы обратимся к теме детской фантазии, фантазированию, понятию фантазийного пространства.

**1.3. Понятие фантазии в психологии, фантазийное пространство**

Поскольку мы вынесли предположение, что формой представления «воображаемого мира» в рассказах является фантазийное «пространство счастья», нам нужно рассмотреть это понятие в контексте имеющихся представлений о фантазии в психологической науке, в частности, о фантазии ребенка.

Фантазийное пространство является продуктом процесса фантазирования, а фантазирование является инфантильной формой процесса формирования человеком ментальных пространств. Можно сказать, что фантазийное пространство – это «упрощенное» ментальное пространство. Упрощенное в данном случае означает более простую структуру явления, нежели у ментального пространства, доступность формирования фантазийных пространств в очень раннем возрасте, в отличие от полноценных ментальных пространств.

Понятие фантазирования как формы создания ментального пространства было взято нами из работы М. В. Осориной «Ментальные пространства как психическая реальность» [29]. М.В. Осорина внесла большой вклад в исследование процессов фантазирования, как у детей, так и у взрослых. Она определила фантазирование как ментальное рабочее поле, которое используется человеком для креативной деятельности, работы со своими внутриличностными установками, проблемами, желаниями. Это то, что привлекло нас в ее работах, поскольку такой взгляд на фантазию весьма нетипичен.

В явлении «фантазийных пространств» нас будет интересовать, прежде всего, механизм их формирования, а так же их функция, несущая позитивный и созидательный характер. Механизм формирования «фантазийного пространства» мы будет выявлять в текстах рассказов, чтобы доказать, что там представлена именно их художественная интерпретация.

Рассмотрение фантазирования как подвида ментального пространства – это, по сути, своеобразная концепция понятия фантазии, которую мы представляем в своей работе, придерживаясь которой у нас появляется возможность проследить и проанализировать механизм создания фантазийного пространства героем в рассказах, являющихся материалом для исследования. Кроме того, понимание фантазии как вида ментального пространства не только объясняет особенности формирования и функционирования «воображаемого» мира персонажа в рассказах, но и позволяет говорить о важности фантазии как психического процесса для личности и как основе творческого мышления, об ее аксиологической ценности.

Для того чтобы представить понятие «фантазийного пространства» в некотором контексте, рассмотрим общее представление о явлении фантазии и фантазировании как активизирующем ее процессе, имеющееся в психологии.

**1.3.1. Неоднозначность определения фантазии в психологии**

Прежде всего, введя понятие фантазии в поле работы, необходимо уточнить значение этого понятия. Сложность состоит в том, что понятие фантазии не имеет четкого определения. Это свойственно для многих понятий абстрактного характера – не иметь единого определения, однако в случае с фантазией все еще сложнее, потому что ее понимание варьировалось, изменялось на протяжении всей истории ее изучения. Можно сказать, что оно до сих пор не имеет единой дефиниции. Такого рода разнообразие мнений обусловлено неоднозначностью самого явления и сложностью его экспериментального изучения. Сложность состоит и в отделении фантазии от других психических процессов, например, воображения и мышления, а также в устойчивом «повседневном» восприятии фантазии как пустых мечтаний, что характерно даже для некоторых научных подходов. Например, подобное определение можно встретить у Фрейзера: «…уход в грезы дает удовлетворение в том, в чем отказывает обычная жизнь. В какой-то степени все предаются фантазии» [48; с.83]. О неправильности подобного подхода к пониманию фантазии, его обывательском характере писал Л. С. Выготский [6; с. 6]

О таком отношении к фантазированию пишет также М.В. Осорина: «…в обществе (как у нас, так и за рубежом) существует достаточно амбивалентное отношение к фантазированию любого рода даже у детей. У взрослых оно часто воспринимается как проявление праздности, отрешенности от реальности, отсутствия нормальной дееспособности, неисполнения своих социальных обязанностей, наличия серьезных личностных проблем, инфантильности и психического нездоровья» [31; с. 26].

Вообще такое отношение к фантазированию, как к некой слабости, уходу от реальности из-за неспособности и нежелания социализации, из-за лени, зависит от культурных установок в обществе. Эти установки, в соответствии с которыми фантазирование воспринималось в негативном ключе, сформировалось еще в Новое время, на этапе оформления капиталистического уклада в западном обществе, требовавшего от человека высокого уровня прагматизма [51; с. 244].

Эти установки дают о себе знать в некоторых работах западных ученых, посвященных фантазированию, например, можно упомянуть такое понятие как «*daydreaming*», служащее синонимом фантазии в работах американского психолога Джерома Л. Сингера: «*Daydreaming* представляет собой сдвиг внимания от некой первостепенной по важности физической или умственной задачи, которую мы поставили перед собой […] к разворачивающейся последовательности личных откликов на некий внутренний стимул» [50; с. 15].

Однако с подобными подходами с середины 50-х годов XX века на Западе, а с середины 70-х годов и в СССР, соседствовала тенденция к реабилитации фантазии, к тому, чтобы рассматривать ее как продуктивное самостоятельное явление, имеющее большой креативный потенциал.

Рост интереса к фантазии и к ее роли в творческом мышлении, обусловлен, по мнению И.М. Розета, осознанием общественного значения творческого мышления как такового [35; с. 9].

Вариации в определении фантазии в истории психологии имели фундаментальный характер, затрагивая саму основу явления, фантазию определяли как составную часть каких-либо иных процессов, или же как самостоятельную единицу психики, ее определения давались в свете различных концепций. И такое многообразие мнений, в сущности, наблюдается до сих пор. «Хотя многие философские проблемы фантазии обсуждались еще античными мыслителями, до сих пор отсутствует общепризнанное понимание самого предмета исследования. Речь идет не просто о дефинициях понятия «фантазия» и тем более теоретических концепциях, по-разному трактующих одни и те же явления. Различная теоретическая трактовка фактов характерна для всех разделов психологической науки, но тем не менее сторонники разных теоретических взглядов, как правило, единодушны в отношении того, к каким именно явлениям приложимы конкурирующие теории. […] Что же касается понятия фантазии, то его содержание и объем не совпадают во многих психологических системах. Более того, отдельные авторы считают это понятие излишним и целиком перекрывающимся другими психологическими понятиями» [35; с. 5].

В рамках данной работы мы не имеем возможности осветить разнообразие трактовок в полном объеме, поэтому ограничимся кратким обзором, отвечающим целям нашего исследования.

**1.3.2. Фантазия и воображение**

Фантазию, как мы уже говорили, в отношении ее к воображению, определяют в психологической науке либо как 1) синоним воображения, либо как 2) продукт воображения или его частную форму. Мы будем придерживаться второй точки зрения, считая фантазию не синонимом, но подвидом воображения. Такой точки зрения придерживается М.В. Осорина, рассуждая о явлении повседневного фантазирования: «Термин “повседневное фантазирование” мы вводим для обозначения гораздо более определенного феномена, чем тот крайне широкий круг психических явлений, который охватывается обобщающим термином «воображение». Если понимать воображение как способность человека к самостоятельному созданию и творческому оперированию образами представлений, то фантазирование можно рассматривать как один из видов работы воображения» [31; с. 25].

Существует также мнения о том, что фантазия – это более свободная, спонтанная форма воображения, что, в общем и целом, соответствует ее природе.

«Фантазия - деятельность воображения, отличающаяся наибольшею отрешенностью от условий действительности. Фантазия называется иногда воображением построительным, в отличие от воспроизводительного, состоящего главным образом в воссоздании пережитого. Психологической основой Ф. является смена представлений, наименее регулируемая обычными законами ассоциаций и рассудочной деятельности. Главными стимулами возникновения и развития Ф. бывают обыкновенно отдельные идеи или представления, получившие почему-либо особый интерес, чувства, аффекты и разного рода органические ощущения» [46].

**1.3.3. Концепции фантазии: обзор направлений**

Сложность определения понятия «фантазия» состоит, прежде всего, в том, что ее пытались определить либо как самостоятельную сущность, изначальную сущность, имеющую в некотором смысле мистическое происхождение, либо свести фантазию к другим психическим процессам, полностью редуцировать ее, как, например, в случае трактовки фантазии как синонима воображения.

Определение фантазии как самостоятельной сущности, особой стихийной силы свойственно для идеалистических систем, сведение ее к иным психическим процессам, отрицание как самостоятельного понятия – для механистических.

Идеалистическое определение фантазии сводится к ее пониманию как некой стихии, силы, мощи духа, присущей человеку от рождения, и даже составляющую основу его существа в качестве «творческого начала».

Механистические трактовки трактуют фантазию как совокупность аспектов восприятия, мышления и памяти в различных комбинациях, то есть это репродуктивное во многом понимание. Такие подходы, хотя и игнорируют собственные закономерности фантазии, хороши тем, что опираются на более изученные процессы – память и восприятие, следовательно, они опираются на конкретные факты, а не на условную «мистическую» природу фантазии, как идеалисты.

Идеалистические трактовки, описывающие фантазию как некую изначальную сущность, разделяются на концепции философского и психологического характера и биологическую. Первые понимают фантазию как, например, Анри Бергсон в работе «Творческая эволюция» («L’évolution créatrice», [47]), в качестве «жизненного порыва». «Жизненный порыв» понимается им как общая потребность в творчестве, реализующаяся как на общем жизненном уровне в качестве эволюции, на человеческом уровне – в проявлении творческих и интеллектуальных способностей. Фантазия, таким образом, понимается не в психологическом аспекте, а как некая универсальная сила, являющаяся основанием всего, как потенция к развитию жизни вообще.

Биологические концепции трактуют ту же универсальную силу, только с точки зрения биологии. Например, Кестлер в труде «Творческий акт» («The act of creation», [49]) делает вывод о том, что есть некая закономерность, проявляется «в морфогенезе, нейрогенезе и регенерации […] под которой подразумевается пробуждение дремлющих сил и способностей вследствие возникновения необычных или исключительных условий» [35, с. 19].

Механистические концепции так или иначе сводят то, что можно назвать фантазией, к проявлениям других психических процессов: восприятия, памяти, эстетического вкуса, и прочих. И.М. Розет говорит о том, что такая тенденция к редуцированию фантазии как особой единицы, может быть объяснена как реакция на фетишизацию фантазии идеалистами. Механистическим концепциям свойственно больше опираться на конкретные факты изучения восприятия, памяти, мышления и других психических процессов, что, несомненно, является их преимуществом.

Такие концепции можно классифицировать по типам гипотез, которыми они объясняют работу фантазии. Это гипотеза случайных находок, объясняющая творческие открытия удачным случаем, стечением обстоятельств (принцип «серендипити»). Такая гипотеза ориентирована на внешние удачные обстоятельства, которые позволяют сделать внезапное открытие.

Существует также гипотеза рекомбинации, близкая к предыдущей, но переносящая акцент с внешних стимулов на внутрипсихические явления. В основе данной гипотезы – предположение о перегруппировке уже имеющихся в сознании впечатлений, восприятий, образов. Новые образы возникают из уже имеющихся в сознании, соединяясь механически.

Нужно заметить, что эта концепция имеет множество сильных сторон, хотя бы потому что раскрывает аспект подвижности и изменчивости имеющихся в сознании восприятий, благодаря которой и возможна рекомбинация, новые сочетания. «Фантастическая деятельность была бы невозможной, если бы ранее воспринятые образы неукоснительно застыли в том качестве и тех связях, которые были обусловлены обстоятельствами восприятия» [35, с. 24].

Сторонники гипотезы рекомбинации уделили большое внимание именно условиям, которые могут способствовать работе фантазии, но они не смогли объяснить, как именно происходит фантазирование, так, чтобы появилась возможность предсказать результат.

Гипотезу рекомбинации, в свою очередь, органично дополняет выдвинутая в свое время гипотеза Вюрцбургской школы о важности задачи и установки как факторов совершения умственной деятельности. Эта установка, впоследствии расширенная, касается именно того импульса, который побуждает рекомбинироваться уже имеющиеся в сознании образы и восприятия - таким импульсом является внешняя или внутренняя установка.

Еще одна гипотеза, объясняющая фантазию через другие процессы – это гипотеза аналогий, сторонники которой утверждают, что продукты фантазии возникают по аналогии с каким-либо восприятием, что схоже, например, с образованием метафоры.

Стоит также упомянуть гипотезу психоаналитическую гипотезу, согласно которой фантазии представляют собой репрезентацию подавленных желаний личности, часто бессознательных. «Фантазия - воображаемый сценарий, в котором исполняется — хотя и в искаженном защитой виде — то или иное желание субъекта (в конечном счете бессознательное)» [13].

**1.3.4. Внутренние механизмы фантазии по И.М. Розету**

Мы дали краткий обзор существующих в психологии представлений о фантазии, чтобы показать, какими разнообразными они могут быть, и как сложно уловить сущность этого понятия. Фантазию пытались и пытаются определить через разные подходы, через иные психические процессы, но это слишком неоднозначное явление, чтобы его можно было описать в одной концепции.

В нашей работе наиболее важными аспектами являются механизм работы фантазии, а также ее ценность для личности.

И.М Розет говорит о том, что все разнообразие мнений по поводу понятия фантазии объясняется трудность ответить на вопрос, что именно позволяет человеку создавать новые образы: «основной вопрос, пронизывающий все современные исследования творчества, представляет собой, по существу, и основную традиционную проблему фантазии: *что обеспечивает создание нового*, как возникают новые образы, идеи, мысли, решения и т. д.?» [35; с. 14]. Все концепции фантазии, в сущности, пытаются ответить на вопрос – откуда и как это новое появляется? Как на основе уже существующих представлений, восприятий и образов может появиться что-то новое, пусть с ними связанное, детерминированное ими, но все же отличное от них? Что является причиной, импульсом к появлению нового?

Розет говорит о том, что у фантазии существуют собственные внутренние закономерности, и называет их механизмами*анаксиоматизации* (обесценивание, упрощение, пренебрежение какими-либо признаками субъекта) и *гипераксиоматизации* (предание каким-либо признакам объекта повышенного значения).

«В зависимости от характера и направления *анаксиоматизаци****и*** наблюдаются различные ее результаты: игнорирование количественных и качественных вариаций объектов обеспечивает установление между ними аналогии; обесценивание преобладающего количества черт различия между явлениями, обесценивание различий между родом и видом, частью и целым, одушевленным и неодушевленным, заменителем и заменяемым и т. д. лежит в основе образования тропов и символов; пренебрежение второстепенными в каком-либо отношении подробностями приводит к созданию схематических образов; отбрасывание рутинных способов решения задач служит предпосылкой возникновения оригинальных идей и открытий; обесценивание несущественных (случайных) признаков представляет собой абстрагирование и является средством образования понятий, обесценивание привычного создает впечатление «фантастического»…» [35; с. 145].

Многое из характеристик анаксиоматизации в качестве специальной закономерности фантазии созвучно концепции «ментальных пространств», речь о которой пойдет в дальнейшем, в частности, мы говорим о таких особенностях ментальных пространств, как высокая мобильность, легкая изменяемость.

Что касается гипераксиоматизации, то она «выражается в убежденности субъекта в достоверности выдвигаемых гипотез, в чрезвычайной устойчивости и стабильности обобщающих понятий, в определенной «навязчивости» метафор, в чувстве обаяния, вызываемого художественными тропами, в покоряющей силе символов, в чувстве чудесного, сопровождающего восприятие необычных явлений…» [35; с. 145].

Механизмы эти могут работать как сообща, так и по отдельности. Именно они обуславливают работу фантазии в любых условиях, являясь объективно действующей силой. Но, при этом, на фантазию влияют и субъективные признаки (возраст, социальные условия и другие).

«Оба механизма, будучи тесно взаимосвязаны, действуют неизменно при выполнении какой бы то ни было продуктивной умственной деятельности. В этом смысле они выступают как *объективные* закономерности, т. е. не зависимые от воли субъекта» [35; с. 184].

Выявленные И.М. Розетом закономерности фантазии созвучны с концепцией фантазийных пространств М.В. Осориной, которая также уделяет большое внимание механизму работы фантазии.

**1.3.5. Фантазийное пространство**

В рассказах А. Линдгрен, служащих материалом для анализа, персонажи находятся в мире, который можно охарактеризовать как повседневный или бытовой. В нем отсутствуют черты ирреальности ровно до того момента, когда герой формирует собственный «воображаемый» мир на основе той действительности, в которой пребывает. Мир персонажа, который мы называем «условно реальным», не только лишен каких-либо признаков ирреальности, он намеренно изображен как предельно повседневный, привычный мир, знакомый большей части людей. Обычно персонаж-ребенок находится в помещении (квартире или доме), с ним живут его родители – одним словом, это наиболее стандартный вариант жизни ребенка, который будет считан большинством потенциальных реципиентов как знакомый, следовательно, позволит читателю отождествить себя с персонажем.

М.В. Осорина вводит понятие *повседневного фантазирования*, понимая его как «частное проявление способности к созданию фантазий, которая, в свою очередь, является частным видом работы воображения» [32; с. 14]. В рамки такого понимания фантазии наиболее удачно укладываются ситуации фантазирования персонажей в исследуемых нами рассказах. «Повседневное фантазирование — это процесс творческого оперирования образами представлений воображения, направленный на удовлетворение эго-потребностных целей, реализуемых во внутреннем мире личности. Продуктом процесса фантазирования является мысленное представление и мысленное проживание интересующих субъекта ситуаций, благодаря которому у него появляется возможность интеллектуальной и эмоциональной проработки этого материала в соответствии с актуальными личностными задачами» [31; с. 25].

Для нашего исследование данное определение фантазирования является наиболее удобным и продуктивным. В наших рассказах фантазирование происходит в бытовой среде и направлено на решение внутренних задач персонажа.

М.В. Осорина выявляет некоторые особенности такого рода фантазий, на которые мы будем ориентироваться при анализе текстов рассказов.

1) Свобода внутреннего устройства фантазийного пространства

«В фантазийном пространстве не действуют физические законы: там мгновенно могут быть созданы любые предметы и сцены и совершены любые преобразования с ними. Время может сжиматься и растягиваться в соответствии с желаниями создателя этого пространства» [32; с. 14].

2) Приватность фантазийного пространства

«Специфика исследуемого феномена состоит в том, что повседневное фантазирование является **«заповедной территорией» внутреннего мира человека**, тщательно оберегаемой личностью. В  этом мире снимается целый комплекс ограничений, которые всегда существуют для того, кто живет в так называемом «внешнем мире» — в мире, ограниченном законами физики и социума». [32; с. 14]

3) Фантазийное пространство используется для работы с внутренними индивидуальными задачами

«Потаенность фантазийного мира, его недоступность ни для кого, кроме его создателя, наличие большого количества степеней свободы делает это пространство «укромным местом», где личность, создавшая его, может осуществлять то, что по каким-то причинам невозможно или недоступно для реализации во «внешнем мире», но при этом желанно. В реальной жизни человека обычно присутствуют ситуации, которые оказываются незавершенными и требуют конструктивной доработки; возникают неотреагированные эмоции, которые человек не может проявить в социально приемлемой форме; существуют мечты, которые кажутся несбыточными. Всё это может быть легко реализовано в фантазийном пространстве. Кроме того, это пространство часто используется как «полигон», где можно представить и  мысленно опробовать любые модели поведения. Также там можно воспроизвести любую ситуацию, интересующую личность, и многократно прожить ее в разных вариантах развития событий, в удобном для личности темпе» [32; с.14-15].

Выделяются четыре типа повседневного фантазирования, дифференцирующихся по типу «базирования» или опоры. У каждого типа есть варианты, и они могут пересекаться между собой.

1. **Фантазирование с опорой на объект**

Катализатором фантазирования является какой-либо предмет или человек. Этот тип можно считать онтогенетически ранним по отношению к остальным. Именно он будет чаще всего встречаться в исследуемых нами рассказах.

1. **Фантазирование с опорой на текст**

«Текст» в данном случае понимается широко: это может быть книга, песня, картина и т.д.

1. **Фантазирование с опорой на ситуацию из прошлого или будущего**

Этот вид фантазирования является более сложным по отношению к двум предыдущим, это фантазирование с опорой на целую ситуацию, мыслимую как единое целое. Берется ситуация из прошлого и «переигрывается», додумывается, или моделируется возможное будущее.

1. **Фантазирование с опорой на внутреннюю задачу**

В этом виде нет очевидной внешней опоры. «Тема такой фантазии приходит «изнутри» и связана с актуальной для личности проблематикой. Эти фантазии несут на себе яркий отпечаток авторства субъекта, хотя в них, безусловно, присутствуют сильно трансформированные элементы реального опыта. Они бывают необычными, причудливыми и крайне индивидуальны» [32; с. 25].

М.В. Осорина также занималась разработкой понятия «ментального пространства». Мы уже говорили о том, что фантазийное пространство является продуктом фантазирования, а фантазирование, в свою очередь – это инфантильная форма создания ментального пространства. Механизм устройства «ментального пространства» позволяет лучше понять структуру и специфику «фантазийного пространства».

**1.3.6. Ментальное пространство**

Понятие «ментальное пространство» было предложено Жилем Фоконье в 1980-е года в рамках когнитивной лингвистики. Фоконье отводил ментальным пространствам роль в некотором роде техническую – роль механизма для восприятия речи говорящего.

В ходе речи – диалога, монолога, даже чтения, в сознании человека формируются своего рода «контейнеры», в которые попадает на некоторое время новая информация. Это и есть ментальные пространства. Ментальные пространства представляют собой постоянно обновляемые, модифицируемые по мере развития речевой ситуации когнитивные конструкты. Они возникают мгновенно и мгновенно же трансформируются.

Как уже говорилось, в таком понимании создание ментальных пространств является механизмом восприятия и осмысливания информации, «…средством, обеспечивающим интрапсихический процесс построения значения» [29; с. 7].

В ментальные пространства помещаются определенные элементы-концепты, возникающие как отклики на речь собеседника, они подобны коротким ссылкам, заметкам, актуальным и понятным только сознанию слушающего.

Формирование же самого контура ментального пространства, «контейнера», в сознании говорящего происходит под воздействием использования так называемых «построителей пространств» или «пространственных триггеров». В их роли могут выступать: «…обстоятельства времени и места, предлоги и приставки, грамматические формы глаголов, вводные слова, вопросительные конструкции и т.п., которые присутствуют в речи говорящего» [29; с. 8].

Эти «построители пространства» инициируют построение ментального пространства, фокус внимания в котором перемещается по мере появления новой информации в сознании говорящего.

«Основная функция ментальных пространств – временно сохранять релевантную для субъекта информацию, а также результаты ее преобразований в процессе понимания сказанного собеседником или прочитанного самим человеком» [29; с. 8]

Стоит подчеркнуть, что ментальные пространства не являются подобиями внешней реальности или ее психическими отражениями в сознании, они создаются не с целью отображать реальный мир, но с целью осуществления внутренней умственной работы субъекта.

**Влияние внешнего мира на формирование «ментального пространства»**

Несмотря на то, что ментальные пространства не являются подобиями внешнего мира, внешний мир может влиять на их построение, детерминировать законы их организации. Это влияние носит структурный характер и выражается в двух аспектах.

Первый аспект связан с общим эмпирическим пространственным опытом любого человека. Поскольку весь пространственный опыт людей может быть получен только из пресловутого внешнего мира, имеющего трехмерную организацию, то, само собой, организация ментального пространства также будет обусловлена влиянием этого пространственного опыта. Ментальное пространство формируется посредством «пространственного языка», заимствованного из опыта контактов с реальным миром и реальным пространством, поскольку это единственная знакомая человеку пространственная модель.

Второй аспект обусловлен связью языка и сознания. Поскольку субъект в процессе говорения или чтения пользуется определенным языком, то выстраивание ментального пространства обусловлено организационными законами этого языка. То есть структура ментального пространства коррелируется структурой речи. Ключевыми моментами в этой организации выступают уже упомянутые слова-«построители пространства». Основываясь на используемых в речи «построителях пространства» слушатель пространственно реконструирует: «…содержание воспринятой речи в соответствии с использованными говорящим «построителями пространства» [29; с. 9]. Результатами такой реконструкции информации и становятся ментальные пространства.

Кратко изложенное описание сущности понятия ментальное пространство носит весьма формальный характер, поскольку это описание с точки зрения когнитивной лингвистики. Такое описание лишено психологической достоверности, так как не учитывает «творческую когнитивную активность, происходящую в ментальной сфере самого носителя психики, который всегда не просто понимает нечто ему предъявленное, но понимает это *по-своему* и *для чего-то*, несмотря на все внешние указания» [29; с. 10].

