

Павлихина И. Ю.

СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РЕАЛЬНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ФАНТАСТИКЕ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2007/3-1/77.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. I. С. 184-187. ISSN 1993-5552.

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

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

© Издательство "Грамота"

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

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

Опорным пунктом обороны Вены выступал Таборский мост, расположенный недалеко от города, его взятие означало сдачу города и отступление русских войск. Поэтому употребление в данном контексте названия *tête de pont* 'мостовое укрепление' символизирует поражение русской армии. Подобным образом функционируют синонимичные фразеологические обороты, представляющие градационный ряд *la grande redoute, la fatale redoute, la redoute du centre* 'большой редут', 'роковой редут', 'центральный редут'. Это укрепление, которое русские называли курганной батареей или батареей Раевского, воспринималась французами как "важнейшей пункт позиции" [Толстой 1961, VI: 174] в сражении за Москву, и покорение ее означало прорыв к столице и взятие Москвы.

Таким образом, французские лексемы и ФЕ как транслитерированные, так и нетранслитерированные принадлежат в тексте романа Л.Н.Толстого «Война и мир» к различным лексико-тематическим группам неравномерной наполненности, внутри которых наблюдаются своеобразные отношения между словами и ФЕ, обусловленные ситуацией общения, положением говорящих по отношению к противнику (ср.: отношение между русскими и французами как равноправными врагами и обращение пленных французов к русским солдатам; разговор представителей русского офицерства о военных событиях). Анализ рассмотренных лексико-семантических групп дает представление о том, каким образом шли процессы ассимиляции и адаптации иноязычных элементов в русском языке-рецепторе. Так, в первую очередь заимствовались нетранслитерированные элементы, в собственной языковой оболочке (*des rapports*). С течением времени они, русифицируясь, приобретали черты русской лексики, приобретая категориальные признаки русской лексики (морфологическую характеристику и синтаксическую сочетаемость), синтагматически согласуясь в речи в соответствии с его законами (см., например, лексему *рапорты* в речи русского офицерства). Последним этапом становится полное освоение иноязычной лексемы, отражающееся на ее звуковом облике, характерном для русского языка, либо его перевод (рапорты).

Между членами проанализированных лексико-семантических групп в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» наблюдаются отношения равенства, включения и пересечения, которые структурируют данные микрогруппы. Рассмотрение этих отношений помогает глубже понять авторский замысел, а также наиболее адекватно интерпретировать дискурс романа, так как связи между рассматриваемыми словами и ФЕ, являющимися ключевыми единицами фрагментов текста, связанных с темой войны, являются сквозными, проходящими через весь текст, определенным образом структурируя его концептуальное содержание.

Список использованной литературы

1. Морковкин В.В. Опыт идеографического описания лексики. Анализ слов со значением времени в русском языке. - М., 1977.
2. Филин Ф.П. Проблемы исторической лексикологии русского языка // Славянское языкознание: IX Международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983 года. - М., 1983.
3. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 20-ти томах. Тома IV-VII. - М., 1961-1963.

СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РЕАЛЬНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ФАНТАСТИКЕ

Павлихина И. Ю.

Ставропольский государственный университет

Художественное произведение представляет собой сложное явление, стройную систему, элементы которой взаимодействуют друг с другом. Одним из сложных вопросов интерпретации текста является рассмотрение художественного мира произведения. Для нашего исследования важен аспект взаимодействия реальной и художественной действительности. Как отмечал Н.С. Бройтман, «художественная действительность - особый вид реальности» [Бройтман 2001: 268-269]. Выделить эти особенности, изучив специфику их реализации в фантастике, и есть первостепенная задача данного исследования.

Формы реальной действительности, так или иначе, трансформируются в сознании писателя, воспроизводятся избирательно, образуя в дальнейшем внутренний мир произведения. На это указывал Д.С. Лихачев: «Каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракурсах... Мир художественного произведения - результат и верного отображения, и активного преобразования действительности... Мир художественного произведения отражает действительность одновременно косвенно и прямо: косвенно - через видение художника, через его художественные представления, и прямо, непосредственно в тех случаях, когда художник бессознательно, не придавая этому художественного значения, переносит в создаваемый им мир явления действительности или представления и понятия своей эпохи» [Лихачев 1968: 74-78]. Таким образом, академик акцентирует условность изображения реальной действительности, которая предстает в произведении в «сокращенном» или «расширенном» виде.

Проблема взаимоотношения реальной действительности с художественной в отечественном и зарубежном литературоведении до сих пор однозначно не решена. А. Компаньон считает, что это связано с отсутствием в теории литературы единого термина, который обозначил бы эту соотнесенность: «Есть целый ряд терминов, которыми ставится, но так по-настоящему и не разрешается проблема соотнесенности текста с

реальностью: это не только «мимесис»..., но и «правдоподобие», «вымысел», «иллюзия» или даже «ложь», а также, разумеется, «реализм», «референт» или «референция», «описание». Уже само это перечисление показывает сколь велики здесь трудности» [Компаньон 2001: 115]. Но несмотря на столь широкий спектр терминов в дискурсе проблемы взаимодействия реальной и художественной действительности, можно все же выделить основные категории этого диалога: «художественный вымысел», «условность» и «жизнеподобие».

Художественный вымысел на всем протяжении развития литературы осознавался по-разному. В античность правду реальную, историческую не отделяли от художественной. Вплоть до эпохи Возрождения и классицизма вымысел носил функцию «наследника» от предшественников (традиционные античные сюжеты, конфликты, характеры и т.д.). И лишь начиная с эпохи романтизма, он приобретает некую самостоятельность, становясь достоянием автора. В XIX в. вымыслу предпочитают правдоподобие, точное изображение действительности. В это время, как отмечал А.И. Белецкий, «домысел» преобладает над «вымыслом» [Белецкий 1964: 431]. В своей работе ученый рассматривает два типа художественного творчества: «Произведения, основанные на «домысле», стремятся максимально приблизиться к жизненной правде, дать иллюзию восприятия подлинной действительности, изображаемой наглядно, художественно обобщенной и осмысленной. Им противостоят произведения, в создании которых воображение берет верх над наблюдением, произведения, основанные на «вымысле», более или менее правдоподобной выдумке» [Белецкий 1964: 430]. В начале XX в. в советской литературе вымысел сводится почти на нет, он отвергается в пользу отображения реального факта. В. Дмитриев отмечал почти полное преобладание в это время категории «жизнеподобия» над условностью: «Жизнеподобие, полностью освобожденное от «правил», то есть умение превратить художественный образ в «отпечаток видимой истины»,... было завоеванием реализма, и оно все более обогащалось, оттачивалось, стало важнейшим способом и формой реалистического образотворчества» [Дмитриев 1974: 16].

На современном этапе развития литературы писатели, с одной стороны, прибегают к разнообразным формам вымысла (и достаточно широко), а с другой стороны, опираются при создании на невымышленные события и лица. Особое внимание на роль вымысла в современной литературе обратила Е.В. Ковтун, подчеркивая, что моделирование действительности, то есть изображение картины мира, отличается намеренным усилением, обнажением некоторых важных для автора черт, где что-то «дорисовано», а что-то умышленно выпущено из виду [Ковтун 1998: с. 27].

В литературоведении существует еще одна точка зрения на категорию «вымысел». Цв. Тодоров отмечал, что в настоящее время общеизвестна мысль логиков о том, что «литературный текст не поддается испытанию на истинность, что он ни истинен, ни ложен, он - вымысел» [Тодоров 2001: 379]. Ниже, в своей работе он опровергает эту мысль: «Ничто не может помешать нам воспринять в качестве литературного сюжет, передающий реальные события...» [Тодоров 2001: 379]. Мы согласны с автором данной работы, поскольку художественный мир произведения строится на основе «первичной» реальности, трансформированной и переосмысленной творцом.

При взаимодействии художественной действительности с реальной важны категории «условность» и «жизнеподобие». Как отмечает В.Е. Хализев, под условностью понимается «акцентирование автором нетождественности, а то и противоположности между изображаемым и формами реальности», а под жизнеподобием - «нивелирование подобных различий, создание иллюзии тождества искусства и жизни» [Хализев 2000: 94]. Эти две категории в наше время, по мнению ученых, являются равноправными и активно взаимодействующими тенденциями художественной образности.

Итак, реальная действительность в произведении предстает художественно освоенной и преображенной, а основными маркерами художественного мира произведения становятся: нетождественность реальной действительности, участие вымысла при создании произведения, использование не только жизнеподобных, но и условных форм изображения.

Для литературоведческого анализа интересным представляется проблема взаимодействия реальной и художественной действительности в фантастике. Термин «фантастика» может быть применен ко всей литературе, в том числе прошлых веков, повествующей о необычном, невозможном или до сих пор не существующем в реальности. В таком значении «фантастика» становится практически равнозначной вымыслу, художественной условности. Как справедливо замечает Е.В. Ковтун, «вымысел представлен в литературе нашего столетия большим разнообразием форм, его охотно используют и сатира, и сказка, и утопия, и притча» [Ковтун 1998: 6]. Фантастика - сложное и многогранное явление, интересное не только само по себе, но и в качестве материала для изучения природы, функций и способов выражения в произведении вымысла, составляющего одну из важнейших характеристик литературы как вида искусства. Цв. Тодоров, рассматривая диалог реальной действительности с художественной в фантастике, писал: «Фантастическая литература отнюдь не представляет собой похвалу воображаемому; большая часть того, о чем в ней повествуется, относится к реальности, вернее, считается, что оно провоцируется ею, подобно имени, даваемому предсуществующей вещи. Итак, фантастическая литература дает нам два понятия - понятие реальности и понятие литературы...» [Тодоров 1997: 126].

При всем многообразии сюжетов, проблематики и поэтики произведений, относимых к фантастике как самостоятельной области литературы, они имеют общий фундамент - художественный вымысел. Искусство всегда основано на авторской фантазии, образом переосмыслении реальности. Вот почему вымысел опре-

деляется преимущественно как одна из важнейших эстетических категорий, применимых к искусству в целом.

Как мы отметили выше, одна из тенденций художественной образности в отечественном литературоведении обозначена как условность. Изучению закономерностей художественной условности посвящен ряд монографий - Т. Аскарова, Ф. Мартынова, В. Дмитриева, Н. Черной. В 1960-1970-х гг. она стала предметом активных дискуссий в периодической печати («Советская культура», «Театр», «Литературная газета»).

В своей работе Н.И. Черная указывает, «... всесторонне аргументировано положение о том, что художественная условность заложена в самой специфике искусства как формы общественного познания и что условный образ в реалистическом искусстве является одним из важных средств художественной объективации глубинной сути и смысла явлений окружающей действительности и одновременно выражением авторской тенденции, отношения к ним» [Черная 1979: 3]. Однако существовало мнение, что «одной из странных особенностей русской фантастической литературы (и литературы в целом) является стремление уйти от фантазирования и выдумывания как такового, желание избежать самой сути писательского сочинительства - ее права на художественный вымысел... Подсознательное намерение и з б е ж а т ь в ы м ы с л а (разрядка автора - *И.П.*) - онтологический признак нашей письменности» [Королев 1989: 80]. Но такое замечание можно трактовать только как специфическую особенность произведений, созданных в конце XIX - начале XX вв., когда вымысел отвергался в пользу отображения реальной действительности.

Исследования показали, что своим существованием в литературе и искусстве вымысел обязан важнейшим закономерностям мышления, из которых в данном случае, как отмечает Е.В. Ковтун, важны две: «Во-первых, это обобщенность и вместе с тем неполнота имеющихся в нашем сознании образов и понятий, являющихся своего рода слепками с реальных предметов и связей между ними... Второй важной особенностью мышления... считают комбинаторную способность. Человек может представить себе отнюдь не только то, что видел сам, о чем слышал или прочел в книгах. Он способен осуществить в своем сознании синтез различных компонентов личного опыта, создать несуществующую комбинацию вполне реальных признаков предмета» [Ковтун 1998: 17-18].

Таким образом, любой писатель, пусть и не отдавая себе в том отчета, в своих произведениях переосмысляет действительную реальность, повествуя, например, о никогда не существовавших в действительности персонажах или наделяя исторических лиц чертами, подсказанными ему фантазией. Подобное переосмысление действительности художником обозначается как «нетождественность образа объекту изображения». Но существует и «вторичная» форма вымысла, когда созданные писателем образы могут не иметь аналогий в реальном мире, тем не менее они способны раскрыть смысл действительных событий.

В аспекте исследуемой нами проблемы значима монография Ю.В. Манна, который рассматривает категории вымысла, условности как «опорные пункты художественного мира, моменты структуры произведений» [Манн 1988: 55]. Исследователь выделяет несколько типов фантастики, воплощенной в художественном мире произведения:

1. Завуалированная (неявная) фантастика. При таком изображении прямое вмешательство фантастического в сюжет, ход повествования, в поступки персонажей ограничено, на первый план выходит цепь совпадений.

2. Снятие носителя фантастики, когда воплощение ирреальной силы отсутствует, но фантастичность остается, в результате чего сохраняется загадочность.

3. Нефантастическая фантастика, где повествование переносится в реальную плоскость, но сама художественная действительность приобретает странный характер. В этой группе различается «странно-необычное» в плане изображения (в расположении частей произведения, в нарушении автономии действия, в алогизме речи повествователя) и в плане изображаемого (в поведении вещей, во внешнем виде предметов, в поведении персонажей, в суждениях героев, в их именах и фамилиях, в произвольных движениях и гримасах персонажей) [Манн 1988: 55-124].

Таким образом, рассмотрение проблемы взаимодействия реальной и художественной действительности в фантастике показало, что художественная реальность фантастического произведения обладает рядом особенностей, среди которых выделяются: обязательное участие вымысла при создании произведения; двойственность в решении проблемы изображения реальной действительности; наличие различных типов вымысла, которые могут реализовываться в фантастическом произведении; обращение авторов к различным формам и видам фантастики, воплощенной в художественном мире произведения.

Список использованной литературы

1. **Белецкий А.И.** Избранные труды по теории литературы. - М.: Просвещение, 1964. - 478 с.
2. **Бройтман С.Н.** Историческая поэтика. - М.: РГГУ, 2001. - 320 с.
3. **Дмитриев В.** Реализм и художественная условность. М.: Советский писатель, 1974. - 279 с.
4. **Ковтун Е.Н.** Карел Чапек и социальная фантастика XX столетия. - М.: Изд-во МГУ, 1998. - 128 с.
5. **Компаньон А.** Демон теории. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. - 336 с.
6. **Королев А.** Москва и Ершалаим // В мире фантастики: Сб. статей и очерков по фантастике. - М.: Молодая гвардия, 1989. - С. 80-101.
7. **Лихачев Д.С.** Внутренний мир произведения // Вопросы литературы. - 1968. - № 8. - С. 74-88.
8. **Манн Ю.** Поэтика Гоголя. - М.: Художественная литература, 1988. - 413 с.

9. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. - М.: Дом интеллектуальной книги, РФО, 1997. - 144 с.
 10. Хализев В.Е. Теория литературы. - М.: Высшая школа, 2000. - 398 с.
 11. Черная Н.И. Реалистическая условность в современной советской прозе. - М.: Наукова думка, 1979. - 192 с.

ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ МОДАЛЬНЫХ СЛОВ В ПРЯМЫХ И КОСВЕННЫХ ПОБУДИТЕЛЬНЫХ АКТАХ

Петрикеева А. П.

Магнитогорский государственный университет

Побуждение представляет собой речевой акт, предполагающий наличие двух участников (говорящего и слушающего, адресанта и адресата), характеризующийся стремлением говорящего заставить адресата совершить /не совершить что-то, что говорящему представляется желательным/ нежелательным или необходимым. В основе побудительности, таким образом, лежит волевой импульс говорящего, включающий в себя целенаправленную желательность и осознанную необходимость, который передается адресату с намерением вызвать его реакцию. Говорящего и слушающего связывают определенные отношения (объект разговора, обстановка, социальная, территориальная принадлежность участников речевого акта, зависимость адресата от адресанта и т.д.), определяющие иллокутивную функцию высказывания - требование, приказ, совет, просьбу и т.д. Результативность протекания побудительного акта зависит и от адресанта, и от адресата. "...обычно человек может говорить о своем намерении, сопутствующем совершению некоторого действия, с той долей авторитетности, которая не поддается его контролю при предсказании результатов. Его намерение что-то сделать зависит от него самого в том же смысле, в каком результат его действия не зависит (или зависит не только) от него" [Стросон 1986: 141]. Интенции коммуникантов в определенных речевых ситуациях могут совпадать, а могут и не совпадать. Побуждение - это прежде всего активная желательность, выражаемая говорящим и направленная на слушателя. Побудительное высказывание способно передавать "только фактивную каузацию, когда импульс ее исходит от говорящего" [Храковский, Володин 1986: 210], и говорящий ожидает от слушателя выполнения каузируемого действия. Однако и функция адресата не сводится только к роли слушающего. От него требуется не только декодировать и творчески интерпретировать сообщение, но и действительно реагировать на коммуникативный стимул говорящего. При максимальной заинтересованности обоих коммуникантов успешность реализации побудительного акта возрастает. "Во многих случаях иллокутивная функция высказывания не маркируется никакими собственно языковыми средствами, а восстанавливается адресатом на основании экстралингвистических знаний - об устройстве мира в целом, о текущей ситуации, о постулатах кооперативного общения" [Апресян 1988: 12]. Но за определенными языковыми средствами иллокутивная функция закреплена. К числу таких слов-индикаторов относятся, в частности, модальные слова, которые "не только выражают субъективные смыслы, отражая внутренний мир говорящего, но и являются одним из средств адресации" [Пляскина 2001: 141]. Осознание намерения (интенции) говорящего по-разному осуществляется в косвенных речевых актах и прямых речевых актах [Серль 1986]. Косвенные и прямые речевые акты регулируют и употребление модальных слов категорической и проблематической достоверности.

В косвенных речевых актах говорящий передает слушающему большее содержание, чем то, которое он реально сообщает [Серль 1986: 197]. Одно и то же высказывание может выражать разнообразные намерения говорящего, направленные на слушающего.

- Ты запомни: мне не трудно туда ездить.

- Запомнил. Она тебя просила?

- Нет. Сам так решил.

- Как мужик мужику. Езди, конечно. Тут не запретишь. Но крепко подумай. [Шугаев В. Дождь на радугу].

Буквальное значение высказывания Езди, конечно - значения согласия, разрешения на поездку. Однако первичное намерение высказывания - побудить адресата отказаться от поездки, предостеречь его от совершения нецелесообразного, по мнению говорящего, действия. Первичный акт представляет собой предостережение сделать нечто. Выражение в высказывании этого предостережения достигается посредством осуществления вторичного иллокутивного акта, состоящего в утверждении того, что он (адресат) может ехать. Таким образом, в рассматриваемом примере слушающему необходимо распознать довольно сложное намерение говорящего, понять, что говорящий предостерегает, отговаривает его, слушающего, от поездки. Какие факторы обеспечивают для слушающего понимание иллокутивной силы высказывания? Говорящий, побуждая слушающего понять первичную реакцию, то есть фактически отказаться от поездки, опирается на общие фоновые знания, языковые и внеязыковые, на способность у слушающего разумного рассуждения. Говорящий и слушающий владеют темой разговора, говорящий и слушающий в курсе развития событий, что и позволяет говорящему обратиться с предостережением к слушающему. Предостережение, выражаемое в высказывании Езди, конечно, говорящий пытается подчеркнуть и следующими за этим высказыванием предложениями Тут не запретишь. Но крепко подумай. Почему говорящий обращается к слушающему с предупреждением, предостережением, а не с запрещением, требованием (как думается, хотелось бы ему), да и предостережение прямо не выражено? Сам речевой акт, характер отношений собеседников определяет именно такое построение диалога. Говорящий и слушающий ведут разговор сугубо личный - об отношении слуша-