

**Т. С. Миняева**

*Тверской государственной университет, 4 курс*

*Научный руководитель: д.ф.н. В. А. Миловидов*

## **ПРОПОЗИЦИОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА АБСУРДИСТСКОГО ТЕКСТА**

(на материале оригинала и переводов сказок Л. Кэрролла  
«Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье»)

Наша тема — абсурд в игровой литературе. Согласно «Новейшему философскому словарю», абсурд (лат. *ad absurdum* — исходящий от глухого) — термин интеллектуальной традиции, обозначающий нелепость, бессмысленность феномена или явления [Грицанов URL].

Абсурдизм как литературное направление основан, в частности, на осознании бессмысленности существования в непостижимом уму мире. Абсурдность и иррациональность мира выражаются в произведениях в нелогичных поворотах сюжета и отчасти бессвязных диалогах; гротескные образы героев вызывают ассоциации скорее со сном или мрачной фантазией, чем с реальностью. Язык и стиль писателей-абсурдистов дополняют общую атмосферу произведений; благодаря использованию в них каламбуров, парадоксов, поговорок и других оригинальных языковых средств, слова приобретают новые, зачастую неожиданные в контексте описываемой ситуации значения.

Обычно, когда ведут речь об абсурдистской литературе, об абсурде говорят как о результате восприятия абсурдистского текста. Его же устройство (механизмы порождения абсурда), как правило, описываются не так подробно. Нам же это кажется важным.

Мы исходим из того, что сам по себе абсурдистский текст не является текстом в классическом понимании этого термина, поскольку в нем отсутствует связность — одно из важнейших условий феномена текстуальности. В абсурдистском произведении нельзя проследить *внутритекстовые* логические связи — оно, как правило, состоит из дискретных, мало зависящих друг от друга эпизодов-микротекстов (микропропозиций).

Семантика абсурда реализуется только тогда, когда полностью, либо частично нарушается связь между микропропозициями.

Нарушение этой связи вступает в конфликт с тем, что называют презумпция текстуальности.

Суть презумпции текстуальности языкового сообщения, по мнению Б. М. Гаспарова, заключается в «нашей готовности, даже потребности представить себе нечто, осознаваемое нами как высказывание, в качестве непосредственно и целиком обозримого феномена» [Гаспаров 1996: 245]. Имея

дело с каким-либо текстом, читатель изначально исходит из предположения, что этот текст — связный, цельный, законченный; информация излагается последовательно, по ходу повествования можно проследить причинно-следственные связи. Смыслы, возникающие в сознании по мере чтения, последовательно вытекают один из другого и имеют отношение к общей тематике текста. Процесс смыслообразования определяется Гаспаровым как смысловая индукция, сущность которой состоит в «способности как любого компонента высказывания, так и всего высказывания в целом к непрерывному изменению и развертыванию смысла на основе тотального взаимодействия между различными компонентами, попадающими в герметическую рамку текста» [Гаспаров 1996: 247]. В процессе смысловой индукции элемент высказывания наделяется таким смыслом и получает такой набор потенциальных ассоциативных связей, который возможен только в данном конкретном контексте, т.е. при условии соположения с соседствующими компонентами единицы дискурса, участвующими в процессе его смысловой индукции. Какое-либо изменение в структуре или содержании высказывания — например, опущение или добавление новой лексической единицы или использование в тексте многозначной лексемы, способной в данном предложении реализовать несколько своих значений, — влияет на весь ход процесса индукции; происходит ресемантизация отдельных элементов высказывания и, как следствие, его целостное переосмысление. Таким образом, единицы наделяются новыми значениями и ассоциатами и могут быть использованы в новых контекстах в соседствующем положении с новым набором лексем.

Важно отметить, что формирование нормальных, логичных смыслов возможно, только если микропропозиции не вступают друг с другом в конфликт, и у реципиента текста при чтении не возникает когнитивного диссонанса. В этом случае когезия, реализующаяся на уровне значения лексических и синтаксических языковых элементов и обеспечивающая лексико-грамматическую связность текста, порождает адекватную когерентность — то есть отдельные образы и ситуации, описывающиеся в тексте, складываются в сознании человека в единую законченную картину.

Однако, если принцип когезии по каким-то причинам нарушается, возникающая когерентность оказывается не связанной с пропозициями текста, и в результате возникает абсурдный смысл.

Абсурд и есть результат нарушения внутритекстовой когезии, конфликта между структурой текста (разрушенной структурой текста) и презумпцией текстуальности.

Описать взаимодействие значения и смысла и, соответственно, формирования абсурдного смысла, может помочь теория глобальной

организации дискурса, автором которой является голландский исследователь Т. Ван Дейк. Термины, которыми он пользуется — микропропозиция и макропропозиция.

По мнению Т. ван Дейка, глобальное содержание дискурса и, соответственно, его глобальная связность описываются в терминах макроструктуры. Макроструктура дискурса является «концептуальным глобальным значением, которое ему приписывается» [ван Дейк 1989: 48].

Макроструктуры — семантические единицы, следовательно, они состоят из пропозиций. Ван Дейк дифференцирует микропропозиции и макропропозиции. Микропропозиции — это непосредственные составляющие текста, «заряженные» определенным значением, которое реализуется теми или иными текстовыми средствами. Макропропозиции — это смысловые макроструктуры, формирующиеся на основе того или иного принципа взаимодействия микропропозиций. Чтобы вывести макропропозицию текста на основе микропропозиций его отдельных элементов, необходимо упорядочить и сократить большое количество информации. Это упорядочивание регулируется по правилам — макроправилам. Ван Дейком было определено пять таких макроправил [Dijk 1980: 46–49]:

1. Правило слабого опущения (WEAK DELETION) предполагает, что в тексте можно опустить нерелевантные детали, т.е. те пропозиции, которые не играют ключевой роли в понимании общей семантики текста.

2. Правило сильного опущения (STRONG DELETION), в отличие от первого, опускает локально релевантные детали; не упоминаются пропозиции, которые имеют важность только на уровне соседствующих предложений и не обуславливают последовательность событий на более глобальном уровне.

3. По правилу обобщения (GENERALIZATION), последовательность пропозиций можно заменить на одну пропозицию более высокого уровня, которая выводится из каждой пропозиции исходной последовательности.

4. Суть правила построения (CONSTRUCTION) заключается в выведении новой пропозиции из всех пропозиций последовательности — макропропозиции, выражающей самый абстрактный смысл дискурса и *не связанной с конкретными микропропозициями* (курсив мой – Т.М.).

5. Нулевое правило (the ZERO rule) предполагает ситуацию, когда исходное предложение переносится на макроуровень в первоначальном виде, поскольку все, что было сказано, уместно, важно и не может быть сокращено или трансформировано. Обычно микроструктура совпадает с макроструктурой в простых дискурсах, состоящих из одного предложения, как, например, команды или приказы.

Мы можем заметить, что все эти правила рисуют разные отношения между когезией и когерентностью. Значение и смысл совпадают при употреблении нулевого правила, и очень далеко отстоят друг от друга в случае с CONSTRUCTION. То есть, чем выше степень согласованности на уровне текста, тем беднее смысл, тем ближе он по своей содержательности значению. И, наоборот, чем слабее когезия, тем интенсивнее смыслообразование. При нулевой когезии образование смысла протекает интенсивнее всего, и оно связано не с семантикой микропропозиций, а с характером «разрывов» между микропропозициями. Мы предполагаем, что абсурд как максимально алогичный смысл формируется при нулевой когезии и именно на основе правила CONSTRUCTION.

Такого рода правилам подчиняется реципиент текста, читатель. Но эти же правила, формируя особую матрицу рецепции текста, использует и тот, кто пишет.

Автор-абсурдист, в частности Л. Кэрролл, намеренно комбинирует эти «разрывы» между микропропозициями, из которых уже читателем и выводится абсурдная макропропозиция. Правда, полного разрыва у Кэрролла мы не наблюдаем. Оторванные друг от друга микропропозиции разорваны на семантическом уровне, а на фонетическом они связаны чаще всего через омофоны.

В 5 главе сказки «Алиса в Зазеркалье» мы сталкиваемся с выражением “*to catch a crab*”. У этого выражения — два значения (то есть, за ним стоят две пропозиции). Первое, фразеологическое — «завязать весло» (слишком глубоко погрузить его в воду), второе — буквальное — *поймать краба*. Это — фразеологические омофоны, и факт созвучия словосочетаний заставляет соотнести, отождествить их семантику, что на пропозициональном уровне будет выглядеть как «завязать весло есть поймать краба» — абсурд. Понятно, что этимологически словосочетание «завязать весло» может быть возведено к ловле крабов, но Алисе — не до этимологии:

*“Feather! Feather!” the Sheep cried again, taking more needles. “You’ll be catching a crab directly.”*

*“A dear little crab!” thought Alice. “I should like that.”* [Кэрролл 2017: 187]

Главный вопрос: в чем суть макропропозиции? Поскольку, как пишет ван Дейк, суть правила построения (CONSTRUCTION) заключается в выведении новой пропозиции, не связанной с конкретными микропропозициями, мы можем предположить, что ее содержание (смысл, который по определению не может быть выражен четко и однозначно) таково: слова, на которые мы полагаемся, частенько нас подводят, но в этом — и плюс,

поскольку мы можем играть словами и, делая это, почувствовать свою власть над языком, потренировать свои творческие способности.

Эта макропропозиция восстанавливается и в переводах. И, несмотря на то, что разные переводчики используют разный набор микропропозиций, то, что в основу их сочетания они кладут кэрролловский принцип языковой игры и правило CONSTRUCTION, делает их переводы вполне эквивалентными (не на уровне микро-, а на уровне макропропозиций, то есть, глобальной структуры дискурса. А именно это и есть объект перевода.

Перевод Н. Демуровой:

— *Не зарывай! Не зарывай!* — кричала Овца и брала все больше и больше спиц в руки.  
— *Что это ты там, ворон считаешь?*

— *А воронята какие славные!* — подумала Алиса. — *Как бы мне хотелось одного!*  
[Кэрролл в переводе Демуровой URL]

В переводе Демуровой принцип построения языковой игры полностью повторяет оригинал. В речи Овцы используется фразеологизм — вместо “*to catch a crab*” переводчица в своем тексте использовала выражение «*считать ворон*»; Алиса не понимает, что ее собеседница этой фразой призывает ее быть внимательнее и работать, не отвлекаясь, и развивает мысль о воронах в буквальном смысле этого слова, не задумываясь о контексте, в котором лексема была изначально использована Овцой.

Перевод А. Щербакова:

— *Так разверни перо и не лови ворон!* — сердито перебила Овца. У нее уже были полны руки спиц, и она втыкала их прямо себе в шерсть.

— *Но как я могу развернуть перья? Ведь я же не птица!* — в свою очередь, рассердилась Алиса. — *И при чем тут вороны?* [Кэрролл в переводе Щербакова URL]

Щербаков использует в переводе вариант того же фразеологизма, что и у Демуровой, — *ловить ворон* — и, соответственно, развивает его буквальный смысл далее по тексту в словах Алисы. Также переводчик усиливает недопонимание между героинями, переводя слово “*feather*”, метафорически обозначающее весло в оригинальном тексте, его прямым словарным аналогом — «*перо*», то есть сохраняя исходную метафору. Девочка не понимает переносного значения лексем; для нее слово «*перо*» семантически связано только с птицами, а никак не с процессом гребли.

Перевод Л. Яхнина:

— *Суши! Суши!* — покрикивала Овца, хватая новые спицы. — *Грести ты, наверное, научишься, когда рак на горе свистнет.*

«*Ой, как бы мне хотелось поддержать в руках маленького хорошенького рачонка!*» — подумала Алиса. [Кэрролл в переводе Яхнина URL]

Тот же метод был использован в переводе Яхнина: как и у Демуровой и Щербакова, в основе языковой игры лежит неправильное понимание Алисой

фразеологического оборота; для перевода выражения “*to catch a crab*” переводчик выбрал фразеологизм «когда рак на горе свистнет».

Переводчики использовали похожие, но не одинаковые средства передачи языковой игры в своих переводах, при этом основной принцип создания игрового контекста — конфликт на уровне буквального и переносного значения — сохраняется во всех переводах.

Пример фонетической игры слов встречается в эпизоде 5 главы сказки «Алиса в Зазеркалье», где девочка путешествует по загадочной стране на поезде:

*Alice couldn't see who was sitting beyond the Beetle, but a hoarse voice spoke next. “Change engines—” it said, and was obliged to leave off.*

*“It sounds like a horse,” Alice thought to herself. And an extremely small voice, close to her ear, said, “You might make a joke on that—something about ‘horse’ and ‘hoarse,’ you know.”* [Кэрролл 2017: 155]

Игра здесь основана на омофонии лексем *hoarse* [hɔ:s] — хриплый, охрипший, и *horse* [hɔ:s] — лошадь. Когда омофоническая пара встречается в эпизоде впервые, *hoarse* — в реплике автора, *horse* — в реакции Алисы, игра не так очевидна, поскольку в тексте лексемы расположены достаточно далеко друг от друга. Однако далее по ходу повествования раскрывается комический потенциал созвучия элементов — возможность построения шутки на основе сопоставления в одном контексте лексем, имеющих разные значения, но одинаковую фонетическую форму, эксплицируется в самом тексте.