Существует не только относительно схожий пространственный опыт людей вообще, ограниченный трехмерным пространством, и общий для всех носителей конкретного языка и культуры «пространственный язык», актуализируемый с помощью слов и словосочетаний, выполняющих роль «построителей пространства», но и индивидуальный образно-пространственный язык каждого отдельного человека. Разумеется, он также основан на общности эмпирического пространственного опыта и принадлежности к определенному языку и культуре, однако каждый конкретный человек обрабатывает получаемую информацию и формирует ментальные пространства в соответствии с внутренними задачами, важными и понятными лишь ему одному.

**Ментальное пространство в системе общенаучных и психологических понятий**

По предположению М.В. Осориной, понятие ментального пространства может быть осмыслено в качестве более значительного теоретического построения, чем то, что было изначально предложено Фоконье. Для этого она рассматривает ментальное пространство, во-первых, в контексте общенаучных представлений о пространстве вообще, во-вторых, в сопоставлении с разными видами пространств, которые концептуализированы в психологии.

1. *Ментальные пространства в рамках общенаучных представлений о пространстве*

М.В. Осорина говорит, что, с учетом содержательных характеристик, обозначенных Фоконье для ментальных пространств, их можно назвать хронотопами.

Как известно, понятие хронотопа было введено в поле гуманитарного знания посредством трудов М.М. Бахтина. Под хронотопом Бахтин понимает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» [4].

Хронотоп характеризуется пространственно-временным единством – именно это является важнейшим качеством ментального пространства. Принцип его существования аналогичен принципу существования хронотопа. Поэтому ментальное пространство может быть определено как особый вид хронотопа, в котором действуют ментальные объекты и психическое время. [29; с. 12].

Также М.В. Осорина рассматривает ментальное пространство с точки зрения Лобачевского и неевклидовой геометрии.

В теории Лобачевского геометрические свойства тел определяются природой сил, формирующих эти тела. В зависимости от характера действия того или иного класса сил возможны различные закономерности построения пространства и, соответственно, разные геометрии. [29; с. 12]. То есть, возможно сосуществование нескольких различных геометрий, однако они не независимы друг от друга: одна из них будет иметь универсальный характер, а остальные - являться ее частными случаями.

Для ментального пространства универсальной геометрией будет евклидова геометрия физического пространства, в котором и существуют люди как физические тела, а также в качестве думающих и чувствующих существ.

Человек не может находиться и взаимодействовать с пространством, не испытывая по его поводу тех или иных переживаний, не давая этому пространству оценку. С ранних лет человек живет в неизменном трехмерном пространстве, следовательно, все виды и формы его пространственных представлений имеют в качестве источника: «опыт телесно-двигательного взаимодействия с объектами окружающего мира, накапливаемый с самого раннего детства» [29; с. 12].

Следовательно, любые ментальные репрезентации, в которых используются пространственно-временные формы структурирования информации, создаются умом человека в соответствии со схемами, моделями, взятыми из личного двигательного опыта в физическом пространстве.

Функциональная геометрия ментальных пространств позволяет субъекту моделировать с их помощью, как в рабочем поле, разнообразные пространства представляемых и воображаемых событий в соответствии с нуждами и желаниями субъекта [29; с.13].

Таким образом, ментальные пространства обладают следующими возможностями, основанными на их пространственно-временной геометрии:

* Ментальные пространства представляют собой **хронотоп**, обладают тремя пространственными измерениями и одним временным. В этих пространствах используется пространственно-временной способ организации мыслительного материала.
* В ментальном пространстве возможно **произвольное изменение масштабов** представляемых объектов: большое может уменьшаться, маленькое – увеличиваться, можно помещать в одно пространство несовместимые по реальным размерам объекты.
* Скорость событий, происходящих в ментальном пространстве, не соразмерна скорости течения объективного времени во внешнем мире, несмотря на то, что ментальные пространства создаются как средства структурирования умственного материала, происходящего в этом объективном времени. Как уж говорилось, ментальные пространства представляют собой хронотоп, в котором протекает особое психическое время. Это психическое время течет со скоростью, задаваемой пространственной структурой представляемых событий, содержанием этих событий, эмоциональным отношением к ним субъекта. Также психическое время может течь в обратном направлении или может быть остановлено.
* Ментальные пространства являются нестабильными структурами, создаваемыми в ходе умственной работы, видоизменяемыми. Они могут быстро возникнуть, измениться, исчезнуть. Это структуры с высокой степенью свободы. Поэтому можно предположить, что «способность к созданию ментальных пространств и управлению ими должна быть обусловлена возрастом субъекта и упорядоченностью его когнитивного опыта». [29; с.14]
* Ментальное пространство принадлежит внутреннему миру субъекта, является в высшей степени приватным. Оно подчиняется только самому субъекту, действует по особым внутренним законам личности, создается в соответствии с сугубо личными задачами и запросами. Соответственно, организация и контроль этого пространства также осуществляется только субъектом – носителем психики, внешняя реальность не имеет влияния на ментальные пространства. Но контроль этот весьма условен. Следствием такой повышенной степени приватности ментальных пространств является слабая осознанность человеком процесса их создания и их деятельности вообще. Эта деятельность настолько естественна, что человек не отслеживает ее в достаточной степени, в отличие, например, от той деятельности, которую он совершает во внешнем мире.

**Ментальные пространства как психологический феномен**

По результатам анализа ментальных пространств в контексте общенаучных представлений о пространстве М.В. Осорина делает вывод о том, что эти пространства должны быть «одноприродны другим видам ментальных репрезентаций, где используется пространственно-временной способ кодирования».

Ментальное пространство с точки зрения современной психологии можно назвать частным видом образных ментальных репрезентаций, а именно, подвидом вторичных образных структур, к которым относят представления памяти и воображения, образы сновидений, образы псевдо- и истинных галлюцинаций.

Понятие вторичного образа (или вторичной образной структуры) было введено в научное поле представителями ленинградской психологической школы, в частности, Б.Г. Ананьевым. Вторичные образы могут быть определены как образы предметов и явлений (объектов), имеющие своё бытие в субъективном мире человека в отсутствие непосредственно воздействующего на них стимула-прообраза, то есть вторичный образ не имеет непосредственной связи с воздействием на субъект внешнего мира. [1; с. 49]

Создание вторичных образов провоцируется внутренней интенцией психики человека, для его формирования, как уже было сказано, не требуется непосредственного воздействия стимула из внешнего мира.

Однако сама возможность формирования вторичного образа предполагает использование сенсорно-перцептивного опыта, полученного в процессе взаимодействия с внешним миром. Хотя для вызывания вторичного образа к жизни, для его создания не требуется непосредственное воздействие внешнего мира, но материал, из которого этот образ строится – этот материал берется именно из всех предшествующих контактов с внешним миром. Из этого опыта непосредственно рождаются первичные образы, которые впоследствии служат базой для создания вторичных.

Эти первичные, сенсорно-перцептивные образы создаются в соответствии с пространственной организацией внешнего мира, так как отображают его. Первичный образ является своего рода «психической копией» внешнего мира, создаваемой из реакции на телесные рецепторы субъекта на раздражители из внешней реальности. Однако, став готовым психическим продуктом, эти образы вновь проецируются вовне – в сторону внешнего раздражителя. Так получается психическая копия реальности в сознании человека, или психическая субъективная картина мира.

Феномен таких проекций психических образов был подробно изучен Л.М. Веккером. Им же, в рамках общей теории психических образов, были выявлены принципы анализа образных структур. Веккер осуществил сравнительный анализ эмпирических характеристик образов ощущения, образов восприятия (первичные или сенсорно-перцептивные образы) и образов представления (вторичные образы) в качестве последовательно усложняющихся видов общего рода явлений – психического образа. [29; с. 15]

Из интересующих нас в большей степени пространственных характеристик базовой является локализация образа в пространстве внешнего мира – наличие места во внешнем мире, куда психический образ проецируется.

Применительно к первичному образу ощущения, локализация – это единственная пространственная характеристика. Это указание того места, где находится стимул внешнего мира, подействовавший на субъекта.

Образ восприятия имеет более сложную структуру по отношению к образу ощущения, поэтому к его пространственным характеристикам относится не только локализация воспринятого объекта, но и собственные пространственные характеристики этого объекта: объем, форма, размер.

Хотя образ восприятия выделяет конкретный объект из общего фона, он не «вырывает» его из контекста. Он дает именно восприятие, осознание местонахождения объекта и его пространственных качеств – однако объект по-прежнему «живет» во внешнем мире.

Значительным в данном отношении является переход от восприятия к представлению. В ситуации формирования образа представления реальный объект, служивший первоисточником, отсутствует, но образ этого объекта воссоздается в виде представления памяти или же создается воображением [29; с. 16].

Итак, **образ представления** (являющийся вторичным, в отличие от образов ощущения и восприятия) имеет куда более свободную пространственную структуру. Мало что в нем сохраняется от реального объекта, а то, что сохраняется, используется в качестве материала. Но материал этот выстраивается по собственно-психическим законам, внутренним, не относящимся к внешнему миру, не действующим в парадигме пространственных отношений внешнего мира.

Пространственные отношения с объектом в образе представления имеют весьма незначительное отношение к реальному объекту-первоисточнику как таковому, поскольку и само существования образа представления обусловлено тем или иным психическим стимулом, а не стимулом реального мира. Соответственно, бытование, существование образа представления не поддерживается реальным объектом-первоисточником. Сам характер обобщенности в образе представления специфичен – он может отображать не единичный конкретный объект, а сразу класс таких объектов (в отличие от первичных образов ощущения и восприятия).

Вернемся к вопросу о локализации образа представления. Мы выяснили, что образу представления не нужен реальный объект для поддержания его существования. То есть он не нуждается в реальном физическом объекте-опоре, который мог бы послужить «закрепителем» образа во внешнем мире.

Но, поскольку локализация, как мы уже говорили, является базовой пространственной характеристикой любого психического образа, то и образ представления должен быть где-то локализован. «В быту на вопрос, где находятся образы представлений, человек привычно отвечает: в голове, то есть указывает на место его происхождения, но не нахождения. На практике обнаруживается, что образ представления всегда локализуется или произвольно (где удобно), или там, где было указано» [29; с. 17].

Допустим, можно указать человеку локализацию пространственного образа, попросив представить, что во рту лежит та или иная пища, например, лимон. Выполнив такое задание, человек почувствует усиленное слюноотделение во рту, поскольку он локализовал образ представления лимона именно во рту, где было указано, а вовсе не «в голове» [29; с. 17].

Если указание отсутствует, человек локализует образы перед собой на небольших расстояниях, он даже может указать месторасположение образа и его размеры, его взгляд будет направлен в это место.

М.В. Осорина говорит, что можно сделать предположение о том, что внешняя локализация образа представления нужна субъекту: «в качестве места опоры, реперной точки для привязки, удерживания внимания мерцающего и легко исчезающего образа». [29; с. 17]. Получается, что локализация образа представления во внешнем мире нужна для удержания образа и управления им.

«Вынесение [… ] образа представления вовне, за пределы эгоцентрической системы координат носителя, позволяет субъекту одновременно быть по отношению к этому образу и создателем, и наблюдателем, что необходимо для эффективного управления его изменчивой структурой, а также для того, чтобы он мог стать объектом внутреннего созерцания» [29; с.17].

Вынесенный во внешний мир образ представления в содержательном смысле представляет собой форму объективации того или иного психического материала, который в данный момент по тем или иным причинам важен для субъекта. С помощью этого вынесения определенная часть психического материала вырывается из потока внутренней жизни, обосабливается, дистанцируется в качестве ментального объекта, размещенного во внешнем по отношению к субъекту пространстве [29; с. 18].

Так образ представления получает новый статус самостоятельного, независимого бытия, онтологический статус. То, что есть во внешнем мире – реально существует, оно может быть изучаемо, познаваемо. Конечно, время существования вынесенного образа достаточно коротко, материя, из которой он создан – материя психическая. И существует он только для произведшего его субъекта, при этом психически здоровый человек четко различает, какие объекты существуют как тела внешнего мира, а какие – как психические «ненастоящие» продукты.

Образы представления, по сути, являются базовым видом образного языка психики, и они развиваются по мере взросления человека.

Постепенно они начинают обеспечивать процесс мышления в виде умственных образов, используясь для фиксации ментальных объектов и промежуточных продуктов мышления [29; с. 18].

Умственные образы в свою очередь дифференцируются по степени конкретности/абстрактности. Конкретные – репрезентация конкретных объектов, абстрактные – схемы с очень лаконичной структурой. Способности и навыки создания информационно емких образов формируются также по мере развития личности.

Способность к целенаправленному образному представлению отсутствующих в данный момент объектов появляется у ребенка после активации символической (семиотической) функции психики, которая происходит в возрасте около полутора лет. По мере развития этой функции, ребенок осваивает различные виды символической деятельности: способность воображать и фантазировать, понимать и производить шутки, овладевать изобразительным рисованием, заниматься актерской игрой и проч. [34; с. 15]

Но только после 7-8 лет ребенок начинает овладевать способностью к умственной манипуляции образами представлений, а эта способность обеспечивает техническое осуществление пространственных трансформаций образного «контейнера», который должен вмещать большие объемы информации [29; с. 18].

Лишь в случае овладения семиотической функцией психики возможно создавать такие умственные образы, информационные «контейнеры», в которых язык пространственных отношений используется для передачи отношений другого рода – например, то, что происходит при строении схемы или модели. Чем старше человек, тем сложнее структура его умственных образов.

Образ представления, как мы уже выяснили, обладает большой степенью пространственной свободы, и после, при манипуляции с умственными образами, именно эта степень пространственной свободы позволяет развиваться семиотической функции. Пластичность и подвижность структуры умственных образов, выступающих как компоненты ментального пространства, позволяет использовать умственные образы как знаки, при помощи которых то или иное психическое содержание может принимать форму образа.

Итак, на основе всего вышесказанного, ментальное пространство можно определить как своего рода «окно» с мобильными границами, создаваемое субъектом на короткое время поверх видимого реального мира. Это окно наполняется умственными образами (развитыми образами представления), которые быстро появляются, взаимодействуют, исчезают.

**Фантазирование как инфантильная форма ментального пространства**

Протекающие в ментальном пространстве «события» представляют собой пространственно-временную форму опредмечивания умственных процессов, а управление этими процессами требует сложной системы.

Разумеется, система управления такими сложными процессами не является умением человека от рождения, а формируется по мере взросления. Любое сложное действие, к которым относится и управление умственными образами, сначала совершается человеком вовне, а затем внутри себя. Следовательно, существуют более простые формы ментального пространства на тех стадиях развития человека, когда он еще не умеет делать это «в уме» и проецировать продукты такой работы в произвольное место без опоры на реальный внешний объект.

М.В. Осорина считает, что такими инфантильными формами ментального пространства являются фантазирования «с опорой на объект», в ходе которых субъект создает вторичную картину реальности, а реальные объекты начинают существовать одновременно в фантазийном пространстве и в реальном. [29; с. 20]. Такой тип фантазирования характерен для детей в большей степени, чем для взрослых.

В большинстве случаев дети, при условии нормально протекающего развития, приобретают способность фантазирования с опорой на объект в возрасте между двумя и тремя годами.

Счастливые пространства детской фантазии, исследуемые нами в данной работе, относятся именно к таким предшественникам полноценных ментальных пространств, формируемых зрелой личностью. Соответственно, механизм их формирования и функционирования аналогичен рассмотренным механизмам ментального пространства.

**1.3.7. Обобщение понятий «фантазийное пространство» и «ментальное пространство»**

Поскольку фантазирование – это инфантильная форма создания ментального пространства, то фантазийное пространство - это его подвид. Следовательно, все особенности устройства и функционирования ментального пространства проявляют себя и в фантазийном пространстве.

На этом основании мы можем составить компиляцию их признаков, которые будут использоваться нами при выявлении признаков фантазийного «пространства счастья».

1. Спонтанное возникновение

О данном признаке говорится применительно к ментальному пространству. Оно может быстро возникнуть, так же быстро исчезнуть, поскольку обладает большой степенью свободы.

1. Свобода внутреннего устройства

Этот признак примыкает к предыдущему. Имеется в виду то, что в фантазийном пространстве не действуют физические и социальные законы реального мира. Оно может легко «растягиваться» и «сжиматься».

1. Приватность

Потаенность фантазийного пространства, его ценность для личности, интимность.

1. Существование в качестве вторичной «картины мира»

Фантазийное пространство накладывается поверх реального восприятия. Реальные объекты могут быть преобразованы в нем, восприниматься иначе.

1. Опора на объект/текст/ситуацию

Тот или иной объект реальности становится опорой для разворачивания фантазийного пространства, обретает в нем новые свойства.

Основная функция ментального пространства, и, соответственно, фантазийного - решение внутриличностных задач. Фантазийное пространство создается личностью тогда, когда она не может или не желает решить какую-либо задачу в реальности, или эта задача является внутренней. В фантазийном пространстве могут «дорабатываться» неразрешенные ситуации из прошлого, моделироваться будущие, желаемые. В этом состоит его ценность для личности, поэтому оно тщательно оберегается.

Особенности функционирования и устройства фантазийного пространства соотносятся с названными нами в ранее механизмами фантазии: анаксиоматизацией и гипераксиоматизацией. Высокую степень свободы фантазийного пространства, а также его базирование на объекте можно объяснить сначала анаксиоматизацией – то есть обесцениванием каких-то деталей, связей между ними, поэтому внутри пространства так легко возникают и исчезают связи, там становятся неважными физические и социальные закономерности. А гипераксиоматизация проявляет себя в придании значения самому какому-либо объекту, на который пространство опирается, и высокой ценности самого пространства для личности.

Подробное описание устройства фантазийного пространства позволяет нам выделить его как форму «воображаемого мира» при анализе рассказов, и выявлять его в текстах рассказах, основываясь на его признаках.

**1.3.8. Некоторые особенности фантазирования у детей**

Наша работа не является исследованием в области детской психологии, поэтому мы рассмотрим только некоторые особенности детского фантазирования, которые могут помочь нам в анализе рассказов, объяснить те или иные ситуации в них, связанные с детским возрастом персонажа.

В рассказах герои легко доверяют своим фантазиям, и так же легко верит им и читатель. При чтении не возникает недоумения по поводу того, что в реальный мир персонажа вторгаются различные явления ирреальной природы. При этом текст никак не готовит читателя к появлению пласта ирреальной действительности в повествовании, однако, это появление воспринимается органично. Такое восприятие ирреальных «вторжений» в условно реальный мир произведения обусловлено тем, что герои рассказа – дети, причем в некоторых рассказах даже сказано, сколько им лет – шесть и семь. Зная, что речь идет о событиях, происходящих с ребенком, читатель спокойно воспринимает внезапное появление в повествовании элементов фантастического характера.

Детское восприятие, мышление и воображение, а, следовательно, и фантазия, отличаются от аналогичных процессов у взрослого.

Восприятие ребенка отлично от восприятия взрослого, поскольку он имеет небольшой жизненный опыт, ему не с чем сопоставить новые впечатления, чтобы классифицировать их. До какого-то момента развития он не производит деление новых впечатлений на категории «мне кажется» и «на самом деле». Это восприятие объектов такими, какими они представляются при непосредственном контакте с ними [27; с. 45]. Эта особенность детского восприятия была названа «детским реализмом» в работах Ж. Пиаже [33].

Мы можем видеть отражение этой особенности детского восприятия на примере рассказа А. Линдгрен «Кукушка-Подружка». Дети впервые видят часы с кукушкой, и, хотя им объясняют, что это механизм, кукушка кажется им вовсе не механизмом, а одушевленным существом. Впоследствии она действительно оживает в созданном ими фантазийном пространстве.

Одной из особенностей детского мышления является его «нечувствительность к противоречию», т.е. способность одновременно удерживать в сознании на равноценных позициях противоположные точки зрения касательно какого-то явления или объекта [48]. Этой способностью мышления объясняется и легкость сосуществования в сознании ребенка фантазийной картины мира одновременно с реальной картиной мира. Один и тот же объект, как, например, розовый куст в рассказе А. Линдгрен «Любимая Сестра» может одновременно быть и просто кустом, и проходом в чудесную страну.

Спецификой детского восприятия и мышления обуславливается и специфика воображения. Существует мнение о том, что детское воображение богаче, чем у взрослого, то есть, что ребенок способен вообразить себе более яркие и оригинальные образы. Однако, это не совсем так. Поскольку у взрослого человека больше жизненного опыта, соответственно, у него больше материала, который он может использовать в процессе воображения и фантазии. Поэтому воображение ребенка можно назвать не таким богатым, как воображение взрослого [6; с. 7].

Особенность детского воображения состоит в том, что ребенок легче доверяет своему воображению, оно играет в его жизни более важную роль, чем в жизни взрослого, чаще проявляется и позволяет ему с большей легкостью «отрываться» от реальности [25; с. 260]. Переживания, вызываемые воображаемыми образами, для ребенка так же реальные, как и переживания, вызванные реальной действительностью [37; c. 232]

Особенности воображения распространяются и на фантазию, как форму воображения. Но фантазию отличает от воображения ее направленность не на достижение конкретного творческого результата, а некой бессознательной, желанной цели [27; с. 59]. Фантазия может возникать спонтанно и не способствовать достижению результата в видимой реальности. Дети, обретая способность фантазировать (в возрасте около 2-х лет), начинают жить как бы «двойной жизнью». Все объекты, принадлежащие реальному миру, обретают в детском сознании другую, фантазийную жизнь, выполняют совершенно иные функции, чем в реальности. Это позволяет детям чувствовать себя свободнее, чем они до этого чувствовали себя в реальности, на которую в силу возраста они не могут повлиять [30; с. 70].

Оговоренные особенности детского восприятия, мышления, воображения и фантазии находят отображение в исследуемых рассказах, где главными героями являются дети. Легкость вхождения в мир фантазии характерна для героев большинства произведений А. Линдгрен. Присутствие фантазии в реальности всегда маркирует особый детский мир в ее творчестве, который отличается от мира взрослых. Это можно отметить и в крупных произведениях, таких как «Мио, мой Мио!», «Братья Львиное сердце», в которых фантазийные пространства разрастаются до размеров королевств, и которые отмечены той же трагичной тональностью, что и часть исследуемых нами рассказов. Фантазия как средство ухода от скучного взрослого мира присутствует и в одном из самых популярных у читателей произведении автора «Пеппи Длинный Чулок» [26; с. 131-132].

**Вывод**

Мы рассмотрели теоретический материал, касающийся определения сущности и функции событий ирреальной природы в художественном произведении. Такие события попадают под категорию «вторичной условности», при этом под «первичной условностью» понимается сама природа художественного произведения как фиктивного, выдуманного текста. То есть изображение событий ирреального характера является условностью внутри условного мира произведения.

Часто изображение событий, не укладывающихся в рамки общепринятых представлений о действительности, маркируется в литературоведении с помощью понятия «фантастическое». Фантастическое может быть как предметом изображения в произведении, там и способом ее отображения. В нашем случае, в рассказах А. Линдгрен, которые мы анализируем, можно говорить об использовании фантастического как способа отображения действительности. При этом предметом изображения остаются герой и его внутренние переживания.

Однако мы не можем рассматривать ирреальные события в рассказах в качестве элемента внутреннего мира персонажа, как это делается в рамках психологического направления в литературоведении. Ирреальные события в исследуемых нами рассказах не являются деталью, позволяющей лучше понять переживания героя, мотивы его действий. Их можно определить как самостоятельное образование внутри условного мира произведения, как образ мира, сознательно или бессознательно создаваемый персонажем, и имеющий собственные внутренние пространственно-временные отношения. Эти образования закреплены в литературоведении в понятии «воображаемого мира».

Воображаемая реальность персонажа может разворачиваться в разных формах: сновидения, галлюцинация, греза и т.д. В анализируемых текстах рассказов А. Линдгрен мы определили фантазийное «пространство счастья» или в качестве такой формы.

Понятие о фантазийных пространствах было разработано М.В. Осориной в ходе исследования явления повседневного фантазирования. Фантазийные пространства являются продуктом фантазии, особыми ментальными образованиями, создаваемыми человеком для работы с актуальными внутренними задачами. Отличительными чертами таких пространств являются спонтанное появление и исчезновение, высокая степень внутренней свободы, приватность.

В контексте общенаучных и собственно-психологических представлений о фантазии, концепция фантазийных пространств М.В Осориной отличается пониманием фантазии как продуктивного инструмента психики, имеющего большую ценность для субъекта. Такие представления о фантазии согласуются, по нашему мнению, с авторским отношением к фантазированию и воображению, представленным в рассказах А. Линдгрен.

