
Ж.-Ж. ЛЕКЛЕРК

**ФИЛОСОФИЯ НОНСЕНСА.
ИНТУИЦИЯ В ВИКТОРИАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
НОНСЕНСА***

Жан-Жак Леклерк, профессор английской литературы Парижского университета в Нантерре, начинает свою работу с утверждения, что сказки «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла можно сравнить с романом Брэма Стоукара «Дракула» в том смысле, что все эти произведения получили статус мифа. Цель книги Леклерка – дать объяснение мифической силы художественного слова, основанного на принципе нонсенса.

Автор избирает два подхода для своего исследования – анахронический и диахронический. Анахронический подход изучает ошибки против хронологии, отнесение какого-либо события к другому времени, к другой эпохе. Диахронический подход исследует явления в их исторической последовательности.

Нонсенс-тексты представляют собой не просто пародии. Они превращают пародию в серьезный научный метатекст. Так, например, лингвистический комментарий Льюиса Кэрролла (1832–1898) по поводу местоимения «it», который он вкладывает в уста Утки¹ («Я знаю, что означает “оно”, когда я что-нибудь нахожу»), может быть понят только в свете генеративной лингвистики Ноама Хомского,

* *Lecierc J.-J. Philosophy of nonsense. Intuitions of Victorian nonsense literature. – L., N.Y.: Routledge, 1994. – IX, 225 p.*

¹ В русском переводе «Алисы в Стране Чудес», принадлежащем Н.М.Демуровой, «Утка» называется почему-то «Робином Гусем». – Прим. реф.

основывающейся на описании языка в виде формальных моделей. Льюис Кэрролл, как видим, опередил Хомского почти на столетие.

С другой стороны, Эдуард Лир (1812–1888) в своей «Книге нонсенса» и других сборниках юмористических «бессмысленных» стихов употреблял местоимение «they» (они) только в экзистенциалистском или хайдеггеровском смысле, также опередив философов-экзистенциалистов на целое столетие.

Диахронический подход объясняет возникновение жанра нонсенса в Викторианской Англии и его функции в историческом контексте. Нонсенс-тексты, согласно этому подходу, являются побочным продуктом развития школьного образования, поскольку предлагают воображаемое решение противоречия между стремлением дать начальное образование как можно большим слоям населения и сопротивлением этому стремлению определенных религиозных и политических структур.

В главе «Прочтение нонсенса: Льюис Кэрролл и Талмуд» автор утверждает, что нонсенс-тексты высмеивают деятельность литературных критиков и философов. В текстах Льюиса Кэрролла такая насмешка содержится в высказываниях Шалтая-Болтая в «Алисе в Зазеркалье». Современных литературных критиков, работающих в жанре нонсенса, Леклерк называет «литературными сумасшедшими» (с. 6). Один из таких критиков, американский хасидический еврей, медик по профессии Абрахам Эттельсон выпустил в 1966 г. эссе под названием «Дешифровка “Алисы в Зазеркалье”»¹, в котором утверждает, что это произведение Льюиса Кэрролла есть не что иное, как криптоGRAMМА Талмуда, а герой стихотворения «Джаббервокки» есть не кто иной, как основатель хасидского движения Боал Шем Тов, который родился в 1700 г. в Польше. Выражение «огненные очи» из стихотворения «Джаббервокки» А.Эттельсона соотносит с «огненным мечом» херувима бытия из одного из разделов Каббалы. В таком же духе комментируются и все остальные эпизоды сказки Кэрролла. Например, само слово «Джаббервокки» он делит пополам и читает справа налево обе половины, получается «Ребе Яков» и т.д. Автор реферируемой книги называет работу А.Эттельсона «галлюцинирующей», «параноидальной» (с. 11).

¹ Ettelson A. Through the Looking-Glass decoded. – N.Y., 1966. – 80 p.

