

Мартынова Ю. А.

"НОНСЕНС" КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ: СРЕДСТВА ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ В ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТЕЙ Л. КЭРРОЛЛА)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2007/3-1/60.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. 146-148. 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

«НОНСЕНС» КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ: СРЕДСТВА ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ В ТЕКСТЕ
(НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТЕЙ Л. КЭРРОЛЛА)

Мартынова Ю. А.

Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского

Стилистические изыскания в области, посвященной жанру сказки, многочисленны и многоплановы. В первых, это работы, имеющие точкой отсчета смысловую структуру произведения: мифологическую и архетипическую основу сюжетной линии, образы и мотивы, лежащие в основе сюжета, языковую картину мира, отраженную в сказке, и т.п. При этом могут рассматриваться и средства воплощения смыслового содержания в языковую форму [Куреня, 2005: 165-169].

Другим распространенным направлением исследования является анализ того или иного отдельно взятого стилистического средства или приема на примере одной либо нескольких сказок [Егорова, 2005: 139-144; Сячина, 2001: 208-211]. Существуют работы, исследующие характерные особенности жанра сказки в целом, или ограничения, накладываемые жанром на выбор средств для своего воплощения в тексте [Алексеева, 2001: 186-189].

В данной статье мы сосредоточили внимание на выборе и анализе художественных средств, направленных на создание особого эффекта сказочности, известного как «нонсенс», в повестях Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье». Исследователи сходятся в том, что, создавая сказку в жанре абсурда, автор использовал некую систему, имеющую смысл [E. Sewell, 1952; Демурова, 1992]. Анализ позволяет выявить две группы средств, составляющих эту систему: те, которые относятся к области содержания сказки и создают особый внутренний мир произведения; и другие, относящиеся к области выражения, - собственно стилистические средства и приемы, которые помогают воплотить в тексте контраст между миром фантазии и реальностью.

Как литературные произведения «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» относятся к жанру литературной сказки. С традиционной сказкой эти произведения роднит простота сюжета (путешествие героини по сказочной стране, куда она случайно попадает), установка на вымысел (события в повестях носят не реальный характер), а также подбор персонажей, характерный для сказочного жанра (говорящие звери, цветы, насекомые, мифические существа, карты, шахматы). Для достижения возможности перехода в вымышленную реальность, Кэрролл использует форму сказки-сна: Алиса засыпает и во сне попадает в сказочную страну, где ее ждут невероятные приключения и встречи. Однако, основным приемом воплощения сказочности, делающим произведения Кэрролла оригинальными и непохожими ни на какие другие, является прием так называемого нонсенса (абсурда). Он проявляется в том, что язык как таковой, его лексические единицы представляют собой для автора набор предметов для игры. Система языка нарушается и создается снова по другим, кажущимся абсурдными, закономерностям, подчиняющимся, тем не менее, определенной логике. Нонсенс способствует также воплощению юмористического эффекта.

Принципиальная установка на нонсенс воплощается в текстах повестей с помощью конкретных стилистических приемов: каламбуров, «реализации» метафоры и обыгрывания прямых значений слов, составляющих идиомы, стихотворных пародий, а также эффекта неожиданности. Кэрролл играет словами, создавая каламбуры и «перевертыши». Уже на первых страницах мы встречаемся с нонсенсом-перевертышем или «перверсией»: «*Do cats eat bats?.. Do bats eat cats?*», где автор меняет местами субъект и объект, подчеркивая их отношения рифмой. Примером соединения несоединимого может служить описание запаха, который чувствует Алиса: «*mixed flavour of cherry-tart, custard, pine-apple, roast turkey, and hot buttered toast*». И наоборот, примером «отчуждения», отделения органической части от целого, которая при этом обретает самостоятельность, служат размышления Алисы о том, как она будет посылать письма и подарки своим ногам, которые из-за сильно увеличившегося роста находятся очень далеко от ее головы: «*Good-bye, feet!*».. «*Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I'm sure I shan't be able! I shall be a great deal too far off to trouble myself about you; you must manage the best way you can... Let me see, I'll give them a new pair of boots every Christmas*». Классическим примером отчуждения может служить способность Чеширского кота исчезать и появляться по частям: «*...she [Alice] noticed a very curious appearance in the air: it puzzled her very much at first, but after watching it a minute or two she made it out to be a grin, and she said to herself, "It's the Cheshire-Cat: now I shall have somebody to talk to"*». Далее эта особенность Чеширского кота обыгрывается в эпизоде на королевском крокете, когда палач не может отрубить коту голову по приказу королевы: «*The executioner's argument was, that you couldn't cut off a head unless there was a body to cut it from...*». И в этом рассуждении нонсенс Кэрролла строго логичен, если не считать того, что в основу строго рационального спора положен иррациональный факт: существование головы кота, парящей в воздухе.