Герои рассказов, используя фантазию, формируют счастливые пространства в тех случаях, когда им нужно решить какую-либо проблему или внутреннюю задачу, но сделать этого в реальном мире они не могут. Формирование такого пространства помогает им обрести то, чего им не хватает для счастья, или же разобраться с какой-либо внутренней проблемой. Таким образом, из состояния неудовлетворенности реальностью они, с помощью формирования счастливого пространства, приходят к ее пониманию и принятию, становясь счастливыми, что, на уровне развития повествования, позволяет решить конфликт произведения.

Таким образом, выделение счастливых пространств как формы представления «воображаемого мира» героя позволяет нам не только определить такие пространства как элемент поэтики произведения, но и говорить о ценности фантазии как ментального акта, эксплицируемой в текстах данных рассказов.

**ГЛАВА II. АНАЛИЗЫ ТЕКСТОВ РАССКАЗОВ А. ЛИНДГРЕН**

**2.1. О методе, используемом в работе**

Метод, которым мы пользуемся для анализа рассказов, можно назвать методом психологической интерпретации художественного текста. Для анализа собственно текста мы будем пользоваться приемами нарратологического анализа: для определения основных событий в рассказах, а также для характеристики точки зрения. Нам необходимо установить соответствие наиболее важных событий в рассказах с точки зрения структуры повествования и психологической интерпретации этих событий в соответствии с предлагаемой нами концепцией фантазийных «пространств счастья». Проанализировав тексты рассказов с этих позиций, мы найдем подтверждение тому, что именно формирование фантазийного пространства счастья является наиболее ценным событием как для развития повествования, разрешения его конфликта, так и для решения тех личностных проблем и задач персонажа, которые в нем представлены.

Чтобы проинтерпретировать с психологической точки зрения происходящие в тексте события, нам нужно, прежде всего, понять их с точки зрения их собственно-текстовой аксиологии. То есть нам нужно выявить то событие, которое является самым ценным с точки зрения степени его событийности. Для этого данное событие необходимо рассмотреть на предмет соответствия условиям и критериям событийности, существующим в нарратологии. Также будет важным обратить внимание на смену точек зрения в повествовании, чтобы выяснить, для кого именно важно это событие, как его воспринимают различные действующие лица, с чьей точки зрения оно важно, а с чьей – нет. Поскольку речь идет о событиях воображаемого мира, мы увидим, что данные события важны только для фантазирующего субъекта, но не для других лиц, допустим, его родителей. Тогда мы сможем с большей уверенностью говорить о ценности формируемого фантазией пространства для ребенка с психологической точки зрения.

С этих позиций – текстовой и психологической – нам предстоит оценить происходящие в тексте события, представление реальной и ирреальной действительностей, проинтерпретировать их взаимосвязь и событие перехода из одной в другую, чтобы установить, что эту смену реальности на ирреальность действительно можно рассматривать как случай формирования персонажем фантазийного пространства. После чего мы сможем дать оценку важности перехода в фантазийное пространство и событиям, происходящим в нем, как с текстовой точки зрения (решает ли это конфликт?), так и с точки зрения психологической (решаются ли проблемы персонажа? Становится ли он счастлив?)

* + 1. **Об аспектах нарратологического анализа**

В рамках нарратологического анализа мы рассмотрим событийную структуру повествования, чтобы определить, какие именно события происходят в рассказе, и какова их важность, а также систему точек зрения. Эти сведения мы будем соотносить с композиционной структурой и развитием конфликта в произведении. Нам будет важно установить, что максимально значимое событие по нарратологическим параметрам является также важным в композиционном отношении и в качестве события, способствующего разрешению конфликта произведения. Кроме того, мы будем обращать внимание на точки зрения, существующие в текстах, на их смену, на то, чем обусловлен выбор той или иной точки зрения и их смена, если таковая имеется. Мы будем анализировать степень событийности изменений в повествовании в соответствии с критериями событийности, обозначенными В. Шмидом в его работе «Нарратология», поскольку именно в этой работе, на наш взгляд, представлен наиболее удобный для практического применения перечень таких критериев.

* + - 1. Условия событийности

Ю.М. Лотман называл событием «пересечение персонажем границы семантического поля» [21; с. 282] - то есть смена одного семантического поля на другое, одной ситуации на другую, действительное изменение этой ситуации. Событием является изменение той или иной ситуации в фиктивном мире произведения. Ситуация может быть внешней или внутренней (тогда событие будет ментальным). Чтобы изменение можно было назвать событием, оно должно удовлетворять двум условиям.

Основным условием события в повествовании является фактичность. Фактичность события подразумевает, что оно должно действительно произойти в фиктивном мире произведения. Недостаточно, чтобы субъект просто желал этого события, представлял его. Нужно отметить, что условие фактичности в таком виде, как оно представлено у В. Шмида, относится к реалистическим текстам. Наши же тексты корректнее отнести к фантастическому жанру, поэтому и критерий фактичности для них будет выглядеть иначе. Если для реалистического текста «воображаемое» события это, скорее вспомогательный элемент, не влияющий на повествование, раскрывающий внутренний мир персонажа, то в произведении, относящимся отчасти к фантастическому жанру, ирреальное или воображаемое событие имеет ту же ценность, что и так называемое реальное. То есть для текстов, подобных анализируемым, событие соприкосновения «ирреального» с «реальным» является фактичным, потому что жанр позволяет это, потому что нет однозначной заданности того, что именно «по-настоящему» реально. Есть две равноправные текстовые действительности, встроенные в ткань повествования. Но в том случае, когда ирреальное является продуктом ментальной деятельности персонажа, как в нашем случае, можно говорить, скорее, не о линейной последовательности этих пластов действительности, а об их параллельном существовании, или о включении одной в другую.

Вторым условием является результативность изменения – оно должно завершиться до конца повествования.

* + - 1. Критерии событийности

Помимо непременных условий событийности, В. Шмид выделяет критерии, которые делают повествование в большей или меньшей степени событийным. Важнейшие критерии – релевантность изменения и его непредсказуемость.

Критерий релевантности определяется существенностью произошедшего изменения в рамках фиктивного мира, и от ценности переживающего его субъекта.

Критерий непредсказуемости – это неожиданность произошедшего события. Для всех рассказов критерий непредсказуемости проявлен в высшей степени, поскольку события носят ирреальный характер, то есть по определению нарушают некие границы общепринятых норм.

Есть еще три критерия, определяемые В. Шмидом как менее значимые для определения степени событийности, однако тоже имеющие важность.

Критерий консекутивности: событие влияет на изменение взглядов персонажа, отношения к чему-либо.

Критерий необратимости: последствия события необратимы.

Критерий неповторяемости: однократность события.

* + - 1. Точка зрения

При рассмотрении представленных в повествовании точек зрения мы будем обращать внимание на то, чья точка зрения представлена в моменты, когда действие происходит в реальном мире, а чья – когда в ирреальном. Происходит ли смена точек зрения в течение повествования, и если да, то чем она обусловлена?

О фокализации или системе «точек зрения» много писали ученые XX века, в основном в рамках структурализма и теории повествования. Точка зрения является важной в структурном отношении категорией, поскольку позволяет оценить устройство текста на разных уровнях: идеологическом, фразеологическом, пространственно-временном, психологическом. На этих уровнях проявление точки зрения уровни описано в работе Б.А. Успенского «Поэтика композиции».

В «Поэтике композиции» представлен очень подробный анализ того, как, с помощью каких средств и для каких целей может проявлять в тексте категория точки зрения. Нужно отметить, что не в каждом произведении представлены все уровни экспликации точки зрения. В некоторых она может проявляться только на одном уровне, например, фразеологическом: «…когда автор описывает разных героев различным языком или вообще использует в том или ином виде элементы чужой или замещенной речи при описании; при этом автор может описывать одно действующее лицо с точки зрения другого действующего лица (того же произведения), использовать свою собственную точку зрения или же прибегать к точке зрения какого-то третьего наблюдателя (не являющегося ни автором, ни непосредственным участником действия) и т.д. и т.п.» [43; с. 36].

На каждом из уровней событие может быть изложено либо с «внешней» по отношению к событиям точки зрения – то есть точки зрения нарратора, которую еще называют авторской, либо с «внутренней»- то есть точки зрения персонажа. Разграничение «внешнего» и «внутреннего» плана – это основная оппозиция, присутствующая на всех уровнях.

В уже упомянутой «Нарратологии» В. Шмида точка зрения определяется как: «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [45; с. 122]. Точка зрения нужна для отображения событий повествования, которые отдельно от нее не могут существовать. Точка зрения позволяет «отобрать» и показать определенные элементы в определенный момент повествования.

В. Шмид выделяет пять планов точки зрения: перцептивный, идеологический, пространственный, временной, языковой. Можно заметить схожесть этой классификации с той, что была предложена Б.А. Успенским, но здесь главным является перцептивный план. Перцептивный план - это призма восприятия и отображения событий: кто воспринимает и от чьего лица изложено восприятие? Через нарратора, или нарратор приближается к персонажу и говорит от его лица? При этом может произойти интроспекция – тогда нарратор показывает сознание персонажа. А может оказаться, что это просто отображение событий от лица персонажа, но без проникновения в его сознание – и тогда это перцептивная точка зрения. У Б.А. Успенского такой тип точки зрения, через призму персонажа, называется психологическим [39; с. 219].

Наконец приведем еще одно определение точки зрения, сформулированное Н.Д. Тамарченко в «Теории литературы», и обобщающее разные трактовки этого понятия. Точкой зрения он называет: «положение “наблюдателя” в изображенном мире, которое, с одной стороны, определяет его кругозор, как в отношении “объема”, так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку субъекта и его кругозора».

Анализ точки зрения на том или ином участке повествования будет использоваться нами при рассмотрении «реального мира» в рассказах и сформированного героем «фантазийного пространства», при анализе события появления фантазийного пространства, взаимодействия его с реальным миром. Поскольку фантазийное пространство отличается высокой приватностью для внутреннего мира субъекта, его описание подразумевает изложение событий через призму персонажа, что можно будет наблюдать в перцептивном плане точки зрения. В ходе наблюдение за динамикой смены точек зрения, или, напротив, отсутствие этой динамики, может способствовать выявлению фантазийного «пространства счастья» в тексте и его описанию.

* + 1. **Структура анализа текстов**

**Текстологический анализ (включает в себя нарратологические методики анализа текста)**

1. Определение фабулы текста, проблематики, конфликта, особенностей композиции (архитектоники).
2. Сначала мы будем определять, что в тексте можно отнести к «реальному миру», а что – «ирреальному». И также – где происходит переход из одного в другой, точки соприкосновения этих пластов действительности в тексте.
3. После этого на необходимо будет дать характеристику представленному в тексте «реальному миру»: с каких точек зрения он представлен? Какие события он включает в себя (если включает)? Оценить степень его «реальности» - насколько этот мир привычен, обыден, знаком большинству потенциальных читателей, повседневен. Как заявлен конфликт произведения в рамках «реального мира»?
4. Дать характеристику «ирреальному» или «воображаемому миру». Дистанцирован ли он от пространства реальности, или существует параллельно с ним, или «внутри» него? Какие точки зрения на него представлены (одна или несколько)? Какие события происходят в нем? Важны ли эти события с точки зрения повествования? (в соответствии с критериями событийности) Решается ли конфликт в рамках «воображаемого мира»?
5. Охарактеризовать особенности «перехода» от реальности к ирреальности. Как происходит переход, является ли он действительно важным событием? Колеблется ли читатель и герой при этом переходе, насколько быстро герой начинает доверять ирреальному миру? С какими объектами реального мира связан переход? Или состояниями?
6. Обобщение: оценка структуры повествования с точки зрения происходящих событий реального и ирреального плана, представленных точек зрения на эти события, их взаимосвязи, ценности для разрешения конфликта произведения.

**Психологическая интерпретация текста**

1. Как ощущает себя герой в реальном мире? И как в ирреальном?
2. Соответствует ли «воображаемый мир» признакам фантазийного пространства? (спонтанное возникновение; свобода внутреннего устройства; приватность; существование параллельно «реальному восприятию» в качестве вторичной психической «картины мира»)
3. Как элементы реального мира отображены в ирреальном? (пересечение реального мира и фантазийного пространства в психологической интерпретации).
4. Какова опора фантазирования? (объект, текст, ситуация из прошлого\будущего, личная задача).
5. Решает ли герой путем формирования фантазийного пространства свою проблему или задачу? Становится ли он счастливым в этом пространстве?
6. Обобщение: можем ли мы назвать воображаемый мир в рассказе фантазийным пространством счастья?

В психологическом отношении мы будем комментировать реальный и воображаемый мир, чтобы подтвердить нашу гипотезу о том, что в данных рассказах «воображаемый мир» действительно проявляет себя в форме фантазийного «пространства счастья». Поскольку в рамках данной работы мы рассматриваем переходы в «воображаемый мир» в качестве формирования персонажем фантазийного пространства, в котором он становится счастлив, которое мы также можем назвать и ментальным пространством, то эти обозначения мы будем использовать как синонимы.

По итогам анализов, проведенным по текстологическому методу, с использованием методик нарратологического анализа, и методу психологической интерпретации, нашей задачей будет ответ на следующие вопросы:

1. Можно ли утверждать, что изображенные в тексте события представляют собой формирование героем фантазийного «пространства счастья»?
2. Какова психологическая ценность фантазийного «пространства счастья» для персонажа? Можно ли говорить о том, что в рассказах фантазия показана как ценность, как позитивное качество, творческая сила?

**2.2. Анализы текстов**

Для анализа нами были выбраны следующие рассказы:

1. «Кукушка-подружка» [17]
2. «Крошка Нильс Карлссон» [16]
3. «В Сумеречной Стране» [19]
4. «Любимая Сестра» [18]
5. «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?» [15]

**2.2.1. «Кукушка-подружка»**

**Текстологический анализ**

1. **Краткое изложение**

В данном рассказе главными героями являются брат с сестрой. Они болеют, поэтому уже долгое время к моменту начала повествования не выходят из комнаты, и, разумеется, им скучно. К проблеме «скуки» присоединяется не слишком явно, скорее намеками обрисованная проблема родительского отношения. Родители любят своих детей, но устали от их болезни. Однажды они слышат разговор родителей о том, что те от них устали.

Дети постоянно зовут маму, чтобы спросить, не пора ли им пить сок с булочкой, или узнать, когда вернется с работы папа. «Гуннару и Гунилле казалось, что дни тянутся ужасно медленно…» [17; с. 50].

Тогда папа решает подарить детям часы, чтобы они «поменьше кричали». То есть, очевидно, чтобы они самостоятельно могли узнать, сколько сейчас времени, и не так часто звали маму.

Если немного отвлечься от изложения фабулы и внести свои авторские размышления, можно задать разумный вопрос – могут ли часы развеселить детей? Скорее всего – нет. Кроме того, детям явно хочется, чтобы их развлекали, чтобы им уделяли внимание, именно поэтому они зовут маму, а вовсе не для того, чтобы узнать, который час. Однако решение подарить часы оказывается с нарратологической точки зрения событийным – поскольку задает новый поворот сюжета, влекущий за собой собственно основное событие – появление в комнате детей часов с «волшебной» кукушкой.

Итак, дети начинают ждать события – появления часов, гадая, что же это будут за часы: электронные или будильник?

Пока что действие разворачивается в пласте реальной действительности. Детям скучно, им уделяют недостаточно (по мнению детей) внимания, но появляется предвестие события, перемены положения вещей – им подарят часы. Важно, что дети ничего не ждут от этого, в сущности, скучного подарка. Часы – это объект «мира взрослых», объект реальной действительности, призванный ее регулировать, измерять, конституировать. Поэтому мы и не видим воодушевления главных героев таким событием, поэтому они достаточно вяло гадают, какими могут быть часы, и предположения их вполне «реальные»: либо будильник, либо электронные часы.

Но детям приносят не обычные часы, а часы с кукушкой. Сначала это обычные часы, функции которых вполне вписываются в общепринятые представления о реальности, поскольку кукушка ведет себя как элемент часового механизма.

Детям нравятся их новые часы, им нравится именно то, что часы с кукушкой – то есть необычные, наделенные таким элементом, о котором легко фантазировать. Кукушка с точки зрения персонажей сразу же показана словно живая. Она «выскакивает», «запрыгивает». И тут же дается точка зрения взрослого, который говорит о том, что это – механизм. Так намечается противопоставление «реального» мира и зарождающегося фантазийного пространства.

Детям очень нравится новый подарок, потому что им интересно ждать кукушку. Стоит ли говорить, что навряд ли им было бы интересно ждать сигнала будильника, к примеру.

Итак, фантазийное пространство намечено, опора уже появилась – кукушка из часов. Когда мама гасит свет – реальная действительность отступает перед фантазией. Потому что фантазия персонажей всегда зарождается только в отрыве от мира взрослых, который слит с «реальной действительностью».

Кукушка кукует десять раз, и сестра спрашивает брата, откуда кукушка знает, сколько раз ей нужно куковать. На это брат, вслед за папой, повторяет, что кукушка делает то, что предписано ей ее механическим устройством. Далее совершается главное событие рассказа – реальная действительность сменяется на ирреальную, так как кукушка начинает говорить. Дети удивляются этому, но удивление их быстро проходит, и они принимают «живую» кукушку как должное. Кукушка же сообщает им, что то, что она умеет говорить и вообще, что она вовсе не механизм – это тайна, которую взрослым знать нельзя.

Это единственный рассказ, где напрямую заявляется о том, что происходящее с детьми «необычное» - тайна, которую взрослым знать нельзя. Но эта граница, отделяющая взрослых от детей, равняющаяся в контексте данных рассказов границе «ирреального» с «реальным» присутствует во всех анализируемых текстах.

Далее происходят события, которые относятся к фантазийному пространству. Кукушка теперь официально «живая», но по-прежнему об этом знают только дети. Они привыкают к новому статусу кукушки из часов, то есть, с точки зрения нашей гипотезы, постепенно вживаются в свою фантазию, добавляют ей новые черты, привыкают к ней.

Теперь детям, сформировавшим собственное счастливое пространство, больше не нужно непрерывное внимание взрослых. Проблема, стоявшая перед героями в начале рассказа, оказалась решена ими, причем самостоятельно – при помощи фантазии.

Что же происходит с ними в этом пространстве? На удивление, ничего по-настоящему невероятного с ними не случается. То есть, если допустить то, что кукушка действительно ожила, невероятного не происходит вовсе. Но это допущение и так реально в рамках фантазийного пространства. Кукушка развлекает их, летает по комнате, рассказывает им, как падает снег за окном – потому что скоро Рождество, на улице зима. Герои все время остаются в своей комнате, они никуда не перемещаются «волшебным» образом – хотя наверняка хотели бы. Но это было бы уже не в рамках фантазии, это было бы слишком «ирреально». И у читателя пропало бы пресловутое колебание – текст утратил бы пульсацию, метание между реальным и ирреальным, полностью ушел бы в жанр чудесного. Кукушка не совершает ничего такого (пока что), чего герои не могли совершить бы самостоятельно в рамках комнаты.

Но – дальше происходит событие, выходящее, вроде бы, за рамки комнаты героев. Дети говорят о том, что скоро Рождество, а у них нет подарков для родителей, и купить они их не могут, так как им нельзя выйти на улицу из-за болезни. Тогда Кукушка предлагает им свою помощь – она может слетать за подарками сама, и, кроме того, она, оказывается, умеет нести золотые яйца. И эти яйца она может обменять у гномов, живущих под землей в Стокгольме, на подарки.

Она даже дарит одно золотое яйцо Гунилле. После чего действительно приносит детям подарки для родителей, а также для их двоюродных братьев и сестер. Что интересно в этом эпизоде: самим детям Кукушка не проносит ничего, поскольку для себя они ничего и не просили. У них был «запрос» на подарки для родителей, и, возможно, для других родственников – и Кукушка выполняет именно его. Кроме того, сами подарки не являются чудесными или сказочными – нет, они весьма предсказуемы, обычны, это вещи, которые действительно дети могли бы, при наличии денег, купить в подарок своим родителям. Вещи тоже предсказуемые, это те вещи, которые, по разумению детей, обрадуют взрослых: маму – украшения, папу - кошелек и такой «типично мужской» аксессуар, как перочинный нож. Мы хотим подчеркнуть, что вещи, которые принесла Кукушка, соответствуют стандартным представлениям детей о том, что любят взрослые мужчины и женщины, то есть подарки не выходят за рамки типичных представлений детей о взрослых, людях из «реального мира». Игрушки же для двоюродных братьев и сестер не описываются, потому что это уже не так важно для детей, главное – порадовать маму и папу.

В конце рассказа происходит некоторое «смешение» ирреальности с реальностью, пересечение фантазийного пространства и пласта реальной действительности, которое также будет характерно для нескольких рассказов, а не только для этого. Мама заходит в комнату детей, и Кукушка, вместо положенных десяти, кукует двадцать шесть раз. Мама думает, что механизм испортился, а дети смеются и переглядываются, так как знают, в чем тут дело

Это финальный эпизод рассказа, и, как мы видим, колебание читателя по поводу статуса происходящего сохраняется до конца. Вроде бы Кукушка, которая, согласно нашей гипотезе, является одушевленной лишь в фантазийном пространстве детей, не может вести себя так при взрослых – то есть в пространстве реальной действительности. Ведь взрослые не должны знать, что она живая, это могут знать лишь дети, с которыми у нее общее фантазийное пространство. Можно ли интерпретировать этот эпизод как то, что Кукушка действительно оживает, что это не фантазия детей? Мы вернемся к этому вопросу чуть позже, поскольку он смыкается с вопросом о том, почему дети удивляются тому, что Кукушка ожила, если это – плод их собственной фантазии?

1. **Фабула**

Итак, фабулу данного рассказа можно изложить следующим образом:

1. Брат и сестра болеют, поэтому все время сидят в комнате.
2. Родители, устав от детей и их вопросов, решают купить им часы (дети часто интересуются, который сейчас час).
3. Родители покупают часы с кукушкой.
4. Часы занимают детей, пока просто как новый необычный предмет.
5. Когда вечером мама оставляет детей одних, кукушка оживает.
6. Кукушка сообщает детям, что взрослые не должны знать, что она живая.
7. Следующий день кукушка развлекает детей.
8. Мама удивляется, почему дети больше не донимают ее.
9. Дети вспоминают, что скоро Рождество, а у них нет подарков для родителей, и самостоятельно купить их они не могут.
10. Кукушка говорит, что умеет нести золотые яйца, которые она может обменять на подарки.
11. Кукушка приносит подарки.
12. Дети обрадованы, они решают сказать взрослым, что происхождение подарков – «колоссальная тайна».
13. Кукушка предлагает подшутить над мамой.
14. Когда мама в 8 часов вечера заходит в комнату к детям, кукушка вместо восьми кукует двадцать шесть раз.
15. Мама удивлена, говорит, что механизм испортился, а дети смеются.
16. **Проблематика, конфликт, особенности композиции**

Проблематика данного рассказа состоит в том, что детям не хватает внимания взрослых. Они нуждаются в этом внимании, но не получают его.

Проблематика определяет и конфликт произведения. Конфликт здесь внутренний, психологический, связанный с переживаниями героев, хотя эти переживания и показаны имплицитно, они не выражены в мыслях или словах персонажей напрямую.

Конфликт обозначается в реальном мире – так как именно в реальности детям не хватает внимания, и в реальности они ограничены в своих действиях. А разрешение связано с воображаемым миром (ирреальным) – оживление кукушки позволяет детям найти решение своей проблемы, им больше не требуется внимание из мира взрослых, они сами решают свою задачу.

Композиция рассказа линейная: эпизоды следуют друг за другом в хронологическом порядке.

Первые строчки представляют собой завязку конфликта, но для общей композиции рассказа это, скорее, экспозиция, поскольку читателю показывается определенное положение дел. Родители говорят, что больше «так не выдержат». Имеются в виду болеющие дети, от чьей потребности во внимании они устали. В завязке одна и та же ситуация представлена с двух точек зрения: родителей и болеющих детей.

Сначала нам показана точка зрения взрослых. Они говорят, что не выдержат чего-то, и пока читатель не знает – чего.

Тут же мы видим эти слова в восприятии детей. Они знают, что взрослые не выдержат их.