Простейшее решение вопроса, пишет Леклерк, – это заключить, что «Эттельсон действительно умалишенный» (с. 12), что он является собой классический пример «ментального делириума» (там же). Однако, с другой стороны, можно назвать текст эссе Эттельсона «постмодернистским романом», сравнив его с известным произведением Уолтера Эбиша «Алфавитная Африка», в котором первая глава содержит только слова, начинающиеся с буквы «а», вторая – слова, начинающиеся с буквы «б», и так до 26-й главы (в английском алфавите всего 26 букв. – И.Л.). С 27-й главы и по 52-ю главу слова начинаются соответственно с букв английского алфавита в обратном порядке, от *Z* до *A*¹.

Кроме вышеназванных двух решений вопроса о методе А.Эттельсона – литературного критика автор реферируемой работы выдвигает и третье предположение: «Безумные интуиции Эттельсона оказываются определенным методом достижения истины» (с. 13). Леклерк имеет в виду то, что для Эттельсона Талмуд является и источником вдохновения, и конечным результатом. Он применяет Талмуд так же, как в известном рассказе Хорхе Луиса Борхеса «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”»².

Далее Леклерк рисует схему в виде ризомы (корневища), в центре которой находится Эттельсон, а по краям – концепции языка, общая герменевтика, литературная критика, Шалтай-Болтай, Кэрролл и, наконец, Пятикнижие Моисеево. Способ интерпретации, используемый Эттельсоном, близок к лингвистическим пояснениям Шалтая-Болтая в «Алисе в Зазеркалье», когда тот объясняет героине непонятные слова из стихотворения «Джаббервокки».

В главе «Прочтение нонсенса: Джаббервокки» автор реферируемой работы предлагает воспринимать текст стихотворения на четырех уровнях – фонетическом, морфологическом, синтаксическом и семантическом. Фонетически первая строфа «Джаббервокки» соответствует правилам английской речи; морфологически четверостишие согласуется с английской грамматикой; синтаксический строй куплета является вполне когерентным, а что касается семантики, то существительные, прилагательные и глаголы четверостишия

¹ Abish W. *Alphabetical Africa*. – N.Y., 1974. – 212 p.

² См.: Борхес Х.Л. Пьер Менар, автор «Дон Кихота» // Борхес Х.Л. Проза разных лет. – М., 1984. – С. 62–68.

имеют значения только в интерпретации Шалтая-Болтая. Если же взять все стихотворение в целом, то Алиса права, когда она говорит самой себе, что прочитанное ею в зазеркальной книге стихотворение «Джаббервокки» наводит на всякие мысли, хоть она и не знает, на какие: «Одно ясно: кто-то кого-то здесь убил... А, впрочем, может и нет...»¹

Объяснение нонсенсов в стихотворении «Джаббервокки», пишет Леклерк, вполне можно назвать банальным. Это общее место лингвистических структуралистских учебников: «Лингвисту не нужно вовсе понимать язык, который он изучает, он может обойтись грамматическим анализом при полном отсутствии понимания смысла слов» (с. 22). Такая структуралистская практика, когда один из четырех вышеназванных уровней остается неизвестным, приводит к невозможности анализа во всей его полноте. Однако если рассматривать стихотворение в целом, а не только первую его строфи, которая повторяется в конце стихотворения в качестве рефрена, то можно прийти, по мнению Леклерка, к парадоксальному выводу: первые четыре строки «Джаббервокки» все англоязычные читатели знают наизусть, несмотря на отсутствие в них смысла, а остальные пять строф, несмотря на их относительную конвенциональность, столь легко в памяти не откладываются.

Комментируя введенное Кэрроллом понятие «словобумажник» («portmanteau-word»), Леклерк называет его своего рода «лингвистическим уколом» (с. 23), поскольку оно заставляет нас перейти от визуальной к лингвистической форме воображения. «Понимаешь, – объясняет Шалтай-Болтай Алисе, – это слово, как бумажник. Раскроешь, а там два отделения»². В английской литературе, кстати сказать, большим мастером по части «слов-бумажников» был Джеймс Джойс. Подобных слов теперь немало во всех современных словарях, а сам этот термин часто употребляется, когда говорят о словах, в которых «упаковано» не одно значение.