На протяжении всего повествования мы встречаемся с игрой в логические перевертыши. Так во время сумасшедшего чаепития между Алисой и Болванщиком происходит следующий разговор: «*Why, you might just as well say that "I see what I eat" is the same thing as "I eat what I see"!*

«*You might just as well say*», added the Dormouse, which seemed to be talking in its sleep, «*that "I breathe when I sleep" is the same thing as "I sleep when I breathe"!*».

Особым вариантом «игры в нонсенс» можно считать постоянное изменение роста Алисы, соединение «*understatement*» (преуменьшения) и «*overstatement*» (преувеличения). Так, например, в сцене со щенком,

который кажется огромным уменьшившейся Алисе, мы имеем дело с перестановкой большого и малого: «*An enormous puppy was looking down at her with large round eyes, and feebly stretching out one paw, trying to touch her. "Poor little thing!" said Alice, in a coaxing tone, and she tried hard to whistle to it; but she was terribly frightened all the time at the thought that it might be hungry, in which case it would be very likely to eat her up in spite of all her coaxing.*»

Как «Страна чудес», так и «Зазеркалье» по части словесной игры представляют собой множество головоломок. Льюис Кэрролл использует и каламбуры, и специально сконструированные слова и слованонсенсы, которые часто попадают в текст и, особенно часто, в стихах. Так, при встрече Алисы с мышью во время плавания в море слез возникает каламбур, связанный с омонимичностью слов *tail* и *tale*: «*"Mine is a long and a sad tale!" said the Mouse... - It is a long tail, certainly," said Alice.*» В последующей сцене Кэрролл «реализует» невольную ошибку Алисы, вызванную омонимией *tail* и *tale*, создавая стихотворение в виде мышиного хвоста. Многочисленны примеры каламбуров: «*flamingoes and mustard both bite*» - глагол «bite» в данном случае употребляется в двух значениях: «кусаться», «щипаться» (о фламинго) и «щипать» (о горчице). Другой пример: «*...there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is - "The more there is of mine, the less there is of yours"*». В этом случае Кэрролл реализует омонимию слова «mine»: это и существительное «шахта» и абсолютная форма притяжательного местоимения «мой».

Воплощению нонсенса служит также прием эффекта неожиданности: когда Алиса торопится, ей рассказывают самое длинное стихотворение, а когда она хочет пить, предлагают сухарик.

Многие эпизоды повестей Кэрролла строятся на так называемом приеме «реализации метафоры». Например, ребенок Герцогини превращается в поросенка после того, как та называет его поросенком. Ярким примером «реализации» переносного значения слова является эпизод с «подавлением» морской свинки или разговор Алисы с синей гусеницей: «*What do you mean by that?" said the Caterpillar, sternly. "Explain yourself!" - "I can't explain myself, I'm afraid, Sir," said Alice, because I'm not myself, you see." - "I don't see," said the Caterpillar.*»

Пословицы и поговорки, которые встречаются в текстах повестей, так же обыгрываются автором. Например, *A cat may look at a king* - старинная английская поговорка, означающая, что есть вещи, которые люди низкого сословия могут делать в присутствии высших. Кэрролл буквально «реализует» эту поговорку: его Чеширский кот и вправду смотрит на короля. В речах Герцогини постоянно угадываются поговорки, которая она переиначивает на свой лад: «*take care of the sense and the sounds will take care of themselves*», говорит она Алисе, вместо: «*Take care of the pence and the pounds will take care of themselves*».