Здесь важно обратить внимание на языковой план точки зрения: какие языковые единицы использует нарратор, подводя читателя к восприятию детьми фразы взрослых о том, что они больше так не выдержат? Восприятие детьми того факта, что родители их больше не выдержат, подается постепенно, суггестивно. Чтобы донести до читателя факт, что дети понимают, что взрослые говорят именно о них, и что они, «прекрасно знают» - то есть уже давно, видимо, требуется три предложения. И только в последнем говорится, что родители больше не выдержат Гуннара и Гуниллу. Такое построение текста, с наращиванием смысла, дает читателю возможность почувствовать важность этой фразы и отношения, стоящего за ней, для персонажей. Это все еще точка зрения нарратора, но через призму персонажей-детей. Мы можем видеть их восприятие этой ситуации и чувствовать важность этого момента для них.

Дальше идет завязка – родители решают купить детям часы.

Часы покупают - начинается развитие основной части. Появление часов в комнате детей – это, безусловно, событие с точки зрения развития повествования.

Далее идет кульминация, которой, конечно, является оживление кукушки. Читателя подготавливают к этому событию с помощью имплицитных маркеров, допустим, говорится, что кукушка «выскочила» или «запрыгнула» - словно речь идет об одушевленном объекте.

Когда кукушка оживает – дети удивляются, но не слишком сильно. Они очень быстро и легко «входят» в эту ситуацию, доверяют ей.

Теперь, когда появляется кукушка, которая может занимать детей, развлекать их, выполнять их маленькие желания – они больше не донимают взрослых, кроме того, им уже не скучно сидеть целый день в комнате. Родители вообще не допущены в это новое пространство, где обитает живая кукушка из часов. Родители, в сущности, уже не нужны детям так, как раньше. Мы видим, что проблема, заявленная в начале повествования, находит свое решение.

В конце повествования мама заходит в комнату детей, и кукушка в ее присутствии вместо положенных восьми кукует двадцать шесть раз. Дети смеются, а мама недоумевает. Как мы можем расценивать такое окончание рассказа? Здесь важно то, что появившийся ирреальный элемент, то есть живая кукушка, остается актуальным до конца повествования, то есть кукушка не становится просто неодушевленным предметом. Мы можем расценивать это с точки зрения решения героями своей проблемы, действительного разрешения конфликта рассказа. Поскольку герои решили проблему нехватки внимания и скуки через формирование фантазийного пространства, и это пространство осталось актуальным до конца повествования, можно сделать вывод о том, что они справились с проблемой с помощью фантазии, действительно смогли найти выход самостоятельно, создав фантазийное пространство.

1. **Реальное и ирреальное**

Мы рассмотрели проблематику, конфликт и особенности композиции в данном рассказе. Теперь нужно проанализировать, как с ними соотносятся пласты ирреальной и реальной действительности: где возникает конфликт и где он находит разрешение? Где соприкасаются реальное и ирреальное?

Реальный мир представлен нам с первых строчек повествования, в нем же находится источник проблем героев и формируется конфликт. В реальном мире обязательно есть взрослые, и именно взрослые являются важной составляющей появления конфликта.

То есть конфликт в этом рассказе внутренний: персонажи переживают нехватку внимания и им скучно. Но нам ясно показано, что они требуют внимания от взрослых, но не получают его в нужном количестве. Именно поэтому они формируют фантазийное пространство, в котором у них есть друг – волшебная кукушка, могущая проводить с ними все время и внимательная к их желаниям. То есть делать то, что не могут сделать для них взрослые.

Ирреальный мир в форме фантазийного пространства появляется с момента оживления кукушки и сохраняется до конца повествования. В нем решается конфликт рассказа и в нем герои решают свою проблему.

Реальный и ирреальный мир существуют параллельно друг другу, причем в одном физическом пространстве – комнате детей. Можно говорить о том, что ирреальный мир, то есть фантазийное пространство, здесь является частью реального, поскольку находится внутри него. Оно не дистанцировано, не вынесено в какую-то иную физическую локацию. Миры время от времени соприкасаются – например, когда мама заходит в комнату детей, кукушка притворяется неживой, но при этом для детей она остается живой. А в финальном эпизоде ирреальный мир и вовсе вторгается в реальный – когда кукушка кукует больше раз, чем положено ее механизму. Именно такое сосуществование, перекликание реальности с ирреальностью, их неразрывность, дает нам основание полагать, что ирреальный мир здесь – это продукт воображения персонажей, живущих в реальном мире, но создавших свое фантазийное пространство параллельно реальности.

1. **Реальный мир**

Реальный мир в данном рассказе имеет повседневный, бытовой характер, он локализуется в комнате, в доме, находящемся в Стокгольме. Такое пространство понятно читателю, для которого предназначен этот текст – ребенку из городской среды. С героями, обитающими в подобном пространстве, читателю легко себя идентифицировать.

Как уже говорилось, реальный мир маркирован наличием в нем взрослых, а значит и их взглядов на реальность. Взрослым, как представителям реального мира, необходимы цифры, измерение время – та или иная регуляция. В рассказе, поскольку его сюжет связан с часами, часто акцентируется внимание именно на категории времени. Детям, сидящим безвылазно в комнате, время кажется неизмеримым, дни – длинными.

Часы покупаются детям для того, чтобы они могли самостоятельно узнать, сколько сейчас времени, а не спрашивать об этом взрослых. Но дети, как носители способности фантазировать, наделяют часы чудесными чертами, лишая их привычной функциональности. Именно поэтому в конце рассказа кукушка вместо положенных восьми кукует двадцать шесть раз – это своеобразное провозглашение победы фантазии над скучными правилами реальности.

Когда часы описываются с точки зрения взрослых, часто используется понятие «механизм» - применительно к кукушке. Сначала папа всерьез объясняет детям, что это специальный механизм позволяет Кукушке куковать ежечасно. А потом Кукушка, да и дети смеются над этим «механизмом».

Взрослые (в реальном мире) говорят детям, что кукушка работает благодаря механизму. Но фантазия детей позволяет им усомниться в механизме и увериться в том, что кукушка – живая. В финальном эпизоде фантазийная «живая» кукушка одерживает верх над кукушкой-механизмом.

Пласт реального мира, таким образом, важен как источник формирования конфликта и проблемы героев, а также в нем происходит важное событие – появление часов с кукушкой, которое продвигает персонажей к решению конфликта.

1. **Фантазийное пространство (ирреальный мир или воображаемый мир).**

Воображаемый мир существует, как уже было замечено, параллельно реальному, в той же локации – комнате детей. Он не дистанцирован от реального, остается в пределах комнаты детей, представляя собой «мир в мире».

В воображаемом мире нет взрослых, поскольку те не могут видеть Кукушку как живую, живой она показана только с точки зрения детей. Взрослые не допущены в воображаемый мир, поэтому, когда события показываются с их точки зрения, Кукушка сразу становится механизмом.

Главное событие рассказа – это само появление пространства, а те происшествия, которые случаются уже внутри него, не имеют высокого событийного статуса. Событием как бы является все пребывание детей в своем фантазийном мире, изменение их эмоционального состояния: от неудовлетворенности жизнью до радости и веселья. В рассказе не раз подчеркивается, что теперь, с Кукушкой, детям стало очень весело – равно как до этого подчеркивалось, как им грустно и скучно.

1. **Переход в фантазийное пространство.**

Объект, с которым связан переход – это, конечно, часы с кукушкой.

Ирреальное вторгается в реальный мир спонтанно, без особой подготовки. В тексте есть маркеры того, что герои изначально воспринимают кукушку в некоторой степени как живую, однако это подается в рамках нормы. Теперь же кукушка действительно оживает – но только для главных героев. Объективно нет никаких предпосылок для этого, кукушка начинает разговаривать совершенно внезапно. Мы также не можем предположить, что герои спят или выдумывают это – поскольку текст не дает нам таких указаний. Единственное, что предшествовало «оживлению» кукушки, это то, что дети остались одни, без взрослых. И то, что наступил поздний вечер.

Герои сначала удивляются оживлению кукушки, но удивление быстро проходит.

1. **Обобщение текстового анализа**

Основным событием рассказа является вторжение фантазийного пространства в реальный мир. В фантазийном мире решаются проблемы героев и, соответственно, конфликт произведения.

**Психологическая интерпретация**

В реальном мире герои ограничены пространством комнаты, которое не могут покинуть из-за болезни. Им скучно, а родители не уделяют им внимания. В воображаемом мире героев развлекает Кукушка-Подружка, им весело, они больше не нуждаются в повышенном внимании родителей.

Воображаемый мир соответствует всем признакам фантазийного пространства. Он появляется спонтанно, имеет высокую степень внутренней свободы (легко наполняется новыми деталями по желанию детей). Это приватное пространство, поскольку, как только заходит мама, кукушка снова становится лишь деталью механизма часов. И он существует параллельно реальной картине мира: дети находятся в реальном мире, где висят часы, но при этом они находятся и в фантазийном пространстве, где кукушка из часов может разговаривать и веселить их.

В фантазийном пространстве отображаются желания детей из реальности. Им нужны подарки для родителей на Рождество, но сами они купить их не могут, поэтому они переносят свое желание в фантазийное пространство, и там его исполняет Кукушка-Подружка.

Опорой фантазирования является объект реального мира – часы с кукушкой.

Герои решают в созданном ими фантазийном пространстве свою проблему. К концу повествования они уже не скучают и не грустят, ведь им так весело с Кукушкой-Подружкой. Поэтому мы можем называть представленный в рассказе воображаемый мир счастливым пространством.

**2.2.2. «Крошка Нильс Карлссон»**

**Текстологический анализ**

1. Краткое изложение

Главный герой – мальчик по имени Бертиль, ему шесть лет. Бертиль регулярно остается дома один, ожидая родителей с работы. Ему очень одиноко на протяжении всего дня, скучно, тоскливо. Особенно ближе к вечеру – он напряженно ожидает родителей с работы. Раньше у Бертиля была сестра, но она умерла. И теперь ему особенно одиноко.

Рассказ начинается с того, что Бертиль стоит у окна и высматривает, не идут ли с работы родители.

Потом он вспоминает о том, что раньше у него была сестра, которая умерла. Ему становится еще тяжелее, он ложится на кровать и даже плачет.

И тут, когда состояние героя описано как максимально отчаянное, в повествовании появляется нечто необычное. Бертиль слышит под кроватью чьи-то шаги. Он заглядывает под кровать и видит маленького мальчика, который говорит, что его зовут Крошка Нильс Карлссон.

Нильс говорит Бертилю, что он так же весь день сидит один, и ему тоже скучно. И предлагает ему зайти в гости. Для этого Бертилю нужно только нажать гвоздь рядом с дырой и сказать «*вёртыш-вёртыш-перевёртыш*».

Бертиль становится маленьким и спускается в жилище Нильса. Там он видит унылую обстановку: у Нильса нет мебели, даже кровати, а спит он на полу. А еще у него холодно, и нет дров, чтобы топить печь.

Бертиль становится большим и приносит Нильсу обгорелые спички, которые можно использовать как дрова для крохотной печи домового. Потом он приносит кусочки еды, которые, когда они оба становятся маленького размера, становятся масштабными запасами, и мальчики устраивают пир.

После этого Бертиль вспоминает о том, что у его погибшей сестры был кукольный дом с миниатюрной мебелью для кукол. Он приносит Нильсу кукольную кровать и ночную рубашку.

На следующий день Бертиль уже ждет, когда же родители уйдут на работу, хотя раньше, как мы помним, он очень тосковал в их отсутствие.

Он снова проводит весь день со своим новым другом, приносит другую мебель из кукольного домика сестры, они купаются в чашечке для желе, пекут яблоки на огне.

Когда возвращаются родители, Бертиль предлагает Нильсу залезть в карман его рубашки и посидеть там, пока он будет ужинать с родителями. Ниссе соглашается, и Бертиль идет ужинать, неся нового друга у себя в кармане. За ужином родители спрашивают, как он провел день и сокрушаются о том, что их сыну приходится весь день сидеть дома в одиночестве. На что Бертиль отвечает, что не стоит за него волноваться, ведь теперь ему очень весело одному.

2) Фабула

Фабулу данного рассказа можно изложить следующим образом:

1. Бертиль стоит у окна и ждет прихода с работы родителей. Ему грустно и скучно.
2. Он вспоминает о том, что раньше у него была сестра, но она умерла, и от этих мыслей ему становится еще хуже.
3. В этот момент он слышит чьи-то шаги под кроватью.
4. Бертиль знакомится с Крошкой Нильсом Карлссоном, который живет в дыре под его кроватью.
5. Бертиль удивляется тому, что под его кроватью живет маленький мальчик, но непродолжительное время. Он быстро соглашается пойти к Нильсу в гости.
6. Он приносит Нильсу спички в качестве дров.
7. Приносит ему крошечную кровать из кукольного дома умершей сестры.
8. На другой день Бертиль уже не грустит от того, что родители уходят на работу, а, напротив, ждет этот момента, чтобы скорее отправиться в гости к новому другу.
9. Он приносит Нильсу другую мебель из кукольного дома.
10. Купается с ним в чашечке от желе.
11. Когда возвращаются родители, Бертиль предлагает Нильсу залезть в карман его рубашки.
12. Родители за ужином спрашивают Бертиля, почему у него мокрые волосы – он отвечает, что купался в чашечке для желе.
13. Родители говорят, что рады, что ему весело. Мама сокрушается о том, что он весь день один дома, но Бертиль отвечает, что ему теперь очень весело одному.

3) Проблематика, конфликт, особенности композиции

Проблематика рассказа несколько сложнее, чем в случае с «Кукушкой-подружкой». Здесь герою так же скучно и одиноко, потому что он вынужден весь день находиться дома в одиночестве, но к этом добавляется еще смерть его сестры. Пока сестра была жива, он не был так одинок.

Таким образом, в данном рассказе герою предстоит решить проблему более глубокую, более трагичную по тональности, чем в предыдущем.

Конфликт здесь внутренний, психологического характера: герою необходимо разобраться с внутренними проблемами. В этом рассказе не нехватка родительского внимания становится доминантой переживаний персонажа, а смерть сестры, которую он пока не смог принять.

В композиционном смысле рассказ выстроен следующим образом.

Экспозиция и завязка – это первые абзацы рассказа, в котором читателю представляется герой и его переживания. Здесь точка зрения нарратора максимально приближена к точке зрения персонажа, хотя повествование и не ведется от лица героя. Такая форма повествования позволяет потенциальному читателю проникнуться переживаниями персонажа. Здесь даже есть обращение нарратора к читателю, которое предназначено для того, чтобы еще больше увлечь, заразить его состоянием, в котором находится персонаж: «А представляете, какая скучища — целый день слоняться по квартире?» [16; с. 9].

Когда читатель проникнулся состоянием героя, происходит нечто необычное – герой слышит аги под кроватью, а потом видит маленького мальчика. Это событие, когда фантазия вторгается в унылую реальность, является кульминацией рассказа.

Общение Бертиля и Нильса, а также то, что Бертиль относит в комнату Нильса мебель из кукольного дома сестры – это развитие основной части. В ходе него мы видим, как персонаж преодолевает свои страхи, разбирается с переживаниями.

Развязкой можно считать последний эпизод, где Бертиль, в отличие от завязки, пребывает в состоянии счастья, смеется, и говорит, что теперь ему очень весело одному. Конфликт разрешен.

4) Реальное и ирреальное

Здесь, как и в «Кукушке-подружке», ирреальный мир находится буквально «внутри» реального.

Также здесь, опять-таки, как в предыдущем рассказе, обязательными маркерами реальности являются взрослые. Они не видят Крошку Нильса и не знают о его существовании.

Ирреальный мир проявляет себя в момент, когда герою особенно плохо. Он появляется внезапно, и герой легко вступает в него.

Конфликт здесь также исходит из реального мира, а разрешает в ирреальном (или воображаемом).

Реальный и воображаемый мир сосуществуют параллельно друг другу, постоянно соприкасаясь. Бертиль то становится большим, то снова маленьким. Он находится и в своей «реальности», но и в «ирреальности» тоже – одновременно. Примечательно, что его внутренний конфликт, связанный с принятием смерти сестры, переносится в его фантазию через использование предметов из кукольного домика, который некогда принадлежал ей.

В финале рассказа, как и в «Кукушке-подружке», фантазия прорывается в реальный мир – у Бертиля мокрые волосы (а намочил он их в гостях у Нильса, то есть в мире ирреальном), а кроме того, Крошка Нильс сидит у него в кармане, пока Бертиль ужинает с родителями. Но, как и в истории с Кукушкой, это только точка зрения персонажа – родители не увидели ни живую Кукушку (в предыдущем рассказе), ни Крошку Нильса в этом. Поэтому, мы думаем, эти эпизоды стоит трактовать как победу фантазии над реальными проблемами, как своеобразное торжество фантазийного мира.

4) Реальный мир

Реальный мир в этом рассказе тоже имеет привычный, узнаваемый характер – это некая абстрактная квартира, почти не прописанная как локация. В данном рассказе реальность сосредоточена в восприятии героя – на этом сделан акцент. Именно поэтому повествование идет с точки зрения, максимально приближенной к сознанию героя: нарратор озвучивает нам его мысли, переживания.

В реальном мире заявлен конфликт: герой имеет проблему, связанную с принятием смерти сестры, к тому же, он много времени проводит в одиночестве. Также в реальном мире находится объект, который потом будет преобразован с помощью фантазии – этот кукольный домик умершей сестры героя.

5) Фантазийное пространство (ирреальный мир или воображаемый мир).

Фантазийное пространство не дистанцировано от реальности – оно находится буквально внутри реального, локализуясь в дыре под кроватью Бертиля. Но фантазийное пространство не подразумевает бытование в какой-то локации, это понятие ментального уровня, это альтернативное представление о реальности, воображаемая картина мира. Дыра в полу – только объект, от которого оно отталкивается.

В этом рассказе герой одновременно существует в реальности и фантазийном мире, интегрируя в фантазию свои внутренние переживания, а также объекты реального мира – различные предметы, которые он приносит в жилище Крошки Нильса. Точнее будет сказать, что эти предметы из кукольного домика сестры, которые Бертиль относит в дом Крошки Нильса, давая им «вторую жизнь» - и есть маркеры того, что герой в фантазийном пространстве решает свою реальную проблему. Он не просто «выдумал» себе друга, чтобы не скучать, но именно работает со своей внутренней проблемой, обращается к ней, даже играет с ней. И в финале рассказа конфликт оказывается разрешенным, а проблемы героя – проработанными, потому что он становится счастлив.

Примечательно еще то, что здесь, как и в «Кукушке-подружке», в фантазию вплетены различные сведения «из мира взрослых». Допустим, Крошка Нильс снимает квартиру у крысы, которая уехала к сестре, и говорит Бертилю о том, что сейчас проблемы с квартирами: «я снял комнату у одной крысы, которая переехала к сестре в Сёдертэлье. А иначе!.. Ты же знаешь, сейчас просто беда с маленькими квартирами.

Да, действительно, Бертиль слышал об этом» [16; с. 15].

Это внешние знания, обрывки разговоров взрослых, например, которые может слышать ребенок, а потом переносить в свою фантазию. Интересно, что они туда переносятся, эти детали делают его фантазийное пространство ближе к реальности, и позволяют как раз говорить о том, что это именно повседневная фантазия, а не какая-то иная форма воображения. И то, чем занимается Бертиль с Крошкой Нильсом, – это все обычные, повседневные вещи: уборка, еда, купание. То есть герой как бы проживает обычный день, но в фантазийном пространстве, где он не одинок и где он может как-то разобраться с мучительными мыслями об умершей сестре.

6) Переход в фантазийное пространство

Переход в фантазийное пространство в данном рассказе является кульминацией в композиционном отношении и основным событием повествования с нарратологической точки зрения. Именно после перехода, точнее будет даже сказать, появления или вторжения фантазийного пространства в сферу реального мира начинает разрешаться заявленный конфликт. По Шмиду, условиями событийности является фактичность и результативность: событие должно действительно произойти в фиктивном мире (а не просто быть желаемым), и оно должно произойти до конца повествования. Появление Крошки Нильса удовлетворяет этим условиям. Хотя мы и говорим, что это фантазийное пространство, однако в рамках повествования Крошка Нильс действительно появляется и помогает герою решить его проблемы (если бы Бертиль только мечтал об этом, то другое дело). В этом и заключается особенность фантазийного пространства – существовать как альтернативная реальность, имеющая такую же ценность, как «настоящая» реальность.

Также по критериям событийности появление Крошки Нильса – это очень важное событие. Оно максимально релевантно для персонажа (с точки зрения внутренней аксиологии теста), непредсказуемо и консекутивно (позволяет герою переменить взгляд на мир, стать счастливым).

Объектом, с которым связан переход, здесь является дыра в полу под кроватью – вокруг нее разворачивается фантазия. А также кукольный домик сестры. Эти два объекта «перерабатываются» в фантазийном пространстве, получают в нем другую, новую жизнь.

Переход происходит стихийно, спонтанно – как и в рассказе про кукушку.

7) Обобщение текстового анализа

Итак, в рассказах представлено два плана: реальный мир и фантазийное пространство.

Конфликт заявляется в реальности, а решение находит в фантазийном пространстве.

Основное событие – это появление Крошки Нильса, которое ознаменовывает формирование фантазийного пространства. Это событие меняет все повествование, позволяет разрешиться конфликту, а персонажу – решить свои внутренние проблемы.

**Психологическая интерпретация**

Теперь нам нужно оценить происходящие в рассказе события с точки зрения предлагаемой нами гипотезы фантазийных счастливых пространств.

Как мы видим, в рассказе есть пласт реального мира, соответствующий общепринятым представлениям о действительности, и пласт ирреального мира. Мы установили, что ирреальный мир в данных текстах можно рассматривать в качестве воображаемого, поскольку он появляется без вмешательства каких-либо внешних сил чудесного характера.

Также мы установили, что форма, в которой развертывается воображаемый мир в рассказах, может быть определена как фантазирование, а продуктом этого фантазирования становятся особые счастливые пространства. Нам нужно установить, соответствует ли воображаемый мир в данном рассказе признакам фантазийного пространства по М.В. Осориной и в самом ли деле это фантазийное пространство является счастливым для персонажа.

В реальной действительности персонаж чувствует себя несчастным, причем у него есть два уровня этого состояния несчастья. Первый, более поверхностный, обусловлен тем, что он на протяжении целого дня находится один: ему не с кем играть и нечем заняться. Второй, глубинный уровень, связан со смертью его сестры, которую он все еще переживает.

Крошка Нильс – представитель и маркер воображаемого мира, призван решить проблемы персонажа на обоих уровнях. Его появление знаменует вхождение героя в фантазийное пространство, и его состояние улучшается: он играет, общается – ему больше не одиноко. А также он обращается к глубинному уровню своего несчастья, связанного со смертью сестры. Герой берет мебель из ее кукольного домика и отдает ее Крошке Нильсу – как бы дарит ей новую жизнь.

Посмотрим, как реализуются признаки фантазийного пространства по М.В. Осориной на примере этого рассказа.

1. Спонтанное возникновение .

В данном рассказе Крошка Нильс появляется под кроватью Бертиля без каких-либо предпосылок, неожиданно для него самого.

1. Свобода внутреннего устройства.

В рассказе мы можем наблюдать высокую на примере того, как легко и быстро жизнь Крошки Нильса обрастает новыми подробностями: сначала он просто живет под кроватью, потом оказывается, что он снимает квартиру, затем, что у него нет кровати, мебели, еды… все эти подробности появляются одна за другой, без какой-то заданной предыстории персонажа, которая могла бы их обуславливать. Они появляются буквально по желанию главного героя, это те занятия, которые приходят ему в голову. Также важно, что те нужды, которые испытывает его новый друг, Крошка Нильс, коррелируются с предметами из кукольного домика умершей сестры героя.

1. Приватность

В контексте рассказа приватность фантазийного пространства выражается в том, что оно возникает, только когда герой находится в одиночестве, и в том, что оно недоступно взрослым. И персонаж не рассказывает о нем взрослым.

1. Существование параллельно «реальному восприятию» в качестве вторичной психической «картины мира»

В рассказе фантазийное пространство существует параллельно реальной жизни героя, не удаленно от него, как какая-нибудь вымышленная волшебная страна. Оно постоянно соприкасается с обычной жизнью героя, он может буквально перемещаться туда-сюда, становясь то маленьким, то большим. При этом существование обеих реальностей сохраняется, и оно взаимосвязано.

Фантазийное пространство здесь имеет опору на объект – дырку в полу под кроватью, в которой живет Крошка Нильс. Также объектом опоры можно считать кукольный домик сестры, поскольку фантазия активно с ним работает, и включает в себя постепенно некоторые предметы из него.