Одним словом, заключает Леклерк, первое четверостишие баллады «Джаббервокки» адресуется не к нашему обыденному воображению, а вызывает к жизни языковую интуицию. «Язык более ре-

¹ Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. – М., 1990. – С. 129.

² Там же. – С. 178.

лен и более ужасен, чем ручные драконы наших ночных кошмаров» (с. 24). Поэтому нонсенс – это вид парадокса, он одновременно свободен и связан. Он приглашает читателя, с одной стороны, пользоваться законами языка, а с другой – их игнорировать.

Величие нонсенса, как литературного жанра, состоит в том, что читатель «разрывается» между двумя противоположными полюсами парадокса и должен сам «связать» их вместе. Что же касается работы Эттельсона, то он научил нас понимать «сумасшествие, которое лежит в основе нонсенса» (с. 26).

В главе «Лингвистика нонсенса» Леклерк показывает, что упомянутые выше четыре уровня анализа баллады «Джаббервокки» (фонология, морфология, синтаксис и семантика) могут быть применены при анализе любого нонсенс-текста. При этом автор реферируемой работы напоминает, что средний англичанин оперирует набором из примерно 20 тыс. слов, отчего семантический смысл словосочетаний и фразеологизмов во многих нонсенс-текстах все-таки может быть найден в многотомных толковых словарях. Нонсенс, как жанр, показывает далее Леклерк, основывается на понятии языковой гласной *централи*, т.е. на структурных элементах слова, функционально принадлежащих к *финали*¹ и фонетически являющихся слогообразующими. Мир «Алисы в Стране Чудес» – это не только мир маленькой девочки и различных сказочных персонажей, это прежде всего мир словосочетаний, т.е. «мир слов».

Нонсенс-тексты спонтанно подходят к языку как к иерархии уровней, причем самый важный из этих уровней – синтаксис. Леклерк переиначивает известную английскую поговорку «Позабыться о пенсах, а фунты позабытятся о себе сами»: «Позабыться о синтаксисе, а остальные феномены языка позабытятся о себе сами» (с. 68). Вот и нонсенс-писатели освоили правило «языковой централи» еще до того, как его сформулировал американский лингвист Ноам Хомский.

В нонсенс-текстах действует также лингвистический закон компенсации, состоящий в том, что уровни языка компенсируют друг друга. Избыток чего-либо обязательно компенсирует недостаток чего-то другого. Так, семантическая недостаточность покрывается синтаксической гиперточностью и гиперкоррекцией. Нонсенс-

¹ Инициаль – начальная согласная, финаль – остальная часть слова. – Прим. реф.

тексты характеризуются парадоксальностью и противоречивостью. В них наблюдается неслыханная свобода языка, которая сочетается с, можно сказать, космической упорядоченностью. Именно такой урок преподносит нам Льюис Кэрролл, создатель двух «Алис».

В главе «Прагматика нонсенса» рассматривается философия лингвистического поведения, иными словами – прагматика. Нонсенс, утверждает автор, – это не просто лингвистический жанр, но и жанр прагматический, т.е. он принадлежит к области исследования функционирования языковых знаков в речи. Прагматика изучает отношение говорящих к знакам. Льюис Кэрролл не только предвосхитил труды Ноама Хомского. Он опередил на целых сто лет и логико-философские теории речевых актов Дж.С.Сёрла, и прагматические теории значения П.Грайса (с. 71). Лингвистическая прагматика не имеет четких контуров, в нее включается комплекс вопросов, связанных с говорящим субъектом, с адресатом, с их взаимодействием в коммуникации, а также с ситуацией общения.

В «Алисе в Стране Чудес» содержится множество различных «разговоров» персонажей, причем поток этих «разговоров», как правило, хаотичен. Диалоги из двух книг об Алисе могут служить материалом для изучения максим манеры речи, конверсационных максим и максим ведения разговора, сформулированных в 60-х – начале 70-х годов XX в. П.Грайсом.

В нонсенс-текстах диалоги обычно всегда антагонистичны. Даже такой диалог, который предложен Кэрроллом в ходе «общения» Алисы с Чеширским Котом, включает элемент страха, прикрытый дружеским флёром: «Завидев Алису, Кот только улыбнулся. Вид у него был добродушный, но когти длинные, а зубов так много, что Алиса сразу поняла, что с ним шутки плохи»¹.

Разговор Алисы с Твидлдамом и Твидлди (в русском переводе Н.М.Демуровой – Труляля и Траляля. – И.Г.) о том, что девочка существует только во сне, который видит Красный Король (в русском переводе – Черный Король. – И.Г.), является не чем иным, как изложением классического философского вопроса, который пытался разрешить еще в XVIII в. Джордж Беркли, признававший вечное существование идей в уме Бога и критиковавший понятие материи как внутренне противоречивое и бесполезное для познания.

¹ Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. – М., 1990. – С. 51.

Однако при этом не следует забывать, что сам Красный Король является сновидением Алисы, ибо когда она просыпается, то Король прекращает свое существование. Разговор, о котором идет речь, интересен тем, что Твидлдам представляет собой классическую фигуру софиста, а его парадокс, гласящий, что если Алиса не настоящая, то и слезы у нее не настоящие, предстает типичным парадоксом софистики относительно языка, опровержению «мнимой мудрости» которой Аристотель, как известно, уделил столь много внимания.

Знаменитой является и реакция Алисы в ответ на реплику Червонной Королевы, что вначале следует вынести приговор, а виновен Крошка Биль или нет – «потом разберемся». «Чепуха и нонсенс!» – восклицает девочка. Такое употребление слова «нонсенс» откровенно pragmatically, т.е. в нем идеоматическая сила гораздо важнее семантического содержания. Аналогичное определение часто встречается в двух сказках Кэрролла, и его сплошь и рядом употребляют в философских текстах в наше время. Так, в работе английского логика Альфреда Айера «Язык, истина и логика» (1936) автор реферируемой книги нашел около 25 случаев употребления слова «нонсенс» в различных контекстах.

Сцена суда занимает у Кэрролла в «Алисе в Стране Чудес» целых две главы. Особенно же симптоматична в смысле pragmatики нонсенса глава «Алиса дает показания». Начиная со слов Короля: «Что ты знаешь об этом деле?» и заканчивая приказанием Короля Белому Кролику: «Начни с начала и продолжай, пока не дойдешь до конца. Как дойдешь – кончай!», текст представляет собой нечто большее, чем сатира на английскую судебную систему, – это свидетельство институциональной силы языка, риторики и схоластики, благодаря которой можно доказывать существование того, чего на самом деле нет. Но одновременно это и спор о природе языка, ибо таковой может быть и совершенно семантически неразличимым. Последнее, в частности, касается английского языка, в котором зачастую негативная приставка к прилагательному не изменяет его значения. Так, слова «flammable» и «inflammable» означают одно и то же – «легко воспламеняющийся» (с. 91).

Стихотворение «Я знаю, с ней ты говорил// И с ним, конечно, тоже...» из названной выше главы «Алисы в Стране Чудес» свидетельствует о том, что нонсенс-текст можно интерпретировать, подогнав под него ситуацию. Хотя текст стихотворения значения не имеет, но использованы грамматически правильные словами, они включены в синтаксически правильные предложения: «Я дал им три,

они нам – пять, // Вы шесть им посулили. // Но все вернулись к вам опять, // Хотя моими были»¹.

Книги Кэрролла о приключениях Алисы, по мнению Леклерка, являются лучшей иллюстрацией к концепциям, сформулированным Ю.Хабермасом и П.Грайсом спустя столетие, когда собственно и родилась лингвистическая философия.