Юмор в текстах Кэрролла отличается сложностью и многоплановостью. Благодаря практике нонсенса, смех встраивается в процесс игры (словесной схватки, противоборства), в ходе которой противники обмениваются неожиданными, ни на что не похожими, «бессмысленными» и в то же время осмысленными репликами. При этом преимущество переходит то к одной стороне, то к другой. Например, в главе о «сумасшедшем чаепитии», когда Соня рассказывает историю: «*Once upon a time there were three little sisters," the Dormouse began in a great hurry; and their names were Elsie, Lacie, and Tillie; and they lived at the bottom of a well-*»

«*What did they lived on?" said Alice, who always took a great interest in questions of eating and drinking.*»

«*They lived on treacle," said the Dormouse, after thinking a minute or two.*»

«*They couldn't have done that, you know," Alice gently remarked. "They'd have been very ill."*»

«*So they were," said the Dormouse; "very ill."*»

С точки зрения национально-культурной специфики обе повести об Алисе предлагают богатый материал для изучения. Такой, на первый взгляд «бессмысленный» эпизод, когда во время сумасшедшего чаепития Заяц и Болванщик вдруг начинают запихивать Соню в чайник («*they were trying to put the Dormouse into the teapot*») имеет вполне реальное объяснение. Оказывается, в викторианских семьях дети нередко держали мышей, сонь, морских свинок и других зверьков в старых чайниках.

Сквозь веселые сцены, проникнутые добрым юмором, часто проступают социально-культурные реалии викторианского общества. Так, сцены суда, завершающие «Страну чудес», несомненно, списаны с настоящих судебных заседаний. Как и в настоящем суде, там присутствуют присяжные, которые должны выносить приговор, но автор и здесь следует принципу нонсенса и «переворачивает» процесс: «*Let the jury consider their verdict," the King said, for about the twentieth time that day. - "No, No!" said the Queen. "Sentence first - verdict afterwards.*»

Итак, проведенный семантико-стилистический анализ сказочных повестей Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» позволяет определить, что эффект «нонсенса» создается путем взаимодействия определенных стилистических средств на синтаксическом и композиционно-смысловом уровнях.

Список использованной литературы

1. **Алексеева О.В.** Типы рассуждений в произведениях Л.Н. Толстого для детей. // Филологические этюды. Вып. 4. Саратов. СГУ. 2001. С. 186-189.
2. **Демурова Н.М.** Алиса на других берегах. М.: «Радуга», 1992. С. 19.
3. **Егорова О.А.** Сравнительная характеристика положительных и отрицательных качеств героев английских сказок и баллад при помощи постоянных эпитетов. //Межкультурная коммуникация и перевод. Материалы межвузовской научной конференции. Москва. 2005. С. 139-144.

4. **Сячина Е.Н.** Сцепления как средство создания контраста (на материале сказки О. Уайльда «Великан-гоист»)//Филологические этюды. Вып. 4. Саратов. СГУ. 2001. С.208-211.

5. **Elizabeth Sewell.** The Field of Nonsense. London, 1952.

ЯЗЫКОВАЯ ЭСТЕТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО

Маслов В. Г.

Шуйский педагогический университет

Некоторые эстетики напоминают, что среди различных эстетических категорий прекрасное - *primum inter pares* - первое между равными. Хотя эстетический мир, возникший с помощью корреляции сознания и действительности, не ограничен миром прекрасного и внутренне бесконечно дифференцирован. Прекрасное, бесспорно, доминирует в нём, ибо человек воспринимает окружающее эстетически, исходя из своих представлений о прекрасном. Но даже убедительные аргументы не позволяют отрицать, что каждое эстетическое переживание влияет на человека (позитивно, негативно, “демонически”), формирует его сознание, оставляет в нём какой-то след, воздействует на его дальнейшее поведение, то есть влияет на него этически и идейно. Однако не только всякое эстетическое качество обладает определённой сферой этического и идейного воздействия, но и наоборот - различные ценности имеют для человека также и ценность эстетическую.

