

Тихомирова . В.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФСКОЙ СКАЗКИ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/95.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2007. № 3 (3): в 3-х ч. Ч. III. С. 220-222. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/

© Издательство "Грамота"

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

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

людей из неанглоязычных стран друг с другом (например, японцев и корейцев) [Li 1999: 15-26]. Как пишет Нобуюки Хонна, азиатский английский - это вовсе не трансплантация американского или британского варианта английского языка в азиатский регион. Английский здесь всё больше «деанглоамериканизируется», а новые его варианты всё больше отражают образ жизни и культуру азиатских народов. Каждая страна использует английский язык в своих собственных культурных и лингвистических контекстах, создавая индивидуальный вариант с собственной уникальной структурой и функциональными признаками. Диффузия предполагает многообразие [Honna 1998: 3]. Такая позиция, позиция противостояния «англо-американской гегемонии» и «лингвистическому империализму», кажется справедливой на уровне социолингвистического и культурного контекстов: международный английский язык не является проводником исключительно англо-американской культуры.

Однако, справедливым кажется мнение, что всемирный английский, как любой другой язык, должен иметь свою систему формальных норм и стандартов (произносительных, грамматических и т.д.), которые желательно соблюдать во избежание ситуаций, когда собеседники либо совсем не понимают, либо неправильно понимают друг друга [Mohan, Lo 1985: 515-534]. Другими словами, есть определённая опасность, что всемирный английский, раздробившись на множество вариантов и разновидностей, подобно латыни, перестанет служить средством международного общения в будущем. Очевидно одно: процесс формирования «местных» вариантов всемирного английского языка невозможно регулировать искусственно. Можно лишь констатировать его как естественную тенденцию на современной стадии развития мирового сообщества.

Список использованной литературы

1. **Тимина, С. А.** Некоторые особенности китайского английского // Актуальные проблемы коммуникации и культуры. Вып. 4. Междунар. сб. науч. тр. Москва - Пятигорск: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2006. С.242.
2. **Honna, Nabuyuki.** Editorial. //Asian Englishes. Vol. 1. No. 1. 1998.
3. **Kachru, Braj B.** Asian Englishes: Beyond the Canon. Hong Kong University Press, 2005. P. 333.
4. **Li, David C. S.** Incorporating L1 Pragmatic Norms and Cultural Values in L2: Developing English Language Curriculum for EIL in the Asia-Pacific Region. // Asian Englishes. Vol. 1. No. 1. 1999.
5. **Mohan, Bernard A. and Winnie, Au-Yeung Lo.** Academic Writing and Chinese Students: Transfer and Developmental Factors // TESOL Quarterly 19(3). 1985.
6. **Tan, Peter.** The non-Anglo Englishes (NEs). 2007. <http://courses.nus.edu.sg/course/elltankw/history>
7. **Wilkinson, Jeff.** Introducing Standard English. London: Penguin Books, 1995. P. 116.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОСОФСКОЙ СКАЗКИ

Тихомирова А. В.

Ярославский государственный педагогический университет

В литературоведении и фольклористике не раз ставился вопрос об особом сюжетно-композиционном строении сказки как жанра, об этом говорили еще А.И. Никифоров и В.Я. Пропп. Важность данного аспекта для формирования понятия «сказка» неоднократно отмечался и современными исследователями (Леонова Т.Г., Лупанова И.П., Суховский А.В., Овчинникова Л.В.). Не случайно именно данный аспект был положен в качестве основного принципа классификации народных сказок указателя Антти Аарне. Как известно, именно функциональность сюжетно-композиционных звеньев лежит в основе «Морфологии сказки» В.Я. Проппа. Все вышесказанное доказывает необходимость рассмотрения сюжетно-композиционных особенностей как для определения специфики жанра сказки в целом, так и ее разновидностей. На наш взгляд, данное положение является актуальным и для жанровых разновидностей и модификаций литературной сказки.

