

Проблемы описания языка

Problems of Linguistic Description

Н.М. Абакарова (Институт языкознания РАН)

N.M. Abakarova (Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences)

О прецедентных текстах в английском художественном дискурсе

Precedent texts in English literary discourse

Аннотация

В статье рассматриваются трансформации прецедентных текстов в художественном дискурсе на примере произведений Шекспира, Джонсона, Бомонта, Шоу, Кэрролла, Уайльда и Агаты Кристи. Особое внимание уделяется анализу функций и механизмов трансформаций.

The article deals with the transformations of precedential texts (a term coined by J. U.N. Karaulov, encompassing phenomena of intertextuality, such as allusions, quotations, and calques) in the Elizabethan and Victorian literary discourse. Special attention is paid to the transformations as a means of creating a new sense in the detective fiction of the Golden Age.

Ключевые слова

трансформации прецедентных текстов, прецедентные имена, фольклорные прецедентные тексты

intertextuality, transformations of precedential texts, precedential names, folkloric precedential texts

В последнее время в центре внимания ученых все чаще оказываются прецедентные тексты. Понятие прецедентного текста, впервые введенное Ю.Н. Карауловым [3], непосредственно связано с категорией интертекстуальности и является

объектом целого ряда лингвокогнитивных, культурологических и семиотических исследований. Имена исторических личностей, литературных и мифологических персонажей, представляющие собой прецедентные тексты наименьшей протяженности, подвергаются различным семантическим трансформациям в диалогах ранненовоанглийской драмы. Семантические трансформации прецедентных имен имеют контекстуальную обусловленность и используются для создания нового смысла.

Одним из наиболее распространенных типов смысловой вариативности антропонимов является изменение их денотативного значения. Смена денотата нередко сопровождается актуализацией коннотативных сем в именах, которые подверглись трансформации. Исходной структурой при этом является имя персонажа пьесы, а трансформом — омонимичное ему имя прецедентного характера.

Bass. *Her name is Portia, — nothing undervalu'd*

To Cato's daughter, Brutus Portia (The Merchant of Venice, I, 1, 1650).

В данной реплике из пьесы Шекспира «Венецианский купец» прецедентное имя Порции, жены Марка Юния Брута, которая славилась своей добродетелью, способствует появлению положительных ассоциаций вокруг имени героини произведения. Как справедливо заметил Г.Г. Слышкин, «апелляция к прецедентному тексту дает возможность предельно кратко изложить свое видение той или иной ситуации,〈...〉, выразить свое отношение» [5, 94]. В этом случае, видимо, можно говорить об апелляции к прецедентному имени в персуазивной функции, т.е. с целью убеждения коммуникативного партнера в своей правоте. Характер референции также изменяется: в начале реплики речь идет о субъекте, известном только говорящему (интродуктивная референция), а в конце — о субъекте, одновременно известном говорящему и адресату (идентифицирующая референция). Сравнивая свою невесту с героиней античности, Бассанио тем самым демонстрирует широкие фоновые знания и уровень образования. Таким образом, обращение к прецедентным именам может служить средством дифференциации культурного уровня коммуникантов.

О высокой степени прецедентности данной текстовой единицы в ранненовоанглийский период может свидетельствовать тот факт, что имя Порции имплицитно актуализируется и в пьесе Б. Джонсона «Вольпоне, или Лис», когда жена купца по имени Селия угрожает съесть горящие угли (именно так погибла добродетельная жена Бруга):

Celia. Sir, kill me rather. I will take down poison,

Eat burning coals, do anything (Volpone, III, 7, 95—96).

Коннотативный элемент имени может контрастировать с внешним и внутренним обликом его носителя:

Escal.What is your name? Master Tapster?

Pom. Pompey.

Escal. What else?

Pom. Bum, sir.

Escal. Troth and your bum is the greatest thing about you; so that in the beastliest sense, you are Pompey the Great (Measure for Measure, II, 2, 203—207).

Имя комического персонажа из пьесы «Мера за меру» является семантически мотивированным и каламбурно обыгрывается Эскалом, который использует прецедентное имя *Помпей* (Гней Помпей Великий), чтобы подчеркнуть несоответствие высокой оценочной коннотации этого имени его носителю.