Эстетические качества действительности всегда будут теми или иными лишь во взаимодействии с человеком. В создании критериев ценности принимает участие вся человеческая личность в своей совокупности. Чистая красота есть всего лишь абстракция. Неслучайно древние греки говорили о единстве добра, красоты и истины. Эстетический мир человека невозможно вырвать из его целостного сознания, отделить от его жизненной позиции и общего отношения к действительности.

Создание идеала и действительности становится источником подлинно прекрасного, а не просто субъективной иллюзией лишь в том случае, когда оно выражает подлинные интересы человека.

Идеал прекрасного был одним в античности, другим в пору Ренессанса, третьим в эпоху романтизма, специфическим идеал прекрасного был и во времена Л. Н. Толстого. Идеал прекрасного в любой сфере человеческих интересов всегда имел временную и общественную обусловленность. Прекрасное - это всегда прекрасное для человека и в человеческом смысле. А что прекрасного в языке? Вызывает ли эстетические чувства литературная норма вообще и конкретно - литературная норма во время писательской деятельности Толстого?

Едва ли найдётся человек, который бы не слышал, что русский язык называют великим, могучим, богатым, красивым. Говоря на русском языке с детства, мы воспринимаем его как нечто самое естественное, обычное. Между тем людям, хорошо знающим другие языки, бросается в глаза большие отличия нашего языка от всех других. Преимущество русского языка состоит в том, что очень многие понятия, оттенки мысли русскими словами передаются лучше, точнее, иногда и в более простой и краткой форме, чем на других языках.

Язык, слово - орудие борьбы. Действие русского языка как средства убеждения огромно. Русский язык очень музыкален. В нём почти все согласные могут быть и твёрдыми, и мягкими. Частое употребление звуков [р], [л], [м], [н] и гласных придаёт ему особую мягкость, певучесть, благозвучие.

Конечно, можно назвать ряд языков, в том или ином отношении не уступающих русскому: итальянский - по музыкальности, французский - по живости, но счастливая особенность русского состоит в том, что он совмещает в себе многие из этих качеств.

Можно услышать, что творческий опыт выработал у многих мастеров слова тонкий слух к ритмомелодии текста и его составляющих. Некоторые исследователи первопричину этого видят в интуиции писателей. Думается, такое объяснение не вскрывает всего существа явления: интуиция интуицией, а намеренное приращение в отрезок речи желательных интонаций, нужной ритмики и определённых оттенков тембра - факт осознанного действия. Внешняя оформленность текста становится дополнительным средством выражения точности картин и образов. Форма оказывается приспособленной для выражения содержания. Например: “Но если мы видим хоть какое-нибудь отношение его (человека) к тому, что окружает его, если мы видим связь его с чем бы то ни было - с человеком, который говорит с ним, с книгой, которую он читает, с трудом, которым он занят, даже с воздухом, который его окружает, с светом даже, который падает на окружающие его предметы, - мы видим, что каждое из этих условий имеет на него влияние и руководит хотя бы одной стороной его деятельности” (Л. Толстой “Война и мир”).

А вот вступительная глава в повести, помните - развёрнутая метафора, в которой энергия и сила “татарина” (репей) заставила Толстого вспомнить историю Хаджи-Мурата. Подробному описанию “татарина”, показанному крупным планом, предшествует цветовой пейзаж поля в середине лета. “Есть прелестный подбор цветов этого времени года: красные, белые, душистые, пушистые кашки; наглые маргаритки; молочно-белые, с ярко-жёлтой серединой “любись-нелюбись” с своей прелой пряной вонью; жёлтая сурепка с своим медовым запахом; высоко стоящие лиловые и белые тюльпановидные колокольчики, ползучие горошки; жёлтые, красные, розовые, лиловые, аккуратные скабиозы...” (“Хаджи-Мурат”).

В этой же повести дан портрет царя Николая I. Читаешь и диву даёшься, что всё это написано в разгар непротивленческих настроений художника, а с другой стороны - чувствуешь осязаемо отталкивающий портрет отталкивающего человека: “С безжизненным взглядом, с выпяченной грудью и перетянутым из-за