Термин «философская сказка» восходит к назидательным повестям и рассказам Вольтера, однако обозначенная жанровая разновидность на современном этапе своего развития имеет мало общего со своей литературной основой. Современная философская сказка представляет собой своеобразный синтез фольклорной сказки о животных, русской и европейской традиций философской прозы, основ восточного мировоззрения с ярко выраженной установкой на рефлексию, традиции «детской» литературы А. де Сент-Экзюпери, А. Милна, А. Линдгрена, Т. Янссона и литературы нонсенса Л. Кэрролла.

В современном литературном процессе данная жанровая разновидность широко представлена в творчестве таких авторов, как С. Козлов (Россия) и Т. Теллеген (Нидерланды).

С нашей точки зрения, рассмотрение сюжетно-композиционного своеобразия современной философской сказки будет более полным и продуктивным, если осуществить его в сопоставлении со спецификой сюжетно-композиционной организации жанра сказки в целом.

Так, идея В.Я. Проппа структурности и словесной формульности народной сказки нашла в современных философских сказках свое отражение. Правда, всевозможные словесные формулы-маркеры какого-либо структурного элемента (зачина, развития, концовки) претерпели ряд изменений.

Философская сказка, к примеру, может начинаться как с классического «жили-были» («Жил-был гусь» [Козлов 2006: 47]), так и с нехарактерного для зачина «однажды»: «Однажды из городского зоопарка убежал Слон» [Козлов 2006: 87]. Функцию своеобразного зачина в философской сказке выполняют также всевозможные описания погоды, смены годового или суточного цикла, хронологическое соотношение действий или презентация состояний героев и т.д.: «Давно уже Ежик не видел такого большого неба» [Козлов 2006: 59], «Это было рано утром. Солнце только взошло, и в лесу было туманно и сыро» [Теллеген 2002: 90]. Вообще, подобные описания характерны для философских сказок и могут встречаться даже в развитии действия или в концовке, но их присутствие в произведениях практически неизменно. Отдельные структурные элементы сказки могут и вовсе отсутствовать, чаще всего это зачин. Тогда читатель как бы вторгается в сказочный мир, чаще всего в диалог или монолог героев: «Какая я несчастливая», - подумала черепаха однажды утром [Теллеген 2002: 92].

Завершая разговор о структурных компонентах философской сказки, стоит отметить специфику их концовок. Финал разрешает заданную в произведении коллизию, но делает это неоднозначно, как бы намеком, через описание или иносказание, что создает впечатление его открытости: «Это был прекрасный полет, и слон с грохотом свалился на землю. Было чудесное летнее утро» [Теллеген 2005: 30]. В целом подобное увеличение пространственно-временного масштаба в финале, когда повествовательная перспектива как бы отталкивается от героев, постепенно увеличиваясь, переходя в панорамный план, способствует созданию эффекта универсализации обрисованной в произведении ситуации, а также усилению рефлексии.

Очевидно, что философская сказка С. Козлова и Т. Теллегена, будучи исключительно авторским образованием, отталкивается от фольклорной сказки о животных. Тем не менее, сюжетная специфика философской сказки выстраивается не столько в русле фольклорных традиций, сколько авторской литературы, несмотря даже на соблюдение такого важного принципа организации сказочного сюжета, как следование прямому, фабульному порядку действий. Вообще, сюжет рассматриваемой жанровой разновидности сказки не изучен так же полно и подробно, как, например, сюжет волшебных сказок, но все же в литературоведении есть вполне сложившееся мнение по данному аспекту. Так, В.Я. Пропп, наблюдая за русскими и европейскими сказками о животных, делает следующий вывод: «основным композиционным стержнем их является обман в самых разных видах и формах» [Пропп 2005: 355]. При этом обман может реализовываться как одурачивание («Волк у проруби»: лиса советует волку ловить рыбу, опустив хвост в прорубь), неожиданный испуг, напугивание, позволяющее победить превосходящую физическую силу («Лубяная и ледяная хаты»: лису, занявшую хату зайца, изгоняет петух, распевая угрожающую песню, так же как до этого она пугала обманом и угрозами собаку, медведя и быка) и т.д.