Сформировав фантазийное пространство, герой, во-первых, перестает чувствовать себя одиноким: «— Не волнуйся, мамочка,— сказал он.— Мне теперь очень весело одному!» [16; с. 25]. Во-вторых, он обращается к воспоминаниям о сестре, беря предметы из ее кукольного дома, хотя эти воспоминания болезненны для него, как мы узнаем в начале рассказа. Но, вводя эти переживания в ту игру, которая происходит в фантазийном пространстве, герою удается, возможно, начать принимать их, не бояться их больше.

Таким образом, можно сказать, что в данном рассказе герой создает с помощью своей фантазийное «пространство счастья», которое позволяет ему обратиться к внутренним проблемам, решить их и стать счастливым.

**2.2.3. «В Сумеречной Стране»**

Рассказ «В Сумеречной Стране» отличается от двух предыдущих рассмотренных нами как в структурном плане, так и в плане проблематики. Фантазийный мир, представленный в этом рассказе, шире, чем в предыдущих, кроме того, он дистанцирован от реальной действительности, хотя так же имеет точки пересечения с ней. Такое строение фантазийного мира непосредственно связано с уровнем сложности проблемы, которую имеет персонаж, со степенью трагичности конфликта.

**Текстологический анализ**

1. Краткое изложение

Рассказ начинается с того, что герой рассказывает о том, что его мама часто бывает печальной. Потом он объясняет, что мама печальна оттого, что у него болит нога уже целый год. Все это время он лежит в постели. И однажды он услышал, как мама, думая, что ее не слышно, говорит папе, что главный герой никогда не сможет ходить. Это предыстория, зарисовка положения дел. Потом герой говорит о том, что обычно он весь день рисует, читает или строит что-либо из конструктора. Когда начинает смеркаться, в комнату героя заходит мама и спрашивает, погасить ли свет, или он, как всегда, хочет посумерничать? Герой просит не включать лампу и остается лежать в сумерках, тогда к нему приходит Господин Вечерин, и каждый вечер они отправляются в Сумеречную Страну.

После чего начинается ретроспективное повествование о том, как герой попал в Сумеречную Страну в первый раз. Рассказ об этом первом путешествии в Сумеречную Страну в большей степени составляет содержание рассказа. Он открывается следующей фразой: «Я никогда не забуду, как мы впервые туда полетели. Это случилось как раз в тот день, когда мама сказала, что я никогда больше не смогу ходить» [19; с. 28].

Далее герой говорит о своем состоянии в тот момент, когда к нему в первый раз пришел господин Вечерин. Он услышал, как родители говорят о том, что он, Ёран, больше никогда не сможет ходить. Он лежит, грустит и размышляет о том, что не сможет пользоваться удочкой, которую ему только что подарили на день рождения. Он даже «всплакнул». И тут в окно кто-то стучит. Мальчик немного удивляется, ведь он живет на третьем этаже. Оказывается, что это Господин Вечерин, который проникает в комнату через закрытое окно. Он предлагает Ёрану отправиться с ним в Сумеречную Страну. Ёран отвечает, что он не может, так как не может ходить. На что Господин Вечерин отвечает, что в Сумеречной Стране это не имеет никакого значения.

Ёран и господин Вечерин летят над Стокгольмом, упоминаются некоторые Стокгольмские достопримечательности. Светлая башня (имеется в виду церковь Святой Клары), парк Крунуберг [9]. В парке они приземляются, чтобы поесть карамельки, растущие прямо на деревьях. Потом господин Вечерин предлагает Ёрану поводить трамвай, на что тот отвечает, что он не умеет. Однако в Сумеречной Стране и это не имеет значения.

В трамвае сидят «странные маленькие старички и старушки», о которых господин Вечерин говорит, что это жители Сумеречной Страны. Также в трамвае оказывается девочка, которая учится в школе Ёрана, о которой он говорит: «Сколько я помню, она всегда была такой же доброй, как сейчас». Ёран ведет трамвай, и все едут в нем не для того, чтобы куда-то добраться, а ради удовольствия. Трамвай даже ныряет под воду.

Трамвай останавливается у замка, в котором живут Король и Королева Сумеречной Страны. Они описаны как некие сверхъестественные существа, вызывающие у героя благоговение.

После этого господин Вечерин и Ёран едут на автобусе, который Ёран тоже умеет водить, в Скансен. Там находится усадьба, в которую и направляются герои. В усадьбе они встречают Кристину, одетую в одежду некой прошлой эпохи. Кристина тоже принадлежит к Сумеречному народу.

Там же, в усадьбе, есть другие люди, одетые «как в старину». Они тоже появляются здесь только в сумерки.

Ёран танцует с Кристиной, несмотря на свою больную ногу.

Потом они уходят оттуда, и видят свободно бродящего по улице лося. Господин Вечерин объясняет Ёрану, что в Сумеречной Стране все животные свободны. Лось к тому же оказывается говорящим.

После этого эпизода, герои посещают кафе, в которое Ёран ходил с родителями, пока был здоров. В кафе медвежата пьют лимонад. И вообще там много животных, умеющих ходить и говорить, а людей совсем нет, «во всяком случае, обыкновенных людей».

После этого господин Вечерин приглашает Ёрана посмотреть, где он живет. Они отправляются на виллу «Сиреневый покой». Они отправляются туда, Ёран видит, что вилла очень маленького размера, и господин Вечерин маленький, и он сам стал меньше. Вилла описана как место покоя и умиротворения, над которым вечно светит солнце. Господин Вечерин предлагает Ёрану поудить рыбу – у виллы есть пруд, а рядом удочка. Важно, что Ёран сокрушался о том, что теперь, с больной ногой, он не сможет пользоваться подаренной ему удочкой в реальном мире. После чего Господин Вечерин сообщает Ёрану, что им пора возвращаться обратно, так как время сумерек подходит к концу.

По пути домой они замечают строящееся метро. Ёран говорит, что папа иногда показывал ему эту стройку из окна. Господин Вечерин предлагает Ёрану попробовать поработать на ковше. Как в случае с трамваем и с автобусом, у него это легко получается. Потом Ёран замечает странных старичков под землей, которые тоже оказываются жителями Сумеречной Страны.

Как только Ёран попадает домой, а господин Вечерин исчезает, в комнату заходит мама и включает свет.

Рассказ заканчивается словами героя о том, что это было его первое путешествие в Сумеречную Страну, и теперь он бывает там каждый вечер. Он говорит, что там прекрасно даже с больной ногой, потому что там можно летать.

2) Фабула

1. Ёран услышал, как его мама сказала, что он больше никогда не сможет ходить.

2. В это время начало смеркаться. Ёран какое-то время грустит, думая о том, что не сможет ходить и что не сможет ловить рыбу своей новой удочкой.

3. К нему в окно стучит господин Вечерин.

4. Ёран удивляется, но не слишком долго.

5. Господин Вечерин говорит ему, что в Сумеречной Стране его больная нога не имеет значения, и они вылетают в окно.

6. Подлетают к башне.

7. Оказываются в парке, где Ёран ест карамельки, растущие на деревьях

8. Господин Вечерин предлагает Ёрану поводить трамвай. Тот отвечает, что не умеет, но господин Вечерин отвечает, что в Сумеречной Стране это не имеет значения.

9. Ёран ведет трамвай, сначала по земле, затем под водой.

10. Ёрана представляют Королю и Королеве Сумеречной Страны. Они производят на него большое впечатление.

11. Ёран ведет автобус: все получается, как и в случае с трамваем.

12. Господин Вечерин и Ёран отправляются в усадьбу, где много людей, одетых в одежду прошлых эпох. Ёрану говорят, что это жители Сумеречной Страны. Они появляются только в сумерках.

13. В усадьбе Ёран знакомится с Кристиной, которая жила тут раньше, а теперь появляется только в сумерках.

14. Ёран и Господин Вечерин идут в кафе, в котором Ёран бывал с родителями в реальности. Там в большом количестве ходят говорящие животные.

15. Господин Вечерин и Ёран отправляются на виллу Господина Вечерина, где тот предлагает Ёрану поудить рыбу (о невозможности пользоваться новой удочкой в реальности герой сокрушается перед приходом Господина Вечерина).

16. Время сумерек подходит к концу, героям пора возвращаться обратно.

17. По пути домой, герои видят строящуюся станцию метро, которую Ёрану в реальном мире показывал папа. Ёран управляет подъемным краном, у него вновь все получается, как и в случаях с автобусом и трамваем.

18. Ёран видит под землей странных человечков – еще одних жителей Сумеречной Страны.

19. Как только Ёран оказывается у себя в комнате, заходит мама и включает свет.

20. С того раза Ёран каждый вечер отправляется с Господином Вечерином в Сумеречную Страну.

**3. Проблематика, конфликт, особенности композиции.**

Проблематика рассказа заключается в том, что герой не может ходить. Это внешняя проблема. Внутренняя, более глубокая проблема – это отстраненность персонажа от жизни, от реальности. В тексте нет указаний на то, что родители пытаются помочь ему не чувствовать себя оторванным от реальности, от привычного мира. Поэтому он создает фантазийное пространство, в котором может осуществлять все то, чего не может совершать в реальности.

Конфликт – невозможность героя жить нормальной жизнью ребенка и отсутствие альтернативы в реальности. При этом лишенный возможности ходить мальчик, конечно, тоскует о тех возможностях и развлечениях, которых теперь лишен. Невозможность решить эту проблему в реальности составляет конфликт произведения.

Композиция представляет собой «рассказ в рассказе». Повествование начинается в момент «сегодня», а потом в него встраивается воспоминание о первом посещении Сумеречной Страны. Такая композиция позволяет ощутить важность фантазийного пространства для героя, поскольку оно сформировано давно, год назад, и это единственная возможность для него в течение года чувствовать себя счастливым.

**4.Реальное и ирреальное**

Реальный мир – это жизнь героя до болезни, его воспоминания об этой жизни, а также его комната в настоящем. Ирреальный – Сумеречная Страна, в которой появляются эпизоды из реального опыта героя, его желания, преображенные с помощью фантазии.

1. **Реальный мир**

Реальный мир героя достаточно повседневен. Это комната в квартире и набор воспоминаний и желаний, обычных для мальчика его возраста.

В реальном мире находятся взрослые, которые в рассказе почти не контактируют с ребенком, они существуют как бы отдельно от него, в качестве маркеров реальности. Мама заходит в комнату только для того, чтобы включить свет. Включение света означает окончание времени сумерек, а, следовательно – исчезновение Сумеречной Страны.

Основное событие, происходящее в реальности – это момент заболевания героя. Нам не рассказывают об этом моменте подробно, но говорят, что это случилось год назад, таким образом, разделяя жизнь персонажа в реальности на «до болезни» и «после».

Конфликт завязывается в реальном мире – именно там герой не может ходить, и там он лишен возможности делать то, что ему хотелось бы.

1. **Фантазийное пространство (воображаемый или ирреальный мир)**

Фантазийное пространство в этом рассказе дистанцировано от реальности, вынесено за ее пределы. Это обусловлено тем, что пространство существует долго, а выходить из комнаты герой по-настоящему не может. При этом он включает в пространство места, которые знает в реальности.

Сумеречная Страна показывается нам в основном с точки зрения персонажа. С точки зрения взрослых, неспособных проникнуть в фантазийное пространство, герой просто лежит у себя в комнате без света и «сумерничает». Но они не знают, что происходит с ним на самом деле.

То, что происходит в самой Сумеречной Стране, событиями с нарратологической точки зрения назвать можно, но с небольшим статусом событийности. Событийными являются те эпизоды, где герой выполняет свои желания из реальности: водит трамвай, автобус, танцует. Эти происшествия двигают героя к цели, а его целью можно назвать альтернативный способ жить полноценной жизнью, хотя бы в фантазии.

1. **Переход в фантазийное пространство**

Главное событие рассказа – это переход героя в фантазийный мир, в Сумеречную Страну. Переход связан как с объектом реальности – окном, так и со временем – сумерками. Когда Господин Вечерин приходит к герою в первый раз, тот удивляется, но совсем немного. Он быстро начинает доверять ему и впускает фантазию в реальность. И с тех пор он регулярно вызывает эту фантазию с наступлением сумерек.

1. **Обобщение**

Основным событием повествования является вторжение фантазийного мира в реальный мир. Оно случается однажды, и повторяется регулярно в течение года на момент рассказывания. Появление Сумеречной Страны позволяет герою решить проблему невозможности полноценной жизни в реальности, вынужденного затворничества, и, соответственно, решает конфликт произведения.

**Психологическая интерпретация**

В реальном мире герой лишен возможности ходить, покидать свою комнату, он целыми днями лежит в кровати. При этом он не смирился со своим положением, он хранит воспоминания о реальной полноценной жизни, у него остаются реальные желания, но воплотить их в жизни он не имеет возможности. Однако все это ему удается сделать в фантазийном пространстве.

Воображаемый мир в данном рассказе в полной мере соответствует всем признакам фантазийного пространства.

Он появляется спонтанно – Господин Вечерин неожиданно стучит в окно к Ёрану, когда тот лежит расстроенный новостью о том, что он больше никогда не сможет ходить.

Это пространство обладает высокой степенью внутренней свободы. В Сумеречной Стране большое количество различных персонажей, там случается множество происшествий, событий. И происшествия, и события появляются в некотором роде хаотично, наслаиваясь друг на друга, не имея явной внутренней связи, и так же легко исчезают.

Это пространство приватно – о нем знает только герой, взрослые туда не допускаются.

Оно существует как вторичная психическая картина мира. Герой продолжает жить в реальности, но, во время сумерек, «отправляется» в свое фантазийное пространство.

В фантазийном пространстве отображены желания героя: удить рыбу, водить трамвай, автобус, танцевать, управлять подъемным краном. Также в него вплетаются воспоминания героя о реальности: кафе, в котором он был с родителями, стройка станции метро, которую ему показывал из окна папа. Все эти элементы обретают новую жизнь в фантазийном пространстве.

Опорой фантазирования является объект – окно, время – сумерки.

В фантазийном пространстве герой получает возможность делать все то, чего не может делать в реальности по причине болезни. Это своего рода отдушина для него, с помощью которой он не чувствует всей тяготы болезни, во всяком случае, остается в состоянии психологического комфорта. Поэтому данное фантазийное пространство можно назвать счастливым.

В данном рассказе представлено фантазийное пространство – Сумеречная Страна, появление которой позволяет решить конфликт произведения и стать счастливым герою.

**2.2.4. «Любимая Сестра»**

**Текстологический анализ**

**1. Краткое изложение**

Героиня говорит, что у нее есть сестра-близнец, но это тайна, о которой не знает никто, даже мама с папой. Когда они с сестрой родились, семь лет назад, сестра убежала и спряталась в углу сада за розовым кустом.

Ее сестру зовут Ульва-Ли, героиня говорит, что это имя очень краси-вое, а не какое-нибудь обычное. Саму героиню зовут Барбара. Но Ульва-Ли зовет ее «Любимая Сестра».

Героиня говорит, что ее папа больше всего любит маму, а мама больше всего любит ее младшего братика. Ульва-Ли же любит только ее, Барбару.

Далее идет повествование о вчерашнем дне. Героиня С утром ушла и спряталась за Розовым кустом, который растет в углу сада. Этот куст на особом языке близнецов называется Саликон.

Ульва-Ли зовет Бабрабу фразой «Исю дида!», что, разумеется, означает «иди сюда» на их языке. За кустом находится дыра, в которую спускается героиня.

Ульва-Ли является королевой некой чудесной страны, которая нахо-дится под кустом. Ей прислуживает карлик Никко. Страна эта пописана абстрактно, там есть Золотой зал, в котором живет Ульва-Ли, и еще несколько мест.

У сестер в этой стране есть да черных пуделя: Руф и Дуф. Руф принадлежит героине, а Дуф – ее сестре. Героиня говорит, что раньше она просила родителей купить ей собаку, но они отказывали ей, потому что это дорого, сложно и нехорошо для ее младшего брата. Также сестры кормят кроликов.

У девочек есть лошади: Золотинка и Серебринка. Золотинка – белая лошадь с золотыми копытами, она принадлежит Ульве-Ли, Серебринка – черная с серебряными и принадлежит Барбаре.

Сестры едут кататься на лошадях. Сначала они проезжают через Большой Ужасный Лес, где за ними гонятся Злыдни. Злыдни – существа с длинными руками и зелеными глазами, они гонятся за девочками в полном молчании.

После Ульва-Ли и Барбара приезжают на луг, где живут Добряки. Добряки – противоположность Злыдням, у них румяные щеки и белые одежды, они угощают девочек пирожными и карамельками.

Дальше они едут в Самую Красивую Долину На Свете. В эту долину не может попасть никто, кроме сестер. В Долине деревья и цветы могут петь, а ручей вызванивает самую прекрасную мелодию на свете.

Ульва-Ли говорит Барбаре, что должна ей кое-что сообщить. Героиня чувствует, что это будет что-то неприятное. Однако Ульва-Ли все же говорит ей, что, когда завянут все розы на Саликоне, она, Ульва-Ли, умрет.

Барбара расстраивается, скачет в слезах обратно в Золотой Зал. Девочки едят там блины, которые испек карлик Никко. После чего Барбара собирается домой, а Ульва-Ли несколько раз говорит ей напоследок «Возвращайся скорее, Любимая Сестра!»

Барбара заходит в детскую, где мама укладывает спать братика. Мама бледна как смерть. Когда она видит Барбару, то бросает братишку и обнимает ее, спрашивая, где же та была весь день.

Героиня говорит, что была за розовым кустом.

Мама говорит, что папа кое-что купил для нее. Барбара заходит всвою комнату и видит там черного пуделя, который «даже лучше того Руфы, что был в Золотом Зале». Потому что он живее, отмечает Барбара. Мама говорит, что этого щенка зовут Руф, и девочка думает, что это очень странно.

Барбаре очень понравился щенок. Она говорит, что была так счастлива эту ночь, что едва смогла заснуть.

Наконец, героиня возвращается к моменту повествования из начала. Она говорит, что сегодня утром, придя в сад, она увидела, что все розы на Саликоне завяли. А дыра под кустом исчезла.

**2. Фабула**

1) У героини есть сестра-близнец, которая живет в волшебной стране под розовым кустом. Сестра любит ее больше всех на свете.

2) Также у героини есть младший брат, которому родители уделяют больше внимания, чем ей.

3) Героиня хочет собаку, но родители ей не покупают, потому что это вредно для младшего брата.

4) Героиня через дыру под кустом попадает в волшебную страну.

5) Там у нее и сестры есть собаки, два черных пуделя: Руф и Дуф.

6) Сестры едут кататься на лошадях, проезжая лес Злыдней, луг Добряков и Долину, где все прекрасно.

7) В Долине сестра говорит героине, что когда завянут розы на кусте, она, сестра, умрет.

8) Героиня расстраивается, отправляется домой.

9) Дома мама встречает ее с облегчением, так как весь день переживала, где пропадает дочь. Она отходит от кровати младшего брата, уделяя внимание девочке.

10) Кроме того, оказывается, что папа купил героине щенка. Он выглядит так же, как Руф из страны под кустом, но лучше, потому что он живее.

11) Девочка чувствует себя счастливой.

12) Когда на следующий день она приходит в сад, то видит, что розы на кусте завяли, и дыра под ним исчезла.

**3. Проблематика, конфликт, композиция.**

Проблематика этого рассказа на уровне героя заключается в том, что Барбара, главная героиня, не получает достаточного внимания от своих родителей. Она чувствует себя недостаточно любимой, уверена, что «папа больше всего любит маму, а мама […] младшего братика» [18; с. 84]. Общая проблематика: героиня пытается найти ту любовь, которую не получает в реальности, в своем фантазийном пространстве, однако и там все идет не так, как хотелось бы. В этом рассказе фантазийное пространство не безоблачное, оно, скорее, печальное, даже немного пугающее. Как только девочка получает подтверждение того, что любима родителями, пространство исчезает.

Конфликт связан с проблематикой. Героиня уверена, что ее не любят родители, но, зато, ее любит ее сестра-близнец, которая живет в чудесной стране под кустом. Невозможность героини получить любовь в реальности сталкиваются с ее попыткой обрести эту любовь в фантазийном мире. Однако это не работает, она не обретает там настоящего счастья, покоя, ощущения, что она любима. И только когда она начинает верить, что любима в реальности, конфликт исчерпывает себя, и фантазийное пространство самоустраняется.

Композиция, в смысле последовательности эпизодов текста, представляет собой «рассказ в рассказе». Сначала нам показывают общее положение дел: у героини есть сестра-близнец, которая живет под розовым кустом. Героиня считает, что ее не любят родители, но любит сестра. В этом отрывке показан конфликт и вся ситуация, в которой оказалась героиня.

После чего следует рассказ о вчерашнем дне, в котором описывается устройство страны под кустом, ее обитатели, занятие сестер. Мы так же узнаем, что героиня мечтает о собаке, но родители не хотят ее покупать, а в стране под кустом собака у нее есть.

Далее следует кульминация, нарушающая соотношение «плохой» ре-альности и «хорошей» фантазии. Сестра говорит героине, что, когда завянут розы на кусте, она, сестра, умрет.

Вернувшись в «реальность», героиня обнаруживает, что мама волновалась из-за нее, а также то, что ей подарили собаку – такую же, как та, что была в стране под кустом.

Далее идет следующий день, то есть сегодня. В этот сегодняшний день героиня обнаруживает, что розы завяли, а дыра под кустом исчезла. На этом рассказ заканчивается.

Такое строение текста позволяет прочувствовать переживания героини, ее внутренний конфликт, переживания из-за недостатка родительского внимания. Ведь рассказ ведется в форме воспоминания, то есть, героиня уже знает, что розы завянут, и тот мир под кустом исчезнет. Но нам преподносятся эти события в обратной последовательности: не от сегодня к вчера, несмотря на то, что это воспоминание, а наоборот. Уже зная, чем все кончится, нарратор через призму героини рассказывает о вчерашнем дне так, словно еще не знает, чем закончится эта история.

**4. Реальное и ирреальное**

Маркером границы между реальным и ирреальным в этом рассказе является розовый куст. Он существует в реальном пространстве, поскольку о нем знает мама, то есть, он доступен во взрослом мире. Однако существует он и в фантазийном пространстве, являясь проходом в чудесную страну.

В отличие от, например, «Кукушки-подружки» и «Крошки Нильса Карлссона», в этом рассказ почти не прописан реальный мир, его локации, но зато больше прописан фантазийный. Этот рассказ в структурном отношении ближе к «Сумеречной Стране».

Реальный мир, однако, отражается в ирреальном, это достаточно ясно прописывается в тексте, так что читателю даже не приходится строить догадки. Если в реальности родители, по мнению девочки, ее не любят – то в фантазийном мире сестра любит только ее одну. В фантазийном мире у героини есть собака – а в реальном ей ее не купили. Желания и потребности девочки ясно отражены ы воображаемой стране под розовым кустом. Куст же здесь как раз тот реальный объект, ставший объектом фантазии. Когда увядает куст – исчезает и фантазийное пространство.

**5. Реальный мир**

Реальный мир, как уже говорилось, имеет очень абстрактные локации, в основном он представлен через чувства героини к нему, и только с ее точки зрения. Мы знаем, что в этом мире есть розовый куст, очевидно, в саду, и детская комната для младшего брата, а также комната героини. Такая схематичность пространства реальности обусловлена тем, что в этом рассказе героиня меньше ограничена им, она может покинуть свою комнату, что она и делает. Очевидно, что на начало повествования большую часть своего времени она проводит в фантазийном пространстве. А в терминах «реального мира» - за розовым кустом.

Однако ее фантазийный мир детерминирован ее чувствами к событиям реальности, неудовлетворенности ею. Девочка считает, что родители больше всего любят ее младшего брата, а не ее – поэтому в фантазийном мире Ульва-Ли любит только ее. Она хочет собаку - и в фантазийном мире у нее есть собака.

Интересно то, что это единственный рассказ в подборке, в котором главное событие - не попадание героя в фантазийное пространство из реальности, и обретение с помощью него счастья, а, наоборот – уход из фантазийного пространства в реальность и обретение счастья там. Поэтому рассказ и сделан в ретроспективной форме воспоминания о фантазийном мире из реальности, в которой уже нет места для него. С самого начала героиня уже находится в своей фантазии, а к финалу – уходит из нее. В других рассказах, которые мы анализировали, все происходит наоборот. И этот уход из фантазийного пространства является и основным событием повествования.