В главе «Нонсенс и философия языка» автор утверждает, что само название жанра – «нонсенс» – рождает философские проблемы. Негативный префикс «non» и слово «sense» (смысл) отнюдь не требуют, чтобы нонсенс-тексты вовсе ничего не означали. Это утверждение заставляет вспомнить тот эпизод из «Алисы в Зазеркалье», когда Король спрашивает Гонца, кого он встретил по дороге. «Никого, – отвечал Гонец». Король замечает: «Эта молодая особа тоже его видела. Никто, значит, не так быстро бегает, как ты?»²

Философия нонсенса предполагает ответ на вопросы «Что такое значение?» и «Подразумевает ли говорящий то, что он говорит?» Интенциональная природа речевого акта состоит в связи между «значением» и «высказыванием». Речевой акт интенционален лишь в том случае, если говорящий имеет в виду именно то, что он говорит. Однако нонсенс-тексты эту зависимость изменяют, образуя «высказывание без значения» (с. 118).

Говоря о связи значения с высказыванием, Леклерк приводит несколько примеров из кэрролловских «Алис». Наиболее яркий из них – заявления Шляпника, что выражения «Я вижу, что я ем» и «Я ем, что я вижу» неадекватны. Это противоречит правилу Ноама Хомского о том, что «перестановки сохраняют значение» (с. 121), которое относится только к высказываниям типа «Я дышу, когда я жив» и «Я жив, когда я дышу». Алиса же считает, что «Я говорю то, что имею в виду» и «Я имею в виду то, что говорю» – высказывания идентичные. В таком случае рассуждение Алисы совпадает с теорией Джона Р.Сёрла об иллокутивной силе высказывания, т.е. о его коммуникативной направленности.

Вообще же иллокутивная сила речевого акта в художественном произведении зависит от интенции, т.е. намерения писателя. Когда

¹ Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. – М., 1990. – С. 96.

² Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. – М., 1990. – С. 186.

последний не хочет внести смысл в свое высказывание, он и создает нонсенс-текст.

Здесь автор реферируемой книги вновь обращается к новелле Хорхе Луиса Борхеса «Пьер Менар», в которой рассказывается о французском литературном критике XX в., переписавшем якобы слово в слово несколько глав из «Дон-Кихота» Сервантеса. Эта новелла опять-таки интерпретируется автором в духе Джона Р. Сёрла: «Буквальное значение обеих версий “Дон-Кихота” одинаково, но использование их абсолютно различно» (с. 129). Другими словами, поверхностное значение соотносится с двумя глубоко иллютивными значениями. Что же касается интенции (намерения) Пьера Менара, то он хотел написать идентичный текст. Тот же факт, что Пьер Менар в жизни никогда не существовал и что никакого его текста «Дон-Кихота» нет, отнюдь не важен. Нонсенс есть «*нон-сенс*», т.е. бессмыслица. Рассказ Борхеса просто преувеличивает то, что предлагает читателям любой литературный текст.

Далее триада «значение – высказывание – значение» сравнивается Леклерком со знаменитой Марксовой триадой «товар – деньги – товар». Цепочку «значение – высказывание – значение» можно изменить так же, как изменяется Марксова формула «деньги – товар – деньги». Измененная триада «высказывание – значение – высказывание» означает, что первоначальная интенция смысла является источником высказывания, которое, в свою очередь, затем интерпретируется, получая значение (с. 130).

Загадка Шляпника из «Алисы в Стране Чудес» (в переводе Н.М. Демуровой – Болванщик. – И.Г.): «Чем ворон похож на конторку», по мнению автора, ответа не имеет (хотя в кэрролловедении существует множество ответов на нее. – И.Г.). И это суждение позволяет Леклерку прийти в выводу, что загадка Льюиса Кэрролла есть игровой образ трагедии высказывания, ибо наши высказывания неизбежно уходят из-под нашего контроля и могут интерпретироваться другими при помощи целой цепочки значений.