В философских сказках С. Козлова и Т. Теллегена ничего подобного не происходит: герои не ведут борьбы за выживание, не обманывают друг друга. Вообще, в философских сказках, в противовес сказкам о животных, основным концептом оказывается не обман, а дружба. Высшим проявлением дружбы у Т. Теллегена становится церемония совместного поедания горшочка меда, а у С. Козлова - чаепитие. Очевидно, что обозначенные мотивы являются реминисценциями из трех повестей о Мальше и Карлсоне А. Линдгрэн и произведения А. Милна «Вини-Пух и все-все-все». Как итог, философская сказка, в отличие от своей фольклорной основы, впрочем, как и остро социальная *le conte philosophique* Вольтера, лишена в своей основе открытого и очевидного конфликта.

Также произведения С. Козлова и Т. Теллегена не содержат сюжета как насыщенного событийного ряда: философская сказка строится на ряде равнозначных между собой действий, имеющих свою, хоть и особенную мотивировку, свое начало и конец. Несмотря на это, сказки обоих авторов всегда динамичны, но это динамика изменения состояний, мыслей, чувств, а не внешних действий, их сопровождающих:

- Мне пора собираться в дорогу, - сказал муравей однажды утром <...>

- Пока, муравей, - сказала белка. - Счастливого пути.

Но муравей остался недоволен прощанием и не ушел.

- У тебя же комок в горле, белка, - сказал он. - Я же слышу! <...>

Белка молчала.

- Так я не могу уйти, - сказал он обиженно. - Хотя я действительно должен. Правда должен!

- Я знаю, - потупилась белка.

Потом они молчали, сидя в лучах заходящего солнца на ветке перед Белкиным домом. В лесу пахло соснами, где-то вдалеке пел дрозд [Теллеген 2002: 17 - 18].

У С. Козлова в этом плане достаточно показательна сказка «В сумерках» [Козлов 2006: 35 - 37].

В результате получается, что повествование философских сказок лишено событийности, в связи с чем в произведениях С. Козлова и Т. Теллегена подчас начинают действовать законы не эпического, а лирического повествования, где развитие текста определяется не внешними обстоятельствами и событиями, а развитием доминирующего чувства или изменением состояний.

Наконец, своеобразие современной философской сказки заключается также в сюжетной функциональности языка. Часто логика того или иного высказывания определяется самим языком, то есть значением его синтаксических конструкций, значением отдельных его лексем или приращенной к ним смысловой надстройки, коннотациями и так далее: «Ты всю зиму говорил, что ты - снежинка. Я так боялся, что ты растаешь к весне...» [Козлов 2006: 69]. Данное утверждение не может быть применено к миниатюрам Т. Теллегена, так как здесь мы отталкиваемся не от оригинального текста, а от его перевода. Однако используемые

переводчиками сказок механизмы, позволяют нам сделать предположение о возможности наличия сюжето-образующей функции языка и в произведениях голландского автора:

Однажды утром муравей шел по лесу. «До чего же тяжелая у меня голова», - подумал он <...>

- Может, тебе стоит забыть меня? - осторожно спросила белка <...>

Муравей кивнул и закрыл глаза. И вдруг взлетел вверх, прямо как перышко на ветру <...> Но тут... он снова упал на землю.

- Я совсем забыл тебя, белка, - сказал он, морщась от боли и потирая макушку. - Но вдруг снова подумал о тебе [Теллеген 2002: 28 - 30].

Итак, сюжетно-композиционную специфику современной философской сказки составляют, во-первых, нерегламентированность и необязательность основных структурных элементов жанра сказки, во-вторых, усиление рефлексии за счет укрупнения пространственно-временного масштаба финала, в-третьих, бесконфликтность, в-четвертых, ориентация на законы лирического повествования и, наконец, сюжетообразующая функциональность художественного языка.