**6. Фантазийное пространство.**

Фантазийное пространство в этом рассказе имеет четкую границу с реальным миром – оно находится под розовым кустом. Оно не дистанцировано от реальности, поскольку все-таки связано с ней через куст, а также через различные точки соприкосновения с реальной действительностью, например, желание героини иметь собаку.

Фантазийное пространство показано только с точки зрения героини. Другие люди – взрослые – ничего не знают о нем. Барбара говорит маме, что была весь день за розовым кустом. Это единственное упоминание фантазии при взрослых.

В самой стране под кустом с героиней и ее сестрой случаются прои-шествия (поездка на лошадях через лес Злыдней, трапеза с Добряками), но все они не носят характер события в нарратологическом смысле. Даже сам переход в фантазийное пространство, точнее, вход в него через дыру под кустом, не является событием, потому что фантазийное пространство в этом рассказе существует с начала повествования, а не появляется внезапно. Это продуманная, возлюбленная фантазия девочки, которая родилась какое-то время назад, которую она постепенно наполняла новыми деталями.

В самом фантазийном пространстве, по сути, происходит всего одно событие – героиня узнает, что ее сестра умрет, как только завянут розы на кусте. Все прочие изменения и ситуации, происходящие в фантазийном пространстве, на статус события претендовать не могут, поскольку не представляют собой «перехода из одного семантического поля в другое». То есть герой не претерпевает никаких изменений в пространстве, которые двигали бы его в сторону разрешения конфликта. Но после того, как Ульва-Ли говорит, что умрет, как только отцветут розы, мы понимаем, что этому фантазийному пространству должен прийти конец. Что, собственно и происходит. Поэтому в данном рассказе конфликт не находит решения в фантазийном пространстве, в отличие от предыдущих. Это только попытка решить его, заменить реальную собаку выдуманной, реальную любовь родителей – любовью воображаемой сестры-близнеца. Но по-настоящему конфликт решается в реальности, когда героиня действительно получает щенка и внимание мамы.

**7. Переход в фантазийное пространство**.

Как мы уже сказали, в этом рассказе переход происходит через розо-вый куст, принадлежащий одновременно двум мирам.

В этом рассказе нет и колебания при переходе, по той причине, что герой с самого начала находится в своем воображаемом мире, уже давно и сильно верит в него, хорошо его продумал.

И сам переход не является событием по уже указанным причинам.

8) Вывод

Композиция рассказ ретроспективна, представляет собой «рассказ в рассказе». Повествование представлено в виде воспоминания о «вчера» из момента «сегодня».

Фантазийное пространство в этом рассказе существует с самого начала повествования, а реальность, наоборот, проникает в него постепенно, в итоге становясь тем полем, где решается конфликт рассказа. Поэтому основным событием является не переход в пространство, а, наоборот, уход из него и его исчезновение.

Героиня формирует фантазийное пространство в качестве альтернативы реальному миру, однако это не дает ей настоящего удовлетворения. Ее фантазийное пространство должно исчезнуть, и, как только она получает то желаемое, чего ей не хватало, в реальности, фантазийный мир исчезает.

**Психологическая интерпретация**

Героиня рассказа уверена, что ее родители больше всего любят ее младшего братика, а не ее. Поэтому она создает фантазийное пространство, в котором у нее есть сестра-близнец, любящая только ее одну. Очевидно, что она ревнует родителей к младшему брату, который родился недавно, прошлой весной, и все ее переживания связаны с этим. Собаку, которую хочет девочка, ей не покупают тоже по той причине, что это может навредить брату. Поэтому собака появляется в ее фантазии. Также ей, скорее всего, не хватает чего-то, что принадлежало бы только ей, и того, для кого она была бы единственной.

В фантазийном же пространстве брат, который вызывает у нее чувство ревности, «заменен» на сестру-близнеца. И там, в этом пространстве, героиня получает все, чего не получает в реальности. Сестра существует только для героини и любит только ее одну. Позже, когда девочке все-таки дарят щенка, говорится, что щенок был «только мой». Таким образом, ее желание иметь что-то только свое удовлетворяется в реальности, и она уже не нуждается в фантазийном пространстве.

Воображаемый мир, представленный в рассказе, можно назвать фантазийным пространством, так как в нем проявляются основные его черты:

1) Свобода внутреннего устройства

Пространство имеет большое количество деталей, персонажей, лока-ций, соответствующих желаниям героини, и желаниям ребенка вообще: щенок, лошади, кролики, сладости. Есть в нем и «страшные» детали, такие, как существа, называемые Злыднями. Есть место абсолютной красоты и покоя – Долина. Однако все эти персонажи и места не имеют ясной связи друг с другом, создается впечатления нагромождения деталей, спонтанного их придумывания.

2) Приватность

О мире под розовым кустом и о существовании у героини сестры никому не известно. Родителям она о нем тоже не рассказывает. В тексте несколько раз подчеркивается, что сестра любит ее одну, что этот мир известен только ей и ее сестре – то есть, акцентируется внимание на приватности этого пространства.

3) Существование параллельно реальному восприятию в качестве вторичной «картины мира»

Фантазийный мир под розовым кустом существует параллельно реальной жизни девочки. Она живет там и там одновременно.

Единственный признак, который не наблюдается в этом тексте – это спонтанное возникновение. Это объясняется тем, что нам не рассказывают про возникновение пространства, а представляют его, как уже существую-щую данность. Можно предположить, что оно появилось с рождением братика, поскольку все его существование связано с этим событием.

По классификации М.В. Осориной в этом рассказе представлено фантазирование с опорой на объект, а также с опорой на личную задачу. Куст – объект, вокруг которого возникает фантазия, личная задача – сложные чувства, которые испытывает героиня, желая иметь что-то «только свое».

Очевидно, что фантазийное пространство под кустом создается героиней для решения личной задачи, для получения того, чего она не может получить в реальности, но что ей желанно. И до какого-то момента у нее действительно получается это делать. Однако как только в реальности появляется живой, настоящий щенок, который принадлежит только ей, она перестает нуждаться в своем фантазийном пространстве. И те не менее, это пространство можно назвать «пространством счастья», поскольку какое-то время оно делает героиню счастливой, позволяя ей иметь то, чего ей не хватает в реальном мире.

**2.2.5. «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?»**

**1. Краткое изложение**

Главная героиня, девочка по имени Малин, которой исполнилось восемь лет, осталась сиротой после того, как ее родители умерли от чахотки.

Поэтому она оправляется жить в приют церковного прихода Нурка, в котором обитают различные несчастные люди, обиженные судьбой: больные, сумасшедшие нищие, сироты.

Однажды вечером все население приюта смотрит из окна на дорогу, что является их единственным развлечением, и видят, как по дороге к приюту идет Малин. Малин идет и думает о том, какая же она несчастная, что теперь ей придется здесь жить.

Малин встречает Помпадулла – распорядительница приюта. Она сразу предупреждает Малин, что у них в приюте нельзя бегать, прыгать и кричать. А Малин думает, что в таком печальном месте бегать и прыгать уж точно никому не захочется.

Обитатели приюта хорошо известны Малин, так как они каждый день ходят просить милостыню по всему приходу.

Малин осматривает убогую обстановку приюта, с отчаянием размышляя о том, что здесь должны будут пройти лучшие годы ее жизни. Она вспоминает, каким прекрасным был ее родной дом, и как счастливо ей жилось там, до тех пор, пока не пришла болезнь. Она вспоминает цветущую яблоню под окном, шкаф, разрисованный розами, запах караваев, которые пекла мама, чистого пола, посыпанного можжевельником. В ее доме тоже было бедно, но красиво и весело.

В приюте же все – безобразное. А вместо цветущей яблони под окном – картофельное поле.

Малин думает, что стала самой бедной в приходе, потому что все красивое и веселое исчезло из ее жизни.

Малин живет в приюте, спит в углу на полу. И постоянно тоскует о красоте, которой тут нет.

Распорядительница приюта решает сделать Малин своей служанкой, потому что это кажется ей выгодным – ведь если она пойдет просить милостыню с ребенком, прихожане ей точно не откажут. Поэтому она проявляет некоторую благосклонность к Малин, угощает ее кофе и сухариком.

Малин с Помпадуллой ходят по приходу, прося подаяние, и, как и рассчитывала распорядительница, теперь им дают самые лакомые кусочки. Малин же по возвращении раздает все лакомства приютским беднякам, и вообще всячески помогает им.

Однажды Помпадулла и Малин пришли в усадьбу священника. Их хорошо накормили, но для Малин важнее было другое. В доме священника она, наконец, получила то красивое, о чем так тосковала.

В то время, когда Малин сидела на кухне и ела лапшу, которой ее угостили в доме священника, из соседней комнаты донеслись слова «настолько прекрасные, что она даже задрожала, услышав их» [15; с. 128]. В соседней комнате кто-то из взрослых читал детям сказку, и слова этой сказки, такие сладостные, были слышны и Малин. Малин не знала раньше, что слова могут быть так прекрасны. Слова эти запали ей в душу «так же, как капли утренней росы выпадают на летний луг» [15; с. 128]. Но, когда они вернулись в приют, в ее памяти остались лишь две строчки: «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?» Малин постоянно повторяет эти слова, и в их свете даже приют становится не таким убогим. Теперь в ответ на все невзгоды она, как заклинание, повторяет слова из сказки.

Но со временем Малин становится мало одних слов. Ей хочется, чтобы у нее была такая же звучащая липа, как в сказке, на которой пел бы соловей.

И она решает посадить на картофельном поле семечко липы. Но найти семена липы негде, нужно ждать до осени, пока они созреют, а ждать Малин не может.

Однажды она проснулась и увидела, как солнечный луч осветил какое-то семечко под кроватью одного из приютских бедняков. Это всего лишь горошина, Малин знает об этом, но вопреки этому знанию решает посадить горошину, чтобы из нее выросла липа. Она сажает горошину на картофельном поле.

Малин полна отчаянной веры в то, что липа вырастет. Она ждет, ждет, но ничего не происходит. Она уверена в том, что, как только липа вырастет, в приюте станет красиво и весело. Она даже рассказывает о липе блаженному бедняку из приюта, и тот начинает верить вместе с ней.

Малин одержима желанием чуда, ее вера в него невероятно велика, она не может уснуть от этих мыслей. Утром, когда она просыпается, все бедняки стоят во дворе. Липа все-таки выросла. Но она не звучит. В ней нет жизни, нет души. Бедняки и Малин ждут, но липа так и не начинает звучать. Малин плачет, понимая, что в приюте просто не может быть ни красоты, ни веселья.

Ночью Малин не может уснуть. Она выходит во двор, к липе. Ночь полна жизнь, в каждой травинке чувствуется ее присутствие. Только липа стоит совершенно безжизненная. И тогда Малин понимает, что, чтобы липа ожила, она, Малин, должна отдать ей свою душу. Тогда липа оживет, запоет, и прилетит соловей. Малин думает о том, что, если она отдаст душу липа – то сама она умрет? Но потом она говорит себе, что ее душа будет жить в липе, как в «прохладном зеленом доме». Она понимает, что все-таки может отдать свою душу липе.

Никто так и не узнал, что же случилось на поле в ту ночь. Бедняки проснулись от звуков нежной мелодии, доносящихся с поля. Это звенела липа, и на ней пел соловей. И весь приют наполнился радостью и красотой.

Малин не смогли найти – видимо, она как ушла, так и не вернулась. И только блаженный дурачок, стоя возле липы, слышал добрый и ласковый голос, который говорил: «Это же я… Малин!»

**2. Фабула**

1) Малин остается сиротой, и ее отправляют жиьть в приют.

2) В приюте очень тоскливо, там нет ни капли красоты и веселья.

3)Малин вспоминает, как красиво и весело было в ее родном доме, ее угнетает серость и безрадостность приюта.

4) Распорядительница приюта берет Малин с собой просить милостыню в дом священника.

5) В доме священника Малин слышит самую прекрасную сказку в своей жизни. Она запоминает оттуда одну строчку: «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?»

6) Малин становится одержима этой фразой и этими образами, они теперь воплощают в себе ту красоту, которой ей так не хватало.

7) Ей становится мало одних слов, и Малин решает вырастить липу на картофельном поле за приютом.

8) Поскольку семян липы ей не достать, Малин сажает горошину.

9) В ожидании липы Малин рассказывает о скором чуде приютскому дурачку. Она полностью поглощена мыслями о липе и соловье.

10) В конце концов, липа вырастает, но она не звучит, и соловья на ней нет. В липе нет ни капли жизни.

11) Малин в отчаянии, она думает, что в приюте просто не может существовать что-либо красивое.

12) Ночью она выходит на картофельное поле к мертвой липе. Она ощущает, что ночь полна жизни, только у липы нет души. И тогда она решает отдать липе свою душу, чтобы та ожила и зазвучала.

13) На утро бедняки просыпаются от нежной мелодии, льющейся в окно – это звучит липа, а на ней поет соловей.

14) Малин так и не смогли найти, и никто точно не знает, что же произошло в ту ночь. Только приютский дурачок в звуках липа различает голос, который говорит; «Это же я, Малин!»

3. Проблематика, конфликт, особенности композиции

Проблематика рассказа заключается в том, что главной героине, вырванной из счастливой жизни в родном доме, не хватает красоты и веселья в приюте, где она теперь живет. Она тоскует именно по красоте, а не по родителям или дому. Этот рассказ менее психологичен, чем предыдущие, и проблема тут шире, символичнее. Проблема заключается не столько в психологическом состоянии персонажа, сколько в невозможности найти прекрасное в убогом и сером мире обездоленных людей, который представляет собой приют.

Конфликт зарождается с моментом прихода героини в приют. Никто в нем и не помышляет о возможности иной жизни, кроме как того ограниченного убогого существования, которое ведут жители приюта. Героиня же не оставляет мыслей о красоте и радости, желая найти их даже в таком тоскливом месте. Она бросает вызов устоявшимся обычаям в приюте, с добром и пониманием относится к его обитателям. И отчаянно ищет прекрасное в этом печальном и безобразном месте.

Композиция рассказа линейна, развитие повествование показано последовательно. Завязка – настойчивое желание героини найти прекрасное в мире серости. Кульминацией можно считать момент, когда она слышит слова из сказки, и они озарят ее душу. Героиня нашла прекрасное, но его нужно воплотить в жизнь. Далее повествование развивается до того момента, как из горошины вырастает липа. Развязка – решение героини пожертвовать своей душой для липы, чтобы та ожила и начала звучать.

Интересен открытый финал рассказа. Нам не говорят, что же точно случилось с персонажем, хотя и дают намеки на то, что она все-таки отдала душу дереву. Но в то же время «никто так и не узнал, что случилось в ту ночь» [15; с. 137]. В жанровом отношении этот рассказ ближе к чисто фантастическому произведению, поскольку здесь чудесное событие «прорывается» в реальную действительность, а не остается лишь элементом воображаемого мира персонажа, недоступного другим. Однако, по нашему мнению, в этом рассказе тоже представлено фантазийное «пространство счастья» персонажа, оно становится зачатком для появления полноценного чуда.

**4. Реальное и ирреальное**

Реальным является мир приюта, в котором оказывается героиня. Ирреальный мир начинает вторгаться в реальный с того момента, как героиня слышит слова из чудесной сказки. После этого ирреальный мир набирает обороты, разрастается, становится все ощутимее и живее по мере увеличения веры в него героини. И в итоге он выходит в реальный мир, становясь реальностью не только для героини, но и для остальных обитателей приюта.

**5. Реальный мир**

Реальный мир приюта обрисован в намеренно серых тонах: это мир скорби, нищеты и убогости, где влачат свое жалкое существование бедняки и инвалиды, а распорядительница приюта думает только о собственной выгоде.

Таким показывается приют с точки зрения нарратора, то есть внешней, а также глазами персонажа, то есть с внутренней точки зрения. Остальные персонажи уже не переживают об убогости своей жизни, они не желают ни красоты, ни радости. Они смирились с тем, что имеют. Только героиня и приближенный к ней в идеологическом плане нарратор понимают, что это место безобразно. Только героиня помнит, что такое красота.

Конфликт героини, упорно верящей в возможность появления прекрасного в приюте, с самим миром приюта, не дающим этой красоте ни малейшего шанса на существование, зарождается в реальном мире и развивается, находя разрешение, в ирреальном.

**6. Фантазийное пространство (ирреальный или воображаемый мир)**

Воображаемый мир не дистанцирован от реального – он появляется в пределах приюта, представляет собой сначала мир в мире, а потом и вовсе выходит за рамки ирреальности, вторгаясь в реальный мир.

Ирреальный мир представлен с точки зрения формирующей его героини, но также и с точек зрения других обитателей приюта. Для одного из них липа – это просто дерево, причем бесполезное, в отличие от картофельных кустов, растущих на поле. Только героиня и еще блаженный дурачок осознают, что дело вовсе не в липе, как в дереве, а в ее символическом значении, как воплощения красоты.

Ирреальный мир включает в себя два важных события. Первое – это физическое появление липы из грез героини в реальности, второе – оживление липы душевной силой героини.

Начав свое существование, как фраза из сказки, воображаемый мир героини обретает все большую силу, становясь воплощением ее фантазии. Его появление решает конфликт героини, которая выбирает полное сияние с прекрасным вместо существования в тоскливом мире приюта.

**7. Переход в воображаемый мир**

Переход в воображаемый мир в этом рассказе связан не с объектом, а с текстом. Фраза из сказки, даже без контекста, полностью завладевает сознанием героини, и, в итоге, превращается в настоящее чудо. Переход в воображаемый мир является самым важным событием рассказа. С того момента, как в сознании героини поселяется образ звучащей липы, ее существование в приюте становится осмысленным. Это событие позволяет разрешить конфликт рассказа. Героиня, не видящая возможности найти красоту в реальном мире, создает ее сама, и полностью отдается ей, покидая реальную действительность.

**8. Обобщение текстового анализа**

Ирреальный план действительности появляется в реальном, поначалу в качестве «мира в мире». Однако потом он входит за эти рамки, вторгаясь в реальное пространство.

Решение конфликта полностью связано с ирреальным миром, поскольку у героини в реальности уже нет того. К чему она хотела бы вернуться, так как ее родители умерли. Создав фантазийное пространство на основе образа из услышанной сказки, она полностью отдает ему себя, таким образом разрешая противоречие между потребностью в красоте и невозможностью получить ее в реальности.

**Психологическая интерпретация**

В реальном мире героиня несчастна, и в этом рассказе о ее несчастье говорится прямым текстом, как с точки зрения нарратора, как и через внутренние монологи самой героини. Она вырвана из счастливого мира своего дома, в котором, несмотря на бедность, было множество прекрасных вещей. Ее родители умерли, и вернуться ей некуда. Она пытается найти прекрасное в мире приюта, но это оказывается невозможным.

Формируя счастливое пространство с помощью фантазии, героиня вновь ощущает смысл жить. И, в итоге, она полностью отдает себя этому пространству, решая, таким образом, стоящее перед ней противоречие реального и желаемого.

Воображаемый мир в данном рассказе появляется спонтанно, рождаясь из услышанной девочкой фразы из сказки. Также он имеет достаточно высокую степень внутренней свободы: героиня решает, что из горошины может вырасти липа. Но степень, конечно, не такая высокая, как в рассмотренных ранее рассказах, поскольку в этом тексте воображаемый мир соотнесен с фразой про липу и соловья, и развивается соответственно с ней. Признак приватности также существует лишь поначалу, пока липа действительно не вырастает на картофельном поле. Ее видят и другие обитатели приюта, поэтому пространство перестает быть приватным в прямом смысле. С другой стороны, оно все же остается приватным, поскольку для других обитателей приюта липа остается лишь деревом, и одна Малин знает, что это не просто дерево, а явление красоты. Но все же с того момента, как липа становится доступной другим людям, фантазийное пространство выходит за рамки воображаемого мира, и становится фантастическим явлением в реальности. Это касается и последнего признака. Фантазийное пространство существует как параллельная картина мира до того момента, пока липа не становится видимой другим людям. После этого воображаемый и реальный мир сливаются в единую фантастическую реальность.

Опорой фантазирования в данном рассказе является не объект, как во всех прочих, а текст.

В пространстве не отображаются психологические проблемы персонажа, только его страстное желание увидеть прекрасное. Но, поскольку именно невозможность найти красоту в мире приюта является проблемой героя в данном рассказе, и он решает ее в своем фантазийном пространстве, можно говорить о том, что он становится в нем счастливым.

Таким образом, можно сказать, что в тексте представлено формирование персонажем счастливого пространства с помощью фантазии, но пространства более схематичного и менее психологичного, чем в предыдущих рассказах. Оно становится способом персонажа решить стоящую перед ним внутреннюю задачу, стать счастливым, но, при этом, его развитие показано в несколько упрощенном виде. Дело в том, что у персонажа здесь скорее цель, задача, а не проблема в психологическом смысле. И счастливое пространство создается с целью решить эту задачу. Кроме того, как элемент поэтики, оно превышает границы «воображаемого мира», становясь элементом фантастической природы.

**Вывод**

По результатам проведенных анализов текстов рассказов мы можем сделать следующие выводы.

Во-первых, представленные в текстах события ирреального характера действительно можно определить в качестве формы «воображаемого мира» персонажа – фантазийного «пространства счастья» или счастливого пространства. Анализ рассказов позволил нам выявить необходимые признаки фантазийного пространства в каждом из рассказов: спонтанное появление и исчезновение, свобода внутреннего устройства, приватность, существование параллельно реальному восприятию в качестве «вторичной» психической картины мира.

Фантазийные пространства в этих рассказах являют собой особые образы мира, формируемые персонажами, в которых действуют собственные пространственно-временные отношения. Они представляют собой «миры в мире» реального слоя действительности произведения, имея точки соприкосновения с ним. Создание счастливого пространства всегда обусловлено проблемами и задачами героя из «реального мира». Переход в такое пространство и происходящие в нем изменения являются основными событиями повествования, благодаря которым персонаж решает свои проблемы и работает с внутренними задачами, в результате чего решается конфликт произведения.

Проблемы, решаемые персонажами в рассказах, отличаются по степени сложности и трагичности: это может быть скука, одиночество, болезнь, нехватка родительского внимания, а также смерть близких людей. Проблемы персонажей разнятся, так же разнятся и создаваемые ими счастливые пространства. В «Кукушке-подружке» и в «Крошке Нильсе Карлссоне» нам показаны счастливые пространства в момент их создания, поэтому в них не слишком много деталей и отсутствует продуманная мифология. В «Сумеречной Стране» счастливое пространство создано героем задолго до момента начала повествования, поэтому оно гораздо шире, включает в себя множество деталей и населено большим количеством героев. В «Любимой Сестре» показано пространство на момент окончания его существования, и главным событием рассказа является выход героини из него после того, как ее желания были удовлетворены в реальности. В «Звенит ли моя липа, поет ли соловей?» счастливое пространство показано в момент создания, но, при этом, оно создается героиней для решения более сложной внутренней задачи, чем те, что стояли перед героями в других рассказах. Этот рассказ стоит особняком, поскольку в нем формирование счастливого пространства выходит за рамки статуса «воображаемого мира», граничит с явлением чудесной, фантастической природы. Так или иначе, в каждом из рассказов формирование счастливого пространства с помощью фантазии позволяет героям решить проблемы, с которыми они не могут справиться в реальности, на внутреннем уровне.

Поскольку персонажи посредством формирования фантазийных пространств работают со своими проблемами и, решая их, становятся из несчастных счастливыми, мы можем говорить о манифестации в данных рассказах ценности фантазии.

Учитывая то, что все герои рассказов – дети, имеет смысл говорить о ценности фантазии именно для ребенка. Ребенок имеет меньше возможностей, нежели взрослый, изменить обстоятельства реальности, в которых оказался. Зачастую он оказывается скован ими, а также имеет меньше опыта в психологической работе со своими внутренними проблемами, с такими, например, как принятие смерти близкого человека, описанное в рассказе «Крошка Нильс Карлссон».

С другой стороны, особенности детского мышления позволяют ребенку легче «входить» в собственные фантазийные пространства, мыслить их равноценными реальности, часто не разделяя вымышленную действительность и реальную. Существует мнение, что фантазии могут быть опасны для детей, поскольку, увлекшись фантазией, ребенок легко забывает о реальности, начиная жить только в своем воображении. Но такое увлечение фантазиями всегда имеет корни в реальной жизни ребенка, обычно это связано с недостатком родительского внимания, что мы и можем наблюдать на примере ситуаций, описанных в рассказах. Но мы также можем наблюдать и то, что, находясь в неблагоприятной ситуации в реальном мире, ребенок формирует альтернативный воображаемый мир, в котором он может самостоятельно помочь себе разобраться с какими-то вопросами и проблемами, и, в итоге, прийти к позитивному их решению. Кроме функциональной значимости фантазии как инструмента для работы со своим сознанием, нужно сказать о ее креативной силе, поскольку развитая фантазия – залог творческой деятельности личности. Мы видим, как в рассказах герои с помощью фантазии преображают непримечательные повседневные события и вещи в причудливые образы, одухотворяя их, наполняя жизнью.

Таким образом, рассмотрение событий ирреального характера в проанализированных рассказах в качестве счастливых пространств, созданных фантазией персонажа, позволяет нам, с одной стороны, оценить их роль как элемента поэтики произведения, объяснить их функцию в структуре повествования. С другой стороны, это дает нам возможность говорить об авторском видении фантазии как ценной и продуктивной способности ребенка, как творческой силе, позволяющей конструировать собственные миры буквально «на пустом месте». Это видение не прописано прямым текстом, однако, мы можем говорить о нем по той причине, что именно с помощью фантазии персонажи в рассказах решают проблемы, причиной которых были события из реальности.

**ГЛАВА III. БИЗНЕС-ПЛАН ПРОЕКТА ИНТЕРАКТИВНОГО МУЗЕЯ «СТРАНА МЕЖДУ СВЕТОМ И ТЬМОЙ» ПО МОТИВАМ РАССКАЗОВ А. ЛИНДГРЕН**

1. **Меморандум о конфиденциальности**

Настоящим подтверждаю, что данные, представленные в бизнес- плане «Интерактивный музей «Страна между Светом и Тьмой» авторские и являются коммерческой тайной, предоставляются на чьё-либо рассмотрение на конфиденциальной основе исключительно для ознакомления или инвестирования.

Запрещается распространять содержащуюся информацию в бизнес-плане без согласия автора.

Запрещается копировать бизнес-план, а также отдельные его части.

Запрещается передавать план третьим лицам без согласия автора.

В случае отказа от участия в реализации бизнес-плана последний подлежит возврату.

Сыромятникова М.В.

1. **Резюме проекта интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен**

Проект интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен был создан в качестве творческой реализации результатов исследования, полученных нами в ходе работы над магистерской диссертацией.

А. Линдгрен – уникальный писатель, классик литературы, сумевшая затронуть в своих произведениях темы, имеющие большое значение для людей в любом возрасте, и особенно в детстве. С помощью простых, доступных ребенку сюжетов и образов, автор говорит с ним о вневременных ценностях, таких как красота, любовь, дружба, свобода воображения. Рассказы, которые являются исходным материалом для данного проекта, содержат в себе все перечисленные достоинства творчества А. Линдгрен, отличаясь акцентированием внимания автора на фантазии как творческой силе, с помощью которой можно создавать счастливые пространства и преобразовывать скучную или печальную реальность. Благодаря малой форме, рассказы обладают особой камерной атмосферой, за счет чего их можно органично представить в формате музейной экспозиции, взяв за основу ключевой образ.

Название музея является отсылкой к рассказу А. Линдгрен «Сумеречная Страна», который также был переведен на русский язык Л. Брауде как «Страна между Светом и Тьмой» [48]. Сюжетные элементы «Сумеречной Страны» легли в основу одной из экспозиций музея. Главный герой рассказа зовет Сумеречной Страной или Страной между Светом и Тьмой созданное им фантазийное пространство. Особенность этого пространства в том, что оно появляется с наступлением сумерек и исчезает после их окончания. Поэтому Страну между Светом и Тьмой можно назвать Страной Фантазии в широком смысле, таким пространством, где реальность преображается под действием фантазии. Таким образом, название музея является изложением его концепции и содержания в метафоричной форме.

**Идея проекта** заключается в том, чтобы представить ситуации детского фантазирования из четырех рассказов А. Линдгрен («Кукушка-Подружка», «Сумеречная Страна», «Звучит ли моя липа, поет ли соловей?», «Любимая сестра») в формате интерактивного музея. Музейное пространство включает в себя четыре взаимосвязанных экспозиции, каждая из которых представляет собой такую ситуацию из одного рассказа, в которой ребенок с помощью фантазии одушевляет и преобразует окружающий мир.

Интерактивный **формат** музея выбран для того, чтобы погрузить посетителей «внутрь» рассказа, создать у них впечатление попадания внутрь ситуации фантазии, позволить прочувствовать особую атмосферу этих произведений. Посетители взаимодействуют с объектами экспозиций, используют «силу фантазии», становясь на место героев рассказов.

**Целями проекта** являются:

1. Обращение внимания посетителей музея к эстетике рассказов А. Линдгрен и ценностям, заложенным в них.
2. Формирование понимания фантазии как позитивного ментального процесса и личной творческой силы, которой владеет каждый человек.

**Целевая аудитория** проекта: дети от 5 до 7 лет и их родители

**Миссия проекта**: путем представления рассказов А. Линдгрен в формате музейных экспозиций интерактивного характера дать возможность посетителям ощутить уникальность эстетики, атмосферы этих произведений, а также сформировать у них понимание фантазии как личной творческой силы, способной изменять окружающий мир.

В качестве **образа результата** видятся осуществленные цели и миссия проекта, а также получение посетителями нового культурного и личного опыта, повышение их интереса к творчеству А. Линдгрен.

**2. Описание отрасли и предполагаемых партнеров**

Интерактивный музей «Страна между Светом и Тьмой» – это проект, не имеющий на данный момент аналогов в Санкт-Петербурге.

Отрасль проекта - интерактивные музеи для детей. В настоящее время в Санкт-Петербурге существует большое количество интерактивных музеев для детей, однако среди них практически отсутствуют музеи с литературной тематикой. В основном интерактивные музеи посвящены:

• естественнонаучной сфере («Иллюзиум», «ЛабиринтУм», «Биоэкспериментариум»)

• Общекультурной и социальной сфере («Музеус» - интерактивные зоны, среди которых пещера древнего человека, средневековый замок, затонувший пиратский галеон, космический корабль, прерия Дикого Запада; «КидБург» - знакомство с профессиями и социальной сферой)

• Историческо-культурной сфере (музейный центр «Болотная, 13» традиции помещичьего быта, «Музей варежки», «Музей метрополитена»). Стоит отметить, что это не специализированные детские музеи, но они предлагают специальные программы интерактивного характера для детей.

• Литературные музеи имеют специальные интерактивные программы для детей, но не по детской литературе.

Конкурентоспособность проекта обусловлена актуальностью его тематики в сочетании с интерактивной формой и установкой на формирование у детей позитивного представления о фантазии. Проект отличается уникальностью, и на сегодняшний день не имеет аналогов среди проектов данной отрасли, представленных на рынке Санкт-Петербурга.

Предполагаемые партнеры – детские библиотеки, детские издательства, книжные магазины.

Предполагаемые площадки размещения – Музей Искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков (МИСП), детские библиотеки, крупные книжные магазины, креативные пространства (типа «Ткачи»), школы.

**3. Характеристика структуры и команды проекта**

3.1. Структура музейного пространства

Интерактивный музей находится в помещении типа холла или лофта прямоугольной формы. Примерная площадь – 40 кв. м. Большую часть помещения занимает экспозиционное пространство, огороженное перекрытиями из гипсокартона или аналогичного материала. Остальная часть помещения отведена под приемную зону для встречи с посетителями и административной работы, а также под две технические подсобки.

Экспозиционное пространство разделено на две половины (см. Приложение А). Вход в него осуществляется через приемную зону. Помимо экспозиционных объектов, там находятся прожекторы для освещения, динамики, два проектора. Стены покрашены в белый цвет, чтобы на них можно было выводить изображение с проектора. Ноутбуки, с помощью которых осуществляется управление техникой, располагаются в технических подсобках.

Для наглядного ознакомления со структурой музейного пространства рекомендуется обратиться к Приложению А, в котором представлен план помещения.

3.2. Команда проекта

Над проектом работает команда из разных специалистов. Должностные обязанности, статус и сумма заработной платы специалистов представлены в Таблице 1.

Таблица 1.

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| № | Команда проекта | Функционал | Статус | Сумма зарплаты | |
| 1. | Сценарист (специалист по тематике проекта) | * Создание сценария музейной программы * Создание содержательной стороны рекламных материалов | В штате | 8 000 | |
| 2. | Дизайнер-художник | * Дизайн интерьера (экспозиций) * Дизайн рекламных материалов | Разовый договор | 20 000 | |
| 3. | Художник-исполнитель | Создание объектов экспозиций | Разовый договор | 30 000 | |
| 4. | Строитель | Строительные и отделочные работы, необходимые для создания экспозиций и общего интерьера помещения | Разовый договор | 30 000 | |
| 5. | Техник по звуку и свету | Звуковое и световое сопровождение музейной программы | В штате | 15 000 | |
| 6. | Экскурсовод | Проведение музейной программы | Совместительство |  | |
| 7. | Администратор | Встреча посетителей, работа с социальными сетями | В штате | 20 000 | |
| 8. | Бухгалтер | Финансовый контроль деятельности музея | На аутсорсинге | 15 000 | |
| 9. | Звукорежиссер | Создание музыкально-звукового ряда и концепции светового сопровождения для музейной программы | Разовый договор | | 20 000 |

**4. Организационный план**

Срок запуска проекта – 6 месяцев.

Таблица 2

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| № | Действие\мероприятие | Сроки | Ресурсы (мес.\руб.) | Ответственный |
| 1. | Регистрация организации (ИП) | 01.07.2018 | 3000 руб. | Сыромятникова М.В. |
| 2. | Написание сценария | 01.07.2018-01.08.2018 | 1 месяц | Сыромятникова М.В. |
| 3. | Прием на работу дизайнера, звукорежиссера | 01.08.2018-01.09.2018 | 1 месяц  40 000 руб. | Сыромятникова М.В. |
| 4. | Подготовка проекта дизайнера и звукорежиссера | 01.09.2018-01.11.2018 | 2 месяца | Найденные сотрудники на эти должности |
| 5. | Запуск рекламы в социальных сетях | 01.11.2018-01.01.2019 | 2 месяца | Сыромятникова М.В. |
| 6. | Печать рекламных материалов и информационных буклетов | 01.10.2018-01.11. 2018 | 1 месяц  5 000 руб. | Сыромятникова М.В. |
| 7. | Реклама в виде выступления в библиотеках, школах, на конференциях | 01.11.2018-01.01.2019 | 2 месяца | Сыромятникова М.В. |
| 8. | Прием на работу художника-исполнителя, строителей. | 01.10.2018-01.11.2018 | 1 месяц  45 000 руб. | Сыромятникова М.В. |
| 9. | Выполнение работы художника и строителей. | 01.11.2018-01.01.2019 | 2 месяца | Найденные сотрудники на эти должности |
| 10. | Прием на работу бухгалтера, администратора, техника по звуку и свету. | 01.12.2018-01.01.2019 | 1 месяц  50. 000 | Сыромятникова М.В. |
| 11. | Финальная подготовка, запись первых посетителей | 01.12.2018-01.01.2019 | 1 месяц | Сыромятникова М.В. |

**5. Производственный план**

**5.1. Целевая аудитория, способы связи**

Для того чтобы посетить интерактивный музей «Страна между Светом и Тьмой», необходимо предварительно записаться через группу во «Вконтакте», электронную почту или по телефону. Возможно как индивидуальное посещение (1 ребенок), так и группы детей до восьми человек. С детьми могут прийти сопровождающие взрослые, они тоже могут участвовать в экспозиционной программе. Желательный возраст детей – от 5 до 7 лет.

**5.2. Как устроен интерактивный музей**

Интерактивный музей находится в помещении типа холла или лофта прямоугольной формы. Примерная площадь – 40 кв. м. Большую часть помещения занимает экспозиционное пространство, огороженное перекрытиями из гипсокартона или аналогичного материала. Остальная часть помещения отведена под приемную зону для встречи с посетителями и административной работы, а также под две технические подсобки.

Экспозиционное пространство разделено на две половины (см. Приложение B). Вход в него осуществляется через приемную зону. Помимо экспозиционных объектов, там находятся прожекторы для освещения, динамики, два проектора. Стены покрашены в белый цвет, чтобы на них можно было выводить изображение с проектора. Ноутбуки, с помощью которых осуществляется управление техникой, располагаются в технических подсобках.

**5.3. Динамика света в идейной концепции музея**

Динамика освещения играет большую роль в музейной программе. Музей называется «Страна между Светом и Тьмой» – такое название выбрано не только в качестве отсылки к одноименному рассказу, сюжетные элементы которого использованы в сценарии музейной программы, но в качестве метафоры для идейной составляющей музея. Страна между Светом и Тьмой – это страна детской фантазии, где фантазия – это свет, преображающий повседневные, на первый взгляд, объекты. Объекты находятся «в сумерках», они не проявлены с их чудесной стороны, но, когда на них падает «свет фантазии», они преображаются и приобретают необычные свойства. Концепция фантазии как особого рода света также содержит аллюзию на размышления Жана-Поля (Рихтера) о «лунном свете чудесного», которые мы упоминали в теоретической главе нашей работы. Таким образом, освещение и его динамика в данном проекте имеют не столько декоративную или эстетическую функцию, сколько смыслообразующую.

В соответствии с концепцией фантазии как особого, чудесного света, имеющего волшебную силу, устроена система освещения экспозиционного пространства музея и задана последовательность изменения этого освещения. Мы будем комментировать изменение освещения и смысловую нагрузку этого изменения по мере изложения сценария музейной программы.

**5.4. Значки в виде искр света**

Кроме того, посетителям раздаются специальные значки, изображающие искры «света фантазии». Значки оснащены светодиодом, работающим от нажатия (то есть при нажатии значок начинает сверкать разными цветами, создавая ощущение некоего волшебного света).

Значки введены в программу в качестве интерактивного элемент, для создания у посетителей ощущения причастности к происходящему. Когда экскурсовод с посетителями подходят к одному из объектов музея, экскурсовод рассказывает о нем и о рассказе, с которым он связан. В это время объект выглядит обычно, он освещен приглушенным светом. Для того чтобы началось действие «света фантазии», посетителям необходимо нажать на значок. После этого объект преображается с помощью освещения и мультимедийных средств. Таким образом, значок – это маркер действия силы фантазии.

\*Значки в качестве формы оценки экспозиций посетителями

Значки используются в проекте и в качестве формы оценки музейных экспозиций посетителями. По окончанию программы им будет предложено оставить свой значок у той экспозиции, которая им понравилась больше всего. Происходит подсчет голосов, обсуждение. После чего значки возвращаются посетителям в качестве подарка.

**5.5. Техническое обеспечение**

В связи с важной ролью освещения и мультимедийных технологий в функционировании музейной экспозиции, в проекте велика роль техника по свету. Аппаратура для верхнего освещения установлена в экспозиционных зонах, управление происходит из технических подсобок, находящихся у каждой зоны. Освещение меняется в соответствии с ходом экскурсии: сначала в локации №1, затем в локации №2. Поэтому для работы музея достаточно одного технического специалиста в рабочий день, функции его помощника по необходимости выполняет администратор.

**5.6. Встреча посетителей, знакомство с пространством**

Придя в музей, посетители сначала попадают в приемную зону. В приемной зоне находится стойка администратора, на которой лежат информационные буклеты, а также издания Астрид Линдгрен, как с рассказами, на которых основана программа музея, так и другие (продажа осуществляется по договоренности с издательствами). Также здесь находится стол с административным компьютером, вешалка для одежды посетителей, кресла, диван, куда они могу сесть, кулер с водой. В приемной зоне посетителей встречает администратор, приветствует их, предлагает снять верхнюю одежду. После чего к посетителям приглашается экскурсовод для знакомства и подготовительного рассказа о том, что ожидает их на экскурсионной программе.

Экскурсовод приветствует посетителей, спрашивает, что им известно о такой писательнице, как Астрид Линдгрен. В зависимости от ответов детей и взрослых, он поддерживает разговор о писательнице, ее произведениях: нравятся ли посетителям творчество этой писательницы? Какие произведения они знают, какие из них любимые?

После чего экскурсовод кратко рассказывает о том, что представляет собой интерактивный музей «Страна между Светом и Тьмой», созданный по мотивам рассказов Астрид Линдгрен, на каких рассказах основаны экспозиции, объясняет смысл названия и рассказывает о концепции фантазии как света, преобразующего повседневные, на первый взгляд, вещи. Он говорит о том, что посетители смогут почувствовать себя на месте героев рассказа, и для этого им нужно будет использовать силу своей фантазии – уникальную силу, которая дана каждому человеку, которая может менять мир вокруг нас, делая из обычных вещей, а иногда и вовсе из ничего, чудесные вещи. Он раздает посетителям значки в форме искр, объясняя, что это искра фантазии, которая есть в каждом человеке, и что в музее посетителям нужно будет использовать эту искру, чтобы преобразовывать реальность с помощью «света фантазии». После чего экскурсовод и посетители отправляются в экспозиционное пространство музея.

**5.7. Экспозиционное пространство**

Экспозиционное пространство поделено на две зоны. Локация №1 изображает детскую комнату, локация №2 – сад. В каждой зоне находится два экспозиционных объекта. Один из них – окно в комнате, соединяющее зоны между собой. В целом пространство имитирует комнату с окном, выходящим в сад.

Экскурсовод и посетители проходят в локацию №1 экспозиционного пространства музея. Эта зона оформлена как детская комната, но лаконично. Стены белого цвета, чтобы на них можно было выводить изображение с проектора. В комнате стоит кровать, книжный шкаф, детские игрушки. Здесь находятся два экспозиционных объекта, связанные с сюжетами двух рассказов. Освещение на момент входа посетителей обычное, равномерный верхний свет.

**Экспозиция №1**

Данная экспозиция посвящена рассказу «Кукушка-Подружка». В этом рассказе брат и сестра долгое время болеют и не могут выходить из комнаты. Родители дарят им часы с кукушкой, чтобы дети могли самостоятельно определять время. Но дети, вместо того, чтобы определять время, «оживляют» кукушку с помощью фантазии, после чего она развлекает их и выполняет некоторые их желания.

Объект экспозиции – часы с кукушкой, висящие на стене. Часы не настоящие, выполнены как декорация, но правдоподобно. Когда экскурсовод и посетители подходят к часам, экскурсовод говорит, что эти часы из рассказа о брате и сестре, которые не могли выходить из комнаты долгое время, им надоело и читать, и рисовать, и все остальные занятия тоже надоели. Однажды у них появились часы с кукушкой. Сначала кукушка куковала положенное количество раз: в два часа –два раза, в три часа – три раза… После этих фраз экскурсовода из часов появляется кукушка и «кукует» положенное количество раз: два и три. Движение кукушки и звук, который она издает, регулируются техником из подсобки.

Детям очень понравилась кукушка, говорит экскурсовод, она была совсем как живая. И однажды, когда уже смеркалось, произошло кое-что необычное. На этом моменте свет становится приглушенным, имитирующим сумерки. В локации №2 в этот момент зажигаются фонари с мягким светом. Экскурсовод спрашивает посетителей: как вы думаете, что произошло? Дети выносят предположения (скорее всего, правильные).

В любом случае, даже если дети (и взрослые) не смогли догадаться, экскурсовод говорит, что в полумраке комнаты кукушка уж очень походила на живую… И дети представили себе, всего на секунду, что она действительно живая… После этой фразы верхний свет становится еще глуше, включается точечное цветное освещение, маркирующее воздействие фантазии. Кукушка в это момент находится внутри часов, а на сами часы направляется свет разноцветных прожекторов. На стену за часами и рядом с ними направляется проектор, который выводит изображение анимированной кукушки, выполненное в виде силуэта, но обязательно с движениями, имитирующими полет. Изображение кукушки «летает» по стенам и вместо кукования она разговаривает (включается запись). Кукушка говорит, что стоило только представить – и она стала живой! Она говорит посетителя, что теперь они могут зажечь свою искру фантазии (значок) и следовать за ней дальше, чтобы узнать, на что еще способна фантазия.

Анимированное изображение кукушки движется по стенам к следующему экспозиционному объекту – окну, расположенному на противоположной от часов стене. Экскурсовод и посетители следуют за кукушкой.

**Экспозиция №2**

Эта экспозиция основана на рассказе «Сумеречная Страна» или «Страна между Светом и Тьмой». В этом рассказе главный герой тоже не может покидать свою комнату по причине болезни, поэтому он создает фантазийное пространство – чудесную альтернативную картину Стокгольма, которую называет Сумеречная Страна. В эту страну можно попасть только во время сумерек.

В экспозиции музея мы используем образ окна как перехода в мир фантазии.

Экскурсовод и посетители подходят к окну. Экскурсовод говорит, что один мальчик долго болел и не мог выходит из своей комнаты. Он часто и подолгу смотрел в окно, когда сгущались сумерки, а на улице зажигались фонари. Их свет был таким завораживающим, почти волшебным (на этом моменте в локации №2, оформленной как сад, которая сейчас «за окном», начинается мельтешение световых пятен). И однажды мальчику показалось, что в саду за окном происходит что-то необычное. Он на мгновение представил себе, что сад за окном может оказаться совсем не обычным садом. Экскурсовод говорит, что детям тоже нужно использовать свои искры фантазии и представить: что же может быть необычного в саду? Посетители опять нажимают на значок, он начинает мерцать, символизируя работу фантазии. Дети и взрослые выносят предположения касательно того, что же может их ожидать «в саду». После чего экскурсовод предлагает им пойти и посмотреть. На окно направляется свет прожектора и цветные огни, экскурсовод открывает окно и предлагает посетителям «вылезти» из окна в сад. Они попадают в экспозиционную локацию №2. Эта локация оформлена как сад, в ней находятся экспозиции №3 и №4, расположенные у противоположных стен локации.

**Экспозиция №3**

Следующая экспозиция отсылает посетителей к рассказу «Звенит ли моя липа, поет ли соловей?». По сюжету этого рассказа девочка, вынужденная после смерти родителей жить в безрадостном, тоскливом приюте, тоскует не только по близким, но и по прекрасному в ее жизни. Однажды она слышит строчки из песни, в которых поется: «Звенит ли моя липа, поет ли соловей?». Эти слова западают ей в душу и завладевают ее воображением. Она так хочет, чтобы у нее тоже была звенящая липа, на которой пел бы соловей, что однажды в саду приюта действительно вырастает липа, но она не звенит. Однако девочка продолжает верить в то, что чудо случится, и однажды ночью выходит во двор, обнимает дерево, и, по сути, отдает ему свою душу. После чего липа начинает звенеть и на нее прилетает поющий соловей.

В рамках экспозиции нашей задачей будет представить только фантазийное пространство из этого рассказа: то, как девочка, очарованная образом звенящей липы, наделила с помощью своей фантазии этот образ такой силой, что он действительно проник в реальную жизнь, воплотившись в явлении чудесной природы. Поэтому экспозиция посвящена именно моменту фантазийного воплощения образа звенящего или «ожившего» дерева.

Когда экскурсовод и посетители пролезли в окно и очутились в саду, мельтешение цветных огней останавливается. Локация освещена статичным мягким светом, имитирующим сумерки. У стены напротив окна находится макет дерева, достаточно натуральный, но без листьев. Макет дерева должен производить впечатление безжизненности.

Экскурсовод говорит, что в саду действительно может случиться что-то необычное, но для этого потребуется использоваться силу фантазии. Он рассказывает о том, как одна девочка, живущая в тоскливом и сером месте, очень тосковала по чему-то красивому и радостному. И однажды она услышала прекрасную песню (фоном включается запись песни, выполненная заранее). Ей так захотелось, чтобы и у не была такая липа, которая могла бы звенеть, и чтобы на ней пел песни соловей. Девочка заметила сухое, безжизненное дерево в саду (экскурсовод указывает на дерево) и подумала, что да, оно совсем не похоже на липу из песни. Но потом она подумала, что если она попробует представить, что это дерево не такое безжизненное, как кажется… Что, возможно, внутри него спрятана красота?

Экскурсовод предлагает посетителям использовать свою искру фантазии (нажать на значок) и сказать, как они думают, может ли это дерево с помощью нашей фантазии стать живым и запеть? Дети отвечают, что да, сможет. В этот момент дерево освещается цветными прожекторами, и на него направляется проектор. Проектор выводит на стену за деревом анимированное изображение дерева, на котором шевелятся листочки. После этого включается запись тихого мелодичного звона, наподобие колокольчиков, а после появляется изображение соловья и включается запись его пения.

После чего экскурсовод и посетители переходят к последней экспозиции.