«Алиса в Стране Чудес» позволяет создать и философию значения, и философию языка. Книга Кэрролла представляет собой неисчерпаемую сокровищницу для иллюстрации и анализа современных модернистских теорий. Самим своим существованием нонсенс-тексты подрывают доминирующую концепцию языка как инструмента выражения и коммуникации.

Прямое отношение к вопросу о связи между высказыванием и значением имеет глава шестая «Алисы в Зазеркалье», где речь идет о встрече девочки с Шалтаем-Болтаем. Когда в темной лавочке овца Алиса пытается купить яйцо, которое у нее на глазах растет, превращаясь в Шалтай-Болтая из детского стишка, нельзя не подумать, пишет Леклерк, об интертекстуальности, т.е. о диалоге между текстами или, как это теперь принято считать в постмодернизме, диалоге между литературой и жизнью вообще.

Пра-текст, т.е. детская песенка «Шалтай-Болтай сидел на стене», имеет двойственный характер: противоречие состоит в том, что объективно Шалтай-Болтай – это яйцо, но одновременно он персонифицируется. Кэрролл отступает от пра-текста, вводя новое значение в этот сюжет, предсказывая, что Шалтай-Болтай переживает свое падение со стены. Давая другой ответ стишку-загадке, Кэрролл основывается на так называемой непрозрачности языка, поскольку последний подвержен возможности ошибок и недоразумений. Этую возможность, по мнению автора реферируемой работы, хорошо иллюстрирует детская игра в «испорченный телефон».

Сюжет об Алисе и Шалтае-Болтае может быть обобщен. Оба оказываются обычными персонажами, которых мы встречаем в романах, ибо являются по определению просто набором предложений и слов, т.е. своего рода кэрролловской интерпретацией пра-текста. У писателя конфронтация между Алисой и Шалтаем-Болтаем выливается в конфронтацию между двумя интерпретациями. Шалтай-Болтай отказывается считать себя яйцом, Алиса же, опираясь на детский стишок, утверждает, что Шалтай-Болтай – яйцо (с. 143).

Согласно Дж.Ст.Миллю, который ввел в научный обиход понятия «денотация» и «коннотация», имя собственное не обязательно должно что-то означать. Имена же нарицательные наделены определенным понятийным содержанием и в то же время способны к обозначению (денотации) предметов. «Разве имя должно что-то значить?», – спрашивает Алиса, тем самым выражая точку зрения этого английского философа. Шалтай-Болтай, со своей стороны, предвосхищает будущую концепцию С.А.Крипке (который приравнивает имена собственные к именам нарицательным), когда говорит, что его имя выражает его суть: «Замечательную и чудесную суть!»¹

¹ Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. – М., 1990. – С. 172.

Кэрролл, создав образ Шалтая-Болтая, предвосхитил, по мнению Леклерка, еще одно своевременное учение. Речь идет об этнометодологии П.Грайса и о его прагматической теории значения.

Этнометодология изучает способы интерпретации, объектов и явлений окружающего мира, применяемые участниками взаимодействия. В рамках этнометодологии проводятся конкретные исследования обыденного сознания и общения. Шалтай-Болтай предлагает Алисе начать их разговор сначала, но девочка при этом думает, что они играют в такую игру. Действительно, творец Шалтая-Болтая и Алисы Льюис Кэрролл, логик по профессии, играл в «лингвистическую игру», «игру в разговор», как позднее и описал ее П.Грайс.

«Лингвистическая игра» Кэрролла состоит в буквальной интерпретации высказываний, в сведении их к самому узкому буквальному смыслу. Когда Алиса говорит: «Не могу же я одна не расти!», Шалтай-Болтай отвечает: «Одна, возможно, и не можешь, но вдвоем уже гораздо проще»¹. Так Шалтай-Болтай оказывается архетипом представителя лингвистической философии XX в.

Современные философы используют нонсенс-тексты Викторианской эпохи для подтверждения своих теорий. В областях философии значения, философии языка, логики и философии действия нонсенс-тексты ставят вопросы, над которыми приходится задумываться. Нонсенс-тексты могут быть включены в англосаксонскую философскую традицию. Сама героиня сказок Кэрролла – Алиса – превращается в фигуру современного философа, о котором Нельсон Гудмен в середине 80-х годов XX в. сказал в шутку: «Он не знает ничего сам, задает вопросы другим и извлекает у них знания, которыми они, даже об этом не подозревая, обладают» (с. 163).

В главе «Полифония нонсенса» утверждается, что нонсенс – это не только лингвистическая игра, не только название для определенного жанра в литературной практике, но и концепция. Нонсенс рассматривается *sub specie aeternitatis*² как «идеальный объект, наделенный стабильностью во времени и в пространстве» (с. 165). Нонсенс вечен, где бы мы его ни находили: у Рабле, у Шекспира, у Диккенса, у французских сюрреалистов или у русских футуристов. Однако речь идет только о том, что мы называем «западной культурой». Мы ничего не можем ска-

¹ Там же. – С. 174.

² *Sub specie aeternitatis* (лат.) – с точки зрения вечности. – Прим. реф.

зать о японском нонсенсе или о нонсенсе у американских индейцев. Словом, любое явление имеет свои исторические или культурные границы. Нонсенс же имеет и свои географические границы. Считается, что «чувство нонсенса» изначально присуще английской речи, и потому именно в Англии появились Эдуард Лир и Льюис Кэрролл.

Нонсенс, пишет Леклерк, – это больше, чем лингвистическая Ригра, это – хронотоп в том смысле, который вкладывает в этот термин М.М.Бахтин: «Время – пространства культуры», т.е. отношение между культурой и действительностью. Для нонсенс-текстов характерна их вторичность, их пародийность. Хронотоп возникает здесь в результате дистанции между нонсенс-текстом и тем текстом, который пародируется.

Леклерк различает два типа пародийного интертекста в жанре нонсенса. Первый – это *собственно пародия*, когда точно известно, какой именно текст пародируется. Второй тип – *пародия пародии*, когда стиль, клише и неточности языка воспринимаются как принадлежащее «другому», но этот «другой» имени не имеет, да и вообще он может не существовать (с. 170). Этот второй тип пародии Леклерк именует *пастишем*, т.е. редуцированной формой пародии, являющейся «основным модусом постмодернистского искусства»¹.

Однако вернемся к Льюису Кэрроллу. Его знаменитую песню Белого Рыцаря из «Алисы в Зазеркалье» сопоставляют и со стихотворением Уильяма Вордсворта «Решительность и независимость», и с рядом других вордсвортовских произведений. Кроме того, в песне Белого Рыцаря звучит и строка из положенного на музыку стихотворения Томаса Мура «Мое сердце и лютня». Леклерк называет песню Белого Рыцаря «пародией-бумажником», поскольку в ней «упаковано» не одно значение (с. 176).

Интертекстуальность определяется в постмодернизме как «понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее»². Нонсенс, как жанр, сплетает вместе, превращая это в традицию, две различные, даже противоположные «нити» – литературную фольклорно-поэтическую и детскую. Обе эти «нити» производят диалогичные тексты, которые зиждутся

¹ Ильин И.П. Пастиш // Современное зарубежное литературоведение: Энцикл. справочник. – М., 1996. – С. 256.

² Ильин И.П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: Энцикл. справочник. – М., 1996. – С. 217.

именно на противоречии. «Низкий» жанр детской поэзии, сочетаясь с «высоким» жанром литературы, образует новый жанр – нонсенс.

Этот жанр имеет давнюю традицию в английской литературе – Чосер, Шекспир, Миль顿, Свифт, Стерн, Лэм и Теннисон. Эдуард Лир и Льюис Кэрролл довели его до совершенства. Автор реферируемой работы склонен ввести в компанию Лира и Кэрролла английского классика Чарлза Диккенса. Он считает, что в романе «Крошка Доррит» писатель отдал дань жанру нонсенса.