Список использованной литературы

1. Козлов С. Все о Ежике, Медвежонке, Львенке и Черепахе. СПб, 2006.
2. Пропп В.Я. Русская сказка. М., 2005.
3. Теллеген Т. Как выздоравливал сверчок. М., 2005.
4. Теллеген Т. Не все умеют падать. М., 2002.

ПРОБЛЕМА ДЕЙКТИЧЕСКОЙ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ ИНИЦИАЛЬНЫХ АВТОРСКИХ РЕМАРОК В ПЬЕСАХ Э. ИОНЕСКО)

Толчеева К. В.

Липецкий государственный педагогический университет

Данная статья посвящена рассмотрению особенностей реализации интродуктивной функции в инициальных авторских ремарках (АР) в пьесах французского драматурга, создателя театра «абсурда» Э.Ионеско. Для анализа предлагаются пьесы *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Jacques ou la soumission*, *L'avenir est dans les oeufs* и *Victimes du devoir*. Выделение ряда особенностей семантического и структурно-синтаксического характера в инициальных АР подчеркивает имплицитный характер средств, реализующих главную интенцию автора, с одной стороны, а с другой - позволяет идентифицировать диалогическую стратегию авторского дискурса с учетом особенностей, свойственных модернистской «антиконвенциональной» театральной традиции. Особого внимания при этом безусловно заслуживает название как центральный элемент структурирования смыслового пространства драмы.

Проведенный анализ названий отобранных пьес позволил соотнести входящие в них элементы с некоторыми семантико-грамматическими группами (подклассами) имен существительных. Так, основа именной группы *La Cantatrice chauve* (*Лысая невица*) выражена предметным существительным, обозначающим дискретный объект и характеризующимся целостностью и обособленностью. Одушевленность данного имени маркируется благодаря суффиксу *-trice*, указывающему на такие признаки, как имя деятеля (профессия), женский пол, а также сочетанию с качественным прилагательным *chauve*, обозначающим состояние и свойство именно одушевленных объектов. Однако, принимая во внимание тот факт, что прилагательное, как семантически наиболее подвижная часть речи, в значительной степени определяется семантикой существительного, сочетание этих компонентов представляется весьма сомнительным в силу отсутствия в них общей семы (значение одушевленности не является в данном случае определяющим, поскольку признаки, присущие элементам данной именной группы, - пол, имя деятеля, внешность, находятся в отношении слабой корреляции, граничащей с взаимоисключаемостью).

Усиление эффекта субъектной неопределенности текста способствует употребление определенного артикля, что, в свою очередь, предполагает референциальную соотнесенность с определенным предметом мысли (референтом), а именно с предполагаемым персонажем. Более того, употребление определенного артикля опирается на общие знания адресата и адресанта, которыми они обладают до произнесения данного высказывания (в нашем случае - всей пьесы) и которые имеют значение для его формирования и понимания. Впрочем, последнее вряд ли представляется возможным в силу отсутствия не только данного персонажа в пьесе, но и малейшего упоминания о нем.

Нужно отметить, что употребление детерминативов, а именно, определенного артикля в сильной инициальной позиции - названии пьесы, является закономерным явлением для анализируемых в данной статье пьес. В названии *Jacques ou la soumission* детерминация как семантическая категория эксплицирует в обобщенном виде сюжетно-композиционную основу пьесы, определяя место протагониста Жака в ней, а вследствие семантической траспозиции (*soumettre - la soumission*) значение имени предстает как конденсация дополнительных значений (действующие лица + действие как процесс + действие как результат).

Таким образом, прибегая к наиболее сильному способу детерминации уже в названии пьесы, автор как бы склоняет читателя (зрителя) к участию в своеобразном «заговоре», предлагает игру «пресуппозициями» (предположениями), апеллируя к совместному с адресатом опыту.