**Экспозиция №4**

Эта экспозиция основана на рассказе «Любимая Сестра». Героиня этого рассказа в созданном ей фантазийном пространстве может проходить через дыру за розовым кустом в вымышленный мир, где у нее живет сестра-близнец. Через куст можно проходить только когда розы на нем расцветут. По сюжету рассказа героиня в итоге выходит из своего фантазийного мира в реальный, где, оказывается, ее любят ее настоящие, реальные родители. Поэтому ее фантазийное пространство исчезает. Мы используем образ куста как перехода в реальность, однако, чтобы куст расцвел и стал местом перехода, посетители вновь должны использовать силу фантазии.

Экскурсовод и посетители подходят к декорации розового куста. Он слегка подсвечен цветными огоньками. На полу локации, в разных местах, лежат заранее подготовленные искусственные розы, оснащенные светодиодом, который зажигается нажатием, как и значок.

Экскурсовод говорит, что время в Стране между Светом и Тьмой подходит к концу, и нам пора вернуться в реальный мир. Но как же это сделать? Он спрашивает посетителей, видят ли они какой-либо выход отсюда? Они, конечно, не видят. Окно, через которое они сюда попали, затемнено и закрыто, пройти через него уже нельзя. Экскурсовод говорит, что, похоже, им придется как-то пройти через розовый куст. И, кажется, он знает, как это сделать. Я знаю одну девочку, говорит экскурсовод, которая представила себе, что за таким же розовым кустом есть проход в место, где ее ждет ее любимая сестра-близнец. «А вас ждет кто-то любимый там, в реальном мире?» – спрашивает экскурсовод. Посетители начинают называть, кто и что их там ожидает. «Тогда нам точно нужно вернуться, – подводит итог экскурсовод. – Давайте сделаем, как эта девочка. Она использовала силу фантазии и вообразила, что, когда на кусте расцветают розы, за ним открывается проход. Может быть, и у нас получится. Посмотрите, видите эти цветы? Давайте соберем их».

Посетители собирают цветы. «Теперь, – продолжает экскурсовод, – нам нужно еще раз воспользоваться искрой фантазии». Посетители нажимают на значки. «А теперь озарите светом вашей фантазии эти цветы, чтобы они расцвели». Экскурсовод зажигает один цветок, показывая, как это делается. Посетители делают то же самое. После чего цветы крепятся на куст.

На куст направляется свет розового прожектора, он ярко освещается, и становится видно, что там есть проход. «Ну что же, – подводит итог экскурсовод, – настало время покидать Стану между Светом и Тьмой и возвращаться обратно, в мир Света, где вас ждет все, что вы любите. Но помните, что в какой бы серости или тьме вы ни оказались, всегда одна искра фантазии сможет помочь вам осветить эту серость и превратить ее во что-то чудесное». После этих слов посетители пролезают в проход под кустом и оказываются вновь в локации №1. Там горит приятный верхний свет и стоит стол с угощением, который накрывает администратор, пока посетители находятся в локации №2.

**5.8. Завершение программы**

Посетителям предлагается угощение, а также происходит небольшое обсуждение пережитого опыта. Кроме того, экскурсовод предлагает всем проголосовать за наиболее понравившуюся экспозицию, оставив там свой значок-искру. Происходит голосование, обсуждение понравившихся экспозиций. Экскурсовод отвечает на вопросы, предлагает приобрести издания рассказов Астрид Линдгрен, написать отзыв о проекте в группах в социальных сетях. Значки остаются у посетителей в качестве подарка и напоминания об экскурсии.

**6. Маркетинговый план**

В Таблице 3 представлен маркетинговый план для проекта интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой» с продуктом, каналами позиционирования, ресурсами продвижения и стоимостью.

Таблица 3.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| № | | Продукт | Каналы позиционирования | | Ресурсы продвижения | | | Стоимость | | |
|  | | Интерактивный музей «В Стране между Светом и Тьмой», автор – Марина Сыромятникова | Общение с возможными потребителями | | * Конференции по детской литературе * Рассказы о проекте в детских библиотеках * Рассказы о проекте в крупных книжных магазинах * Рассказы о проекте на родительских собраниях в школах | | | бесплатно | | |
| Визуальные средства | | * Рекламные флаеры-закладки для книг Астрид Линдгрен * Рекламные флаеры для распространения в школах, в библиотеках, на конференциях | | | 5000 руб. | | |
|  |  | | | Общение с возможными потребителями | | | Размещение флаеров-закладок в книгах Астрид Линдгрен, находящихся в продаже в книжных магазинах | | Бартер (книги из магазина находятся в продаже в музее, после окончания экскурсии они предлагаются к продаже, рекомендуется данный магазин) | | |
|  |  | | | Коммуникационный | | Группы Вконтакте, Фейсбуке, Телеграм-канал, Инстаграм-аккаунт | | | | бесплатно | |

**7. Финансовый план**

В Таблице 4 представлены источники финансов на реализацию проекта.

Таблица 4.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| № | Наименование источников финансирования | Сумма, руб. | Процентная ставка | Соотношение источников |
| 1. | Собственные средства (сбережения) | 100 000 | 0% | 11,1% |
| 2. | Дарение средств | 100 000 | 0% | 11,1% |
| 3. | Привлеченные средства: грант в области образовательных или культурных проектов | от 700 000 | 0% | 77,8% |
| 5. | Итого | 900 000 |  | 100% |

В Таблице 5 представлены затраты по месяцам и общие затраты за первое полугодие.

Капитальные затраты представляют собой инвестиционную деятельность предприятия, вложения в покупку оборудования, зданий и сооружений, строительство и т. п. Оборотные средства представляют стоимостную оценку совокупности материально-вещественных ценностей, используемых в качестве предметов труда.

Таблица 5.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| № | Структура инвестиционных издержек | Предстоящие затраты | 1 месяц (руб.) | 2 месяц (руб.) | 3 месяц (руб.) | 4 месяц (руб.) | 5 месяц (руб.) | 6 месяц (руб.) |
| 1. | Капитальные затраты | * Регистрация организации * Аренда помещения * Покупка строительных материалов и материалов для декораций * Покупка светового и звукового оборудования | 3000  30000  100000  150000 | 30000 | 30000 | 30000 | 30000 | 30000 |
| 2. | Первоначальные оборотные средства | * Фонд заработной платы * Рекламные материалы + информационные буклеты + значки * Офисные принадлежности | 158000  5000  1000 | 58000  5000  1000 | 58000  5000  1000 | 58000  5000  1000 | 58000  5000  1000 | 58000  5000  1000 |
| 3. | Непредвиденные расходы |  | 10000 | 10000 | 10000 | 10000 | 10000 | 10000 |
| 4. | Итого по месяцам |  | 457000 | 104000 | 104000 | 104000 | 104000 | 104000 |
| 5. | Итого на 1 полугодие |  | 977000 |  |  |  |  |  |

Чтобы составить план доходов и расходов, необходимо посчитать, сколько людей воспользуется предлагаемой услугой, и какую прибыль она принесёт. Расчет сделан с единой ценой билета в случае индивидуального и группового посещения.

Таблица 6.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| № | Наименование услуги | Цена (руб.) | Количество посещений | Сумма дохода |
| 1. | Проведение экскурсии | 400 |  |  |
| 1.1. | Месяц 1 | 400 | 300 | 120000 |
| 1.2. | Месяц 2 | 400 | 350 | 140000 |
| 1.3. | Месяц 3 | 400 | 450 | 180000 |
| 1.4. | Месяц 4 | 400 | 500 | 200000 |
| 1.5. | Месяц 5 | 400 | 500 | 200000 |
| 1.6. | Месяц 6 | 400 | 500 | 200000 |
| 2. | Итого за 1 полугодие |  |  | 1040000 |

Таблица 7. План доходов и расходов.

Налог на доход считается по системе УСН для ИП в образовательной деятельности – 6%

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| № | Показатели (статьи доходов\расходов) | 1 месяц | 2 месяц | 3 месяц | 4 месяц | 5 месяц | 6 месяц |
| 1. | Прибыль на начало проекта | 900 000 |  |  |  |  |  |
| 2. | Доходы по проекту в т.ч. |  |  |  |  |  |  |
| 2.1. | Остатки инвестиционного фонда |  | 563 000 | 599 000 | 675 000 | 771 000 | 867 000 |
| 2.2. | Доходы от услуги | 120 000 | 140 000 | 180 000 | 200 000 | 200 000 | 200 000 |
| 3. | Расходы по проекту в т.ч. |  |  |  |  |  |  |
| 3.1. | Капитальные расходы | 283 000 | 30 000 | 30 000 | 30 000 | 30 000 | 30 000 |
| 3.2. | Оборотные средства | 164 000 | 64 000 | 64 000 | 64 000 | 64 000 | 64 000 |
| 3.3. | Непредвиденные расходы | 10 000 | 10 000 | 10 000 | 10 000 | 10 000 | 10 000 |
| 4. | Прибыль\убыток (до налогообложения) | 563 000 | 599 000 | 675 000 | 771 000 | 867 000 | 963 000 |
| 5. | Налог | 33 780 | 35 940 | 40 500 | 46 260 | 52 020 | 57 780 |
| 6. | Прибыль\убыток после налогообложения | 529 220 | 563 060 | 634 500 | 724 740 | 814 980 | 905 220 |

В конце первого полугодия прибыль составляет 905 220 руб. – 900 000 руб. = 5 220 руб., что составляет 0,58 % начального капитала. По окончанию первого полугодия проект начинает приносить доход.

**8. Анализ рисков**

Риски можно разделить на отраслевые, финансовые, экономические, репутационные, административные и коммерческие.

Отраслевой риск обусловлен изменениями в экономическом состоянии отрасли и их степенью как внутри отрасли, так и по сравнению с другими отраслями. При оценке отраслевого риска необходимо учитывать следующее:

• деятельность данной отрасли, а также смежных отраслей за определенный (выбранный) период времени;

• насколько их деятельность устойчива по сравнению с экономикой страны;

• каковы результаты деятельности различных фирм внутри одной и той же отрасли. Имеется ли значительное расхождение в результатах их деятельности.

Финансовый риск — это вероятность возникновения неблагоприятных финансовых последствий в форме потери дохода или капитала при неопределённости условий осуществления его финансовой деятельности. Возникновению финансовых рисков способствуют:

• экономическая нестабильность в стране;

• инфляция;

• сложившаяся ситуация неплатежей за оказание платных услуг;

• дефицит оборотных средств.

Экономический риск относится к будущим контрактным сделкам. Экономический риск имеет долгосрочный характер и он связан с перспективным развитием компании. К признакам экономического риска относят:

• Денежное выражение потерь;

• Нежелательность возникновения убытков;

• Непредсказуемость результата;

• Вероятность возникновения убытка.

Репутационный риск (риск потери деловой репутации) — это риск возникновения у кредитной организации убытков вследствие неблагоприятного восприятия имиджа банка клиентами, контрагентами, акционерами (участниками), деловыми партнерами, регулирующими органами и прочее.

Административный риск – это возможность наступления неблагоприятных последствий для ведения предпринимательской деятельности (негативно отражающихся на экономической результативности бизнеса), обусловленных деятельностью органов государственной (муниципальной) власти и субъектов естественных монополий.

Коммерческий риск - это риск, возникающий в процессе реализации товаров и услуг, произведенных или купленных предпринимателем. Коммерческие риски возникают из-за следующих основных причин:

• снижение объемов реализации в результате падения спроса или потребности на товар, реализуемый предпринимательской фирмой, вытеснение его конкурирующими товарами;

• повышение закупочной цены товара;

• непредвиденное снижение объемов закупок в сравнении с намеченными;

• потери товара;

• потери качества товара в процессе обращения (транспортировки, хранения), что приводит к снижению его цены;

• повышение издержек обращения в сравнении с намеченными в результате выплаты штрафов, непредвиденных пошлин и отчислений, что приводит к снижению прибыли предпринимательской фирмы.

Таблица 8. Виды рисков и их минимизация для проекта интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой»

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| № | Риск | Минимизация рисков |
| 1 | Административный риск | * внимательное изучение законодательства, консультация с юристом (фрэндмаркетинг) |
| 2 | Финансовый риск | * Иметь в запасе свои деньги * Не брать кредиты под высокий процент * Подавать на гранты |
| 3 | Коммерческий риск | * Увеличение той услуги, которая лучше всех продаётся * Увеличение партнёрских отношений * Новые виды рекламы |

**Вывод**

Представленный проект интерактивного музея фантазий «Страна между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен задуман как способ представления детям и их родителям уникальных в эстетическом и содержательном плане текстов автора, малоизвестных в нашей стране.

Экспозиции музея в совокупности с экскурсионной программой призваны пробудить интерес как к самим рассказам и творчеству А. Линдгрен в целом, так и обратить внимание детей и их родителей на возможности детской фантазии, отображенные в данных рассказах. В ходе проекта мы также ставили своей целью показать фантазию как позитивный ментальный процесс и как творческую силу, данную каждому человеку, способную преобразовывать повседневный мир, а также решать те или иные внутренние задачи.

Для реализации этих целей мы разработали экскурсионную программу интерактивного характера, которая позволит детям почувствовать себя причастными к происходящему, ощутить себя внутри представленной в экспозиции ситуации из рассказа. Такая форма проведения экскурсии, на наш взгляд, отвечает поставленным целям: вызвать интерес к творчеству А. Линдгрен, а также, благодаря взаимодействию с объектами экспозиций, в буквальном смысле ощутить способность фантазии преобразовывать реальный мир.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Мы провели исследование счастливых пространств в фантазии ребенка на материале пяти рассказов А. Линдгрен, выяснив особенности их формирования и функционирования. Счастливые пространства были рассмотрены нами как в качестве элемента поэтики произведения, так и в качестве психологического феномена.

Цель нашего исследования предполагала доказательство гипотезы о том, что появление ирреальной действительности в повествовании можно интерпретировать в качестве формирования счастливого пространства фантазией персонажа, а также утверждение ценности фантазии как позитивного ментального процесса и проявления творческой силы в поле анализируемых текстов.

Данные цели предполагали решение следующих исследовательских задач:

• Выявление в текстах рассказов пластов реальной и ирреальной действительности.

• Рассмотрение случаев появления в повествовании ирреальной действительности в качестве представления «воображаемого мира» персонажей (терминология О.В. Дрейфельд).

• Определение счастливого пространства, создаваемого фантазией персо-нажей, в качестве формы представления «воображаемого мира».

• Выявление роли счастливых пространств в рассказах как элемента поэтики произведения.

• Определение ценности счастливых пространств для персонажей с психологической точки зрения, в качестве инструмента для решения тех или иных внутренних задач.

• Формирование понятия о ценности фантазирования для детей в пространстве текстов проанализированных рассказов.

• Написание сценария для проекта интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен, отвечающего взгляду на фантазирование как на позитивный ментальный процесс и проявление творческой силы.

Проведя текстологический анализ рассказов с использованием методик нарратологического анализа, мы определили счастливое пространство в качестве элемента поэтики произведения, реализующегося как форма представления воображаемого мира героя в произведении.

Рассмотрев счастливые пространства, представленные в текстах, с помощью метода психологической интерпретации, мы отнесли их к категории фантазийных пространств, создаваемых субъектом для работы с внутриличностными задачами и проблемами, и имеющих для него большую ценность.

Для претворения результатов исследования в жизнь с помощью метода бизнес-планирования был разработан проект интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой», созданный по мотивам проанализированных в работе рассказов А. Линдгрен.

Проведенное нами исследование формирования счастливых про-странств в фантазии ребенка на материале рассказов А. Линдгрен имеет междисциплинарный характер, что позволило изучить это явление в качестве двусторонней единицы, имеющей ценность как в качестве элемента поэтики произведения, так и в качестве ментального образования, позволяющего субъекту работать с внутренними задачами, используя творческую силу фантазии.

Разработанный для реализации результатов исследования проект ин-терактивного музея «Страна между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен является уникальной разработкой, не имеющей аналогов на рынке Санкт-Петербурга в отрасли интерактивных литературных музеев для детей. Целью проекта является обращение внимания к малоизвестным в России произведениям А. Линдгрен, а также утверждение ценности фантазии, как позитивного ментального процесса и творческой силы, поэтому реализация подобного проекта видится нам актуальной и перспективной.

Нам также кажется перспективным продолжение исследования и при-менение его методов для изучения других произведений А. Линдгрен, в ко-торых, по предварительным предположениям, также можно выявить случаи формирования персонажами счастливых пространств с помощью фантазии. Продолжение исследования позволило бы изучить творчество А. Линдгрен с новой стороны, а также разработать смежные проекты по популяризации творчества автора и заложенных в нем ценностей.

Результаты исследования были представлены на следующих конференциях:

XXV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (МГУ, 9-13 апреля 2018 года); XXI Открытая конференция студентов-филологов Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ, 16-20 апреля 2018 года)

Публикации по теме исследования:

1. Сыромятникова М.В. Фантазийные «пространства счастья» в рассказах Астрид Линдгрен. Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2018» / Отв. Ред. И. А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. [Электронный ресурс] – М.: МАКС Пресс, 2018.

2. Сыромятникова М.В. Фантазийные «пространства счастья» в рассказах Астрид Линдгрен. Программа XXI Открытой конференции студентов-филологов Санкт-Петербургского государственного университета. (Сборник материалов конференции в настоящее время готовится к печати [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://conference-spbu.ru/conference/39/layout/ )

**ПРИЛОЖЕНИЕ А**

В данном приложении представлен возможный план помещения для интерактивного музея «Страна между Светом и Тьмой» по мотивам рассказов А. Линдгрен.

Указано размещение локаций, экспозиций, технических подсобок.

На Рис. 1 используются сокращения:

Э.№1 – Экспозиция №1

Э.№2 – Экспозиция №2

Э.№3 – Экспозиция №3

Э.№4 – Экспозиция №4

Тех.№1, Тех.№2 – технические подсобки №1 и №2

Рис. 1 Общий вид помещения.



**Тех.№1**

**Э.№4**

**Э.№1**

**Э.№3**

*Локация 2*

*Локация 1*

*Приемная зона*

**Тех.№2**

**Э.№2**

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Ананьев Б.Г. Психология чувственного познания: учеб. пособие / Ананьев Б.Г.– Москва: Просвещение, 1960.– 254с.
2. Библиография А. Линдгрен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://librebook.me/list/person/astrid_lindgren> (дата обращения: 12.12.2017)
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. – 504 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Сб.– М.: Худ. лит., 1975. – с.234-407
5. Веракса Н.Е. Развитие умственной одаренности в детском возрасте мозга / Мат. межд. конф. «Творчество: взгляд с разных сторон». Москва – Звенигород, 2005
6. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: СОЮЗ, 1997. – 96 с.
7. Дрейфельд О.В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: к постановке проблемы / Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 7 (37): в 2-х ч. Ч. I. C. 63-65.
8. Дрейфельд О.В. «Ирреальность» воображаемого мира героя и «неклассическая» литература ХХ века / Новый филологический вестник. 2015. №2 (33). С. 44-51
9. Дроженко О. Немного стокгольмской топонимики в шведских книгах для детей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://olgadrozdenko.ru/stockholm-toponymy/> (дата обращения: 11.05.2018)
10. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / перев. Ал. В. Михайлова.– М.: Искусство, 1981.
11. Краткая литературная энциклопедия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 10.04.2018)
12. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое / Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.
13. Лапланш Ж. Словарь по психоанализу / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис: пер. с франц. Н.С. Автономовой. – М.: Высш.шк., 1996. – 623 с.
14. Линдгрен А. В Стране между Светом и Тьмой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://smartfiction.ru/prose/in_th_country_between_light_and_darkness/> (дата обращения: 15.05.2018)
15. Линдгрен А. Звучит ли моя липа, поет ли соловей? / Нет в лесу никаких разбойников! М.: Семья и школа, 1995. С. 122-137.
16. Линдгрен А. Крошка Нильс Карлссон / Нет в лесу никаких разбойников! М.: Семья и школа, 1995. С.7-25.
17. Линдгрен А. Кукушка-Подружка / Нет в лесу никаких разбойников! М.: Семья и школа, 1995. С. 48-55.
18. Линдгрен А. Любимая Сестра / Нет в лесу никаких разбойников! М.: Семья и школа, 1995. С. 84-89.
19. Линдгрен А. В Сумеречной Стране / Нет в лесу никаких разбойников! М.: Семья и школа, 1995. С. 26-37.
20. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Вопросы литературы, № 8, 1968. – С. 74-87.
21. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
22. Манн Ю.В. Эволюция гоголевской фантастики / К истории русского романтизма: сборник статей. – М.: Наука, 1973.
23. Михайлова А.А. О художественной условности. М.: Мысль, 1970. – 300 с.
24. Муравьев В.С. Фантастика / Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А.Н. Николюкин. – М.: НПК Интелвак, 2003.
25. Мухина В. С. Детская психология: Учеб. для студентов пед. ин-тов / Под ред. Л. А. Венгера, – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1985. – 272 c.
26. Никитина О.Н. Пеппи Длинный Чулок и Зоки: мир взрослого и ребенка в сказке Л. и И. Тюхтяевых "Зоки и Бада" и А. Линдгрен "Пеппи Длинный Чулок" / Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. № 3. С. 127-132.
27. Николаева Е.И. Психология детского творчества. 2-е изд. – СПб.: Питер, 2010 – 240 с.
28. Нудельман Р.И. Фантастика / Краткая литературная энциклопедия / под ред. А.А. Суркова. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 7.
29. Осорина М.В. Ментальные пространства как психическая реальность / Вестник СПбГУ, Психология и педагогика. Т 7., Вып. 1. С. 6-24
30. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб.: Питер, 2009 – 304 с.
31. Осорина М.В., Чечик А.А. Исследование повседневного фантазирования взрослых. Часть I: подходы и методы / Вестник СПбГУ. Сер. 16. 2013. Вып. 3. C. 25-34
32. Осорина М.В., Чечик А.А. Исследование повседневного фантазирования взрослых. Часть II: подходы и методы / Вестник СПбГУ. Сер. 16. 2013. Вып.4. С. 14-29
33. Пиаже Ж., Инельдер Б. Генезис элементарных логических структур. Классификация и сериация. – М.: Эксмо-пресс, 2002. – 416 с.
34. Пиаже Ж. Психология интеллекта // Избранные психологические труды. – М.: Просвещение, 1969. C. 55–231.
35. Розет И. М. Психология фантазии: Экспериментально-теоретическое исследование внутренних закономерностей продуктивной умственной. деятельности. — 2-е изд., испр. и доп. — Мн.: Университетское, 1991. – 342с.
36. Словарь практического психолога. — М.: АСТ, Харвест. С. Ю. Головин, 1998.
37. Смирнова Е.О. Детская психология: Учебник для вузов. 3-е изд., перераб. – Спб.: Питер, 2009. – 304 с.
38. Скуднякова Е.В. Фантастическое как категория поэтики литературного произведения: разнообразие трактовок // Вестник Московского государственного гуманитарно-экономического института. 2012. №3 (11). С. 63-70
39. Тамарченко Н.Д. (ред.) Теория литературы. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004
40. Теория литературы: Анализ художественного произведения. Словарь терминов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/dictionary.php?label=%D3&word=%D3%F1%EB%EE%E2%ED%EE%F1%F2%FC> (дата обращение 10.04.2018)
41. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999
42. Топоров В. Н. Странный Тургенев (четыре главы). М.: Изд-во РГГУ, 1998. С. 187-188.
43. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
44. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Академия, 2013. – 432 с.
45. Шмид B. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
46. Энциклопедический словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (дата обращения: 17.03.2018)

**Источники на иностранных языках:**

1. Bergson H. L’évolution créatrice. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/evolution_creatrice/evolution_creatrice.html> (дата обращения: 17.02.2018)
2. Fraser, J. M., Psychology: General, Industrial, Social, Philosophical Library, New York, 1956. – 348 p.
3. Koestler A. The act of creation. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.org/stream/pdfy-rDIHDXbS3uvtgXcr/The%20Act%20of%20Creation%2C%20Arthur%20Koestler_djvu.txt> (дата обращения: 21.02.2018)
4. Singer J. L. The inner world of daydreaming. New York: Harper & Row, 1975. – 387 р.
5. Sutton J. Carelessness and Inattention: mind-wandering and the physiology of fantasy from Locke and Hume // The Body as Object and Instrument of Knowledge: embodied empiricism in early modern science / ed. by Ch. T. Wolfe, O. Gal. Dordrecht; New York: Springer, 2010. P. 243–263.