Перевод Н. Демуровой:

*Алисе не видно было, кто сидит за Жуком, она только услышала хриплый голос:*

*— Пусть пересядет на другой...*

*Тут голос закашлялся и замолк.*

*— Что это у него? Грипп? — подумала Алиса.*

*И тотчас же тоненький голосок прошептал ей прямо в ухо:*

*— Из этого вышла бы неплохая шутка: «Коль хрип — так грипп...» или еще что-нибудь в таком же духе...* [Кэрролл в переводе Демуровой URL]

Н. Демурова в своем переводе использует рифму (*хрип — грипп*), то есть не полное созвучие элементов игры, а частичное. Переводчица несколько отклоняется от семантики оригинала, что вполне оправдано, поскольку выбранный ею вариант перевода сохраняет комический и эстетический эффект языковой игры.

Перевод А. Щербакова:

*Алиса не смогла разглядеть, кто сидел за Жучком, но его голос прозвучал хрипло и протяжно. «Лишь один им...» — протянул он, не закончил и умолк.*

*«Как ржание» — подумала Алиса.*

*И тут тонюсенький голосишко возле самого ее уха сказал:*

— *А ты поразительно могла бы сострить: «лишь один им — лошадиным», а?*  
[Кэрролл в переводе Щербакова URL]

В переводе Щербакова образ лошади сохранен, переводчик ориентируется не только на принцип языковой игры, но и на семантику оригинала. Игра реализуется на фонетическом уровне, поскольку фонетический образ цепочки слов «*лишь один им*» схож с фонетическим образом прилагательного «*лошадиным*» в тв. падеже ед. числе.

Перевод Л. Яхнина:

*Кто-то невидимый для Алисы просипел из-за спины Жука:*

— *Пора сменить паровоз...*

*Этот кто-то не договорил, а длинно, переливисто закашлялся и смолк.*

*«Его кашель похож на конское ржание. Простужен, бедняга», — подумала Алиса.*

*И вдруг над ее ухом прозвенел Тоненький голосок:*

— *Неплохая шутка получается: коняга-бедняга. И даже в рифму!* [Кэрролл в переводе Яхнина URL]

Яхнин не отклоняется от содержательного плана текста, сохраняет центральный в шутке образ лошади — *коня*, с другой стороны, ему удается передать языковую игру. Как и у Н. Демуровой, за основу он берет рифму — *коняга-бедняга*.

Таким образом, фонетическая игра слов у Кэрролла в переводах Демуровой, Щербакова и Яхнина тоже была передана с помощью фонетических средств.

Таким образом, приведенные примеры английского текста и его русского перевода наглядно показывают, что, несмотря на то, что для передачи ЯИ могут использоваться разные языковые средства, принцип конструирования пропозиции, описанный ван Дейком, — CONSTRUCTION — работает и в том, и в другом случае, так как и в английском варианте, и в русских переводах когезия оказывается несостоятельна, а когерентность формируется на основе «навязывания» дискурсу когерентности через презумпцию текстуальности.

## ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.

Грицанов А. А. Новейший философский словарь. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/newest-dictionary/index.htm> (дата обращения: 20.01.2023)

ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 312 с.

Кэрролл Л. *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass*. СПб.: Антология, 2017. 265 с.

Кэрролл Л. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. Перевод Н. М. Демуровой. URL: [http://www.lib.ru/CARROLL /carroll\\_2.txt](http://www.lib.ru/CARROLL/carroll_2.txt) (дата обращения: 10.01.2023)

Кэрролл Л. Зазеркалье (про то, что там увидела Алиса). Перевод А. А. Щербакова. URL: <https://www.kursivom.ru/%d0%b0%d0%bb%d0%b8%d1%81%d0%b0-%d0%b2-%d0%b7%d0%b0%d0%b7%d0%b5%d1%80%d0%ba%d0%b0%d0%bb%d1%8c%d0%b5-%d0%bf%d0%b5%d1%80%d0%b5%d0%b2%d0%be%d0%b4%d1%8b/> (дата обращения: 12.01.2023)

Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. Перевод Л. Л. Яхнина. URL: <https://www.kursivom.ru/%d0%b0%d0%bb%d0%b8%d1%81%d0%b0-%d0%b2-%d0%b7%d0%b0%d0%b7%d0%b5%d1%80%d0%ba%d0%b0%d0%bb%d1%8c%d0%b5-%d0%bf%d0%b5%d1%80%d0%b5%d0%b2%d0%be%d0%b4%d1%8b/> (дата обращения: 15.01.2023)

Dijk, Teun Andrianus van. Macrostructures: an interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers, 1980. 317 p.