Возникновение жанра нонсенса Леклерк рассматривает в свете теории М.М.Бахтина о монологизации давних диалогов в единый текст, единство которого, однако, находится в постоянной нестабильности, поскольку в него внедряются новые диалоги. Нонсенс-тексты представляют собой следующие виды диалога: между автором и читателем, между пародируемым текстом и самой пародией, между нонсенс-текстом и кодом (т.е. языком, понимаемым как система объективно существующих, социально закрепленных знаков, соотносящих понятийное содержание и типовое звучание, а также как система правил их употребления и сочетаемости. – И.Г.).

Говоря о дискурсе нонсенса (т.е. о его стиле), Леклерк рассматривает поэму Льюиса Кэрролла «Охота на Снарка», которую сам писатель считал аллегорией *погони за счастьем*. Леклерк классифицирует «Охоту на Снарка» как нонсенс-текст, пародирующий гомеровский эпос. Поэма состоит из восьми «пароксизмов», как сказано в ее заглавии – «Охота на Снарка: Агония в восьми пароксизмах». Тема поэмы обычна для эпоса. В первом пароксизме дан традиционный эпический список оружия, похожий на описание щита Ахилла в «Илиаде». Правда, у Кэрролла оружие заменено багажом. Во втором пароксизме предлагается традиционная эпическая речь перед боем. В третьем – традиционное эпическое пророчество и т.д.

Стиль нонсенс-текста «Охоты на Снарка» – смешение серьезного и комического, а герой поэмы Снарк в ней вообще не появляется в этой своей ипостаси. Снарк – это нечто замечательное, пять «примет» которого описаны во втором пароксизме. Однако Снарк неотличим от чего-то ужасного, что зовется Буджумом. Поиск Снарка кончается трагически, организатор поиска Бейкер исчезает, как и было предсказано, потому что Буджумом был Снарк. «Охота на Снарка» – это эпос наоборот, заключает Леклерк (с. 194).

Два поразительных свойства нонсенс-текстов состоят в их современном характере и в качестве их интуиции. Вообще-то виктори-

анские тексты невозможно читать в отрыве от истории, от их этических и идеологических основ. Это, однако, не касается нонсенс-текстов, ибо подобные архивикторианские опусы легко вырываются из контекста времени, из тогдашнего образа мыслей и моментально вписываются в наше время и в наш образ мыслей.

Диахрония нонсенс-текста состоит в том, что он ностальгически вспоминает о прошлом и провидчески предвкушает будущее движение и развитие литературы, театра, философии, лингвистики. В свете вышесказанного можно понять французского сюрреалиста, актера, режиссера и теоретика театра Антонена Арто (1896–1948), когда он «обвинял» Льюиса Кэрролла в том, что тот занимался «плагиатом из будущего», т.е. «заимствовал» идеи А.Арто, которые появились в двух его манифестах «Театр жестокости», опубликованных в 1932 и в 1933 гг., спустя три десятилетия после смерти автора сказок об Алисе¹.

Нонсенс – это часть *ризомы*, т.е. специфической формы корневища, не обладающей четко выраженным центральным подземным стеблем, которую французские исследователи постструктурализма и постмодернизма Ж.Делёз и Ф.Гваттари противопоставляют *структуре*, как четко систематизированному и иерархически упорядоченному принципу в литературе и культуре. А если определить нонсенс в терминах трудов Ф.Лиотара, то это противоречивый эклектизм, выдвигающий на первый план непредставимое, неизобразимое в самом изображении, т.е. эклектизм, не подчиняющийся заранее установленным правилам и «не подлежащий обжалованию»².

И.Л.Галинская

¹ Арто А. Театр и его двойник. – М., 1993. – 192 с.

² Ильин И.П. Постмодернизм // Зарубежное литературоведение: Энцикл. справочник. – М., 1996. – С. 259–268.