Lov. What those i' the cellar

The knight Sir Mammon claims?

Ana. I do defy the wicked Mammon, so do all the brethren (The Alchemist, V, 5, 95—97).

Имя сэра Эпикура Мамона является «говорящим», и в результате каламбурного обыгрывания трансформируется в прецедентное имя *Мамон* (*Мамона*). В данном случае мы имеем полное совпадение характера персонажа с пейоративной коннотацией его имени.

Искажения прецедентных имен (в частности, малапропизм) характерны для речи малообразованных персонажей и являются средством создания комизма. В диалоге из пьесы Ф. Бомонта «Рыцарь пламенеющего пестика» бакалейщик и его жена искажают не только ономастическую лексику, но и апеллятивные лексические единицы. Библейское имя *Иона (Jonas)* трансформируется в *Joan*, топоним *Ниневия (Nineveh)* в — *Ninivie*, а слово *whale* ‘кит’ — в *wall* ‘стена’.

Citizen. *Nay, by your leave, Nell, Ninivie was better.*

Wife. *Ninivie? Oh, that was the story of Joan and the wall, was it not, George?*

Citizen. *Yes, lamb (The Knight of the Burning Pestle, III, 277—280).*

Прецедентные имена, как и другие разновидности прецедентного текста, обладают большим игровым потенциалом. Стихия словесной игры может носить бескорыстный характер, без особых коммуникативных задач и с нарушением всех основных постулатов принципа кооперации, но развлекая адресанта реплики. В комедии Бена Джонсона «Вольпоне» все имена являются «говорящими» и восходят к итальянским словам (*Volpone* ‘лис’, *Mosca* ‘муха’, *Corvino* ‘подобный ворону’ и т. д.). Когда, обращаясь к Моске, Вольторе называет его *flesh-fly* ‘мясная муха’, он тем самым оживляет и обыгрывает внутреннюю форму имени:

Voltore. *Well, flesh-fly, it is summer with you now;*

Your winter will come on (Volpone, V, 9, 1—2).

Имена с прозрачной семантикой могут трансформироваться в имена персонажей прецедентных текстов, например, в Ворону и Лисицу из известной басни:

Volp. *Methinks*

Yet you... a witty merchant, the fine bird, Corvino,

That have such moral emblems on your name,

Should not have sung your shame and dropped your cheese,

To let the Fox laugh at your emptiness (Volpone, V, 8, 9—14).

В вышеприведенном примере людическое (игровое) использование прецедентного текста представляет собой загадку, разгадать которую способен не адресат

реплики, а адресат всего текста пьесы. Только соотнеся имя купца Корвино с его итальянским значением 'подобный ворону', а имя Вольпоне — с его значением 'лис', мы понимаем, кого действительно следует опасаться купцу.

Языковая игра с прецедентными текстами, основной корпус которых составляли имена библейских и античных мифологических персонажей, становится в ранненовоанглийской драме средством выражения отношения автора и его героев к окружающей действительности. Шекспир, Джонсон и Бомонт использовали семантическую неоднозначность, возникшую в процессе коммуникации, для создания юмористического эффекта, развития сюжета, индивидуализации речевой характеристики персонажей.

В пространстве викторианского текста наряду с античными мифологизмами и библеизмами присутствует большое количество реминисценций из шекспировских текстов, что свидетельствует о высокой степени их прецедентности.

Пьеса Дж.Б. Шоу «Смуглая леди сонетов» представляет собой некий палимпсест, когда из своего все время проступает чужое, в виде парафразы, цитаты или ироничного отголоска. Поскольку Шекспир выступает в роли одного из главных действующих лиц, то хрестоматийные строки: *Frailty: thy name is woman!* (О, женщина ей имя — вероломство); *All the perfumes of Arabia will not whiten thy little hand* (Всем благовониям Аравии не отбить этого запаха); *divine perfection of a woman* (О совершенство среди женщин) или слегка перефразированная *...there is music in your soul* (есть музыка в твоей душе), — вполне ожидаемы в данном текстовом пространстве. Интереснее другое: аллюзии, цитаты и метафоры из Шекспира, которые можно назвать прецедентными текстами, обеспечивают успех на внешнем уровне коммуникации (автор — читатель), но оборачиваются неудачей на внутреннем (персонаж — персонаж). Это можно объяснить тем, что и для стражника, и для королевы шекспировские слова и образы не являлись прецедентными текстами, а лишь семантически усложняли коммуникацию, что создает иронический парадокс в пьесе: автор и читатели из своего «сегодня» смотрят на то «вчера», когда только создавались тексты, которые «завтра» станут прецедентными.

Здесь невольно приходит на ум кэрролловский диалог Белой королевы и Алисы о том, можно ли помнить будущее (кстати, многие ученые положительно отвечают на этот вопрос).

Конечно, цитаты из Шекспира — не единственные прецедентные тексты в литературе викторианского периода. Одним из любимых приемов языковой игры является переосмысление устойчивых выражений, пословиц, поговорок, фразеологических единиц. Эта традиция не прерывается в английской литературе с ранненовоанглийского периода. Когда королева обращается к Гамлету с упреком (Hamlet, III, 4, 156—158): *O, Hamlet, thou hast cleft my heart in twain*, Гамлет отвечает: *O, throw away the worser part of it. And live the purer with the other half* (Отбросьте прочь его дурную часть и с половиной чистою живите). Обе реплики имеют образный смысл. Но в первом выражении (*to cleave sb's heart in twain* 'рассечь кому-л. сердце надвое/пополам') метафорический элемент практически не осознается, тогда как слова Гамлета являются стилистически релевантными именно благодаря оживлению этого метафорического элемента в реплике-реакции. В устах персонажей О. Уайльда подмена компонентов фразеологизмов происходит, как правило, имплицитно. Дамби из «Веера леди Уиндермир» шутливо замечает: *the youth of the present day are quite monstrous. They have no respect for dyed hair* ('современная молодежь ужасна. У нее нет никакого уважения к крашеным волосам' — вместо *respect for grey hair* 'уважение к сединам'). Алджернон из пьесы «Как важно быть серьезным» с не меньшей иронией заявляет: *Divorces are made in Heaven* ('разводы совершаются на небесах' — вместо *marriages are made in heaven* 'браки совершаются на небесах'). Разнообразные способы переосмысления прецедентных текстов находим у Л. Кэрролла. Это и паронимический каламбур *Take care of the sense and the sounds will take care of themselves* (отсутствующий компонент паронимического ряда представляет собой пословицу *Take care of the pence and the pounds take care of themselves*, ср. *копейка рубль бережет*), и реализация метафоры, лежащей в основе пословицы. Когда король приказывает Чеширскому коту — вернее, его голове, парящей в

воздухе: *Don't look at me like that* (в переводе Н.М. Демуровой: «И не смотри так на меня»), Алиса возражает: *A cat may look at a King. I've read that in some book but I don't remember where* (от пословицы *A cat may/can look at a king* ‘нижестоящий сохраняет некоторые права и способности даже в присутствии вышестоящих’; в переводе Н.М. Демуровой: «Котам на королей смотреть не возбраняется. Я это где-то читала, не помню только — где»). Отсылка сразу к двум известным каждому англичанину поговоркам *mad as a hatter* (букв. ‘безумен, как шляпник’) и *mad as a March hare* (букв. ‘безумен, как мартовский заяц’) содержится в реплике Чеширского кота: *In that direction <...> lives a Hatter and in that direction lives a March Hare. Visit either you like: they are both mad* (Вон там живет Болванщик. А там — мартовский заяц. Все равно к кому ты пойдешь. Оба не в своем уме). Фоновое знание фольклорных текстов актуализируется еще в целом ряде эпизодов: суде над Валетом червей, встрече Алисы с Труляля и Траляля, битве Льва с Единорогом, беседе с Шалтаем-Болтаем.

Отсылки к детским фольклорным текстам (песенкам, стишкам и считалкам, известным как *nursery rhymes*) характерны для английской литературы и в последующие годы. Особый интерес представляет использование данного вида прецедентных текстов в произведениях детективного жанра. Как отмечает Т.В. Зуева, родовой признак детского фольклора — соотнесение художественного текста с игрой [2, 224]. Автор детектива также ведет игру с читателем. Читатель, как игрок, помещен в ситуацию неопределенности, провоцирующую ожидание продолжения того, что будет дальше. Объединяющим для фольклора и детектива становится момент карнавализации. Исследователь А.З. Вулис напоминает, что из карнавала берут начало все жанры. Ряжение, разоблачение, принцип срывания масок лежат в основе детектива. «Здесь каждый персонаж, иногда даже сыщик, — ряженный. И каждый эпилог — разоблачение, <...> как в игре» [1, 254]. Карнавальный момент становится структурообразующим в детективе.

Игровой характер детектива, в частности относящегося к периоду, называемому золотым веком британского детектива, может актуализироваться при использовании

прецедентных для читателей детских фольклорных текстов в качестве заглавий. Наиболее интересны в этом отношении романы Агаты Кристи, названия которых представляют собой строчки из старинных детских песенок и считалок. Широкую известность получили такие романы как «A Pocket Full of Rye» («Зернышки в кармане», «Карман, полный ржи»), «Ten Little Niggers» («Десять негрятят»), «Five Little Pigs» («Пять поросят»), «Three Blind Mice» («Три слепых мышонка»), «Hickory Dickory Dock» («Хикори Дикори Док») и другие. Коснемся лишь одного из длинного списка произведений — «One, Two, Buckle My Shoe» («Раз, два, три, туфлю застегни»).

Отличительной чертой данного текста является то, что не только заглавие, но и эпиграф, а также названия всех десяти глав представляют собой один и тот же прецедентный текст: детскую считалку, отражающую, по мнению английских исследователей, особенности процесса изготовления шнурков: *One, two, buckle my shoe; // Three, four, shut the door; // Five, six, picking up sticks; // Seven, eight, lay them straight; // Nine, ten, a good fat hen; // Eleven, twelve, men must delve; // Thirteen, fourteen, maids are courting; // Fifteen, sixteen, maids in the kitchen; // Seventeen, eighteen, maids in waiting; // Nineteen, twenty, my plate's empty...*

Данный смысл практически не декодируется современным читателем, логическая связь между строками не улавливается и, в целом, считалка воспринимается как бессмыслица. У А. Кристи каждая строчка считалки находит сюжетную реализацию и обыгрывается в тексте. Заглавие, образующее сильную позицию любого текста, выполняет прогнозирующую функцию и подсказывает читателю возможное направление интерпретации. Оторвавшаяся пряжка туфли (*buckle*) — важная деталь, на которую невольно обращает внимание Пуаро еще до завязки сюжета в первой главе романа. В третьей главе эта же деталь — до сих пор не пришитая пряжка — снова не проходит мимо внимания Пуаро, а следом за ним и читателя детектива. Далее туфля с пряжкой (*a buckled shoe*), которая то пришита, то не пришита, выступает в качестве важной улики и помогает Пуаро разобраться в очень запутанной истории с несколькими убийствами. В решающей предпоследней главе романа он сам сообщает об этом виновнику

преступлений, раскрывая перед ним и читателем ход своих мыслей. Не все строчки из считалки имеют столь очевидное значение для сюжета, но каждая актуализируется. Например, *a big, fat hen* (пятая строчка, пятая глава) для Пуаро служит характеристикой самовлюбленной миссис Оливеры; *shut the door* (вторая строчка, вторая глава) реализуется как метафора «оказаться перед закрытой дверью» в тот момент, когда Пуаро узнал о смерти Амбриотиса; *maids in the kitchen* (восьмая строчка, восьмая глава) получает имплицитную реализацию через синонимичное слово *cook*, когда речь заходит о подруге одной из свидетельниц преступления — кухарке. Для Пуаро считалка — способ сосредоточиться, а для читателя? Если немного углубиться в историю, можно выяснить, что с помощью считалок определяли, кто возьмет на себя выполнение трудной и опасной для жизни работы. Этот изначально совсем не детский контекