

структуре комического, но не вызывающие явной смеховой реакции. К этой области можно отнести резкую обличительную сатиру, намеки, некоторые остроты, исторически обусловленное комическое. В двух оговоренных случаях можно говорить только о смешном или только о комическом. В большинстве же ситуаций сферы комического и смешного совпадают. В этих случаях допустимо использовать понятия «смешное» и «комическое» как синонимы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сычев, А. А. Природа смеха или Философия комического / А. А. Сычев. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – 310 с.
2. Дземидок, Б. О комическом; перевод с польского / Б. Дземидок. – М.: Прогресс, 1974. – 452 с.
3. Боров, Ю. Б. Комическое / Ю. Б. Боров. – М.: Искусство, 1970. – 97 с.
4. Кязимов, Г. Ш. Теория комического: проблемы языковых средств и приемов / Г. Ш. Кязимов. – Баку: Тахсил, 2004. – 142 с.

Ю. О. ЗВЯГИНЦЕВА

Брест, БрГУ имени А. С. Пушкина

СНОВИДЕНИЕ КАК АЛЬТЕРНАТИВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. КЭРРОЛЛА

Литературная родословная мотива сна уходит корнями в средневековье, но особенно активно он использовался писателями XIX века, в произведениях которых зарождалась поэтика жанра «фантазии» (Дж. Макдональд, Л. Кэрролл, Р. Киплинг). Т. А. Чернышева характеризует «фантазию» как повествование со многими сказочными посылками, т. е. повествование сказочного типа, в котором создается условная среда, особый мир со своими законами, где «все может случиться». Сон для автора – это не только врата в область собственного бессознательного, но и окно в метафизическую реальность. Посредством сна оба мира, физический и метафизический приходят в состояние соприкосновения. Можно сказать, что через сны человеку является некая реальность, которая представляется зачастую гораздо более реальной, чем самая обычная повседневность [1, с. 50].

Сны в художественном произведении могут служить способом раскрытия внутреннего мира личности, неуловимых психических состояний, в соответствии с чем сновидения могут относиться к следующим типам: «концептуальные» сны (отражающие авторское видение жизни); сны как психические процессы, в основе которых лежат неудовлетворенные желания; «вещие, или пророческие» сны [2, с. 82].

Отличительной чертой романа Л. Кэрролла «Сильви и Бруно», по сравнению со сказками об Алисе, является то, что он начинается сразу с описания событий в Сказочной стране, где невидимый для героев повествования автор, от лица которого и описываются все события, наблюдает за событиями в сказочной реальности. Однако только во второй главе читатель понимает, что они происходят во сне рассказчика. Он просыпается для вполне реальной

жизни, но переходы от некоего забытья, в котором он каждый раз оказывается в гуще сказочных событий, к повседневной жизни происходят с завидной регулярностью. Для читателя иногда трудно определить, погружен ли повествователь в сон или он живет жизнью обыкновенного викторианского обывателя. Осознание читателем «переходов» из одного состояния в другое происходит благодаря сигналам, маркирующим рамки сна в его разных формах

Ю. М. Лотман пишет, что именно в сновидении «человек получает опыт «мерцания» между первым и третьим лицом, реальной и условной сферами деятельности. Таким образом, во сне грамматические способности языка обретают «как бы реальность». Область зримого, прежде простодушно отождествляемая с реальностью, оказывается пространством, в котором возможны все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве и времени, смена точки зрения» [4].

В своих произведениях «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролл использует мотив сна как особого способа организации мира сказки. «Сон» (мечта, игра, игра воображения, творчество) выступает на протяжении обеих сказок об Алисе как важнейший формально-содержательный момент, по-своему моделирующий самый мир сказки. Для пространственно-временных отношений в сказках Кэрролла принципиальное значение имеют сложные взаимоотношения «сна» (т. е. мира создаваемого воображением) и реальности.

И в той, и в другой сказке сон «включается» не сразу, оставляя место для вполне реального, если не реалистического, зачина. Этим сказки Кэрролла и отличаются не только от фольклорных сказок, но и от огромного большинства сказок, созданных его современниками. В «Стране Чудес» мотив сна возникает в прямом и буквальном смысле слова, хотя писатель в начале сказки нигде не говорит о том, что это был сон. Алиса, сидя в жаркий день на берегу реки рядом с сестрой, читающей книжку, засыпает. Затем следует сама сказка, которая, очевидно, просто снится Алисе. В конце сон кончается, а вместе с ним кончается и сказка.

В сказочной повести «В Зазеркалье», как и в «Стране Чудес», сон является тем рычагом, который «включает» и «выключает» сказочную действительность. Как и в первой сказке, зачин «Зазеркалья» вполне реален и реалистичен: Алиса сидит одна в кресле в типичной для своего времени викторианской гостиной перед камином, в котором пылает огонь, и беседует со своим котенком. В начале сказки, как и в «Стране Чудес», ничего не говорится о том, что Алиса заснула. В «Стране Чудес», «сон» является не только основным, но и единственным способом организации сказочного пространства и времени [5, с. 99].

В сказочном романе «Сильви и Бруно» Л. Кэрролл не оставляет своих попыток использовать мотив сна для организации пространственных и временных отношений придуманной им сказочной реальности. Границы между реальным и сновидческим миром такие зыбкие и незаметные, что постепенно не только повествователь в полудреме может оказаться в мире сказочных ребятишек-эльфов, но и они сверхъестественным образом начинают взаимодействовать с ре-

альными персонажами в мире людей. Дети принимают человеческий облик и приходят в реальный мир. Иногда практически невозможно почувствовать момент перехода, настолько оба мира «переплетены» между собой. Тем самым Л. Кэрролл предвосхитил идею множественности миров современного жанра фэнтези и возможности их взаимодействия.

О пребывании повествователя в Сказочной стране, чаще всего невидимом, довольно часто помогает догадаться слово *eerie* ('жуткий, внушающий суеверный страх, наводящий неосознанную тревогу'), которое описывает состояние персонажа, когда сон и явь переживаются им одновременно. Читатель не может не обратить внимание на то, что находящийся на грани реальной жизни и состояния-сна герой-рассказчик всегда погружается в «сновидение-сказку» благодаря объективным предпосылкам. Л. Кэрролл, экспериментируя с онейрическим миром, последовательно использует сон для перехода от одной сюжетной линии к другой.

Используя пространство сна, автор делает его зримо осязаемым. Тем самым Л. Кэрролл расширяет границы видимого для читателя сказочной повести и вовлекает его в фантазийную игру переключения сюжетных коллизий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чернышева, Т.А. Природа фантастики / Т.А. Чернышева. – Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1984. – 331 с.
2. Чаликова, В. Утопия и свобода / В. Чаликова. – М.: Весть – ВИМО, 1994. – 224 с.
3. Лотман, Ю.М. Семiosфера. Культура и взрыв внутри мыслящих миров / Ю.М. Лотман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosfera.htm. – Дата доступа: 23.03.2015.
4. Демурова, Н.М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества / Н.М. Демурова. – М.: Наука, 1979. – 200 с.

Д.Л. ХВАГИНА

Брест, БРГУ имени А. С. Пушкина

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБОСНОВАННОСТЬ СЛОВОТВОРЧЕСТВА В ПОВЕСТИ Р. ДАЛА «THE BFG»

Литература для детей и, в частности, литературная сказка как отдельный тип текста, обладает целым рядом особенностей, изучению которых посвящены многие исследования (Е. М. Ладисовой, И. С. Матвеевой, А. О. Тананыхиной и др.). Сказочный мир, в силу своей вымышленности, характеризуется целостностью и детальной проработанностью. Созданный автором «иной» мир представлен не как набор изолированных фрагментов, а как целостная модель вымышленного пространства, которая, тем не менее, обладает предельной достоверностью изображаемого. В сказочной картине мира присутствуют совершенно новые явления, понятия, предметы, и им необходимо давать имена, поэтому сам жанр литературной сказки предполагает словотворчество. По мнению А. О. Тананыхиной, для создания сказочных реалий авторам литературных сказок нужно подбирать такие словесные образы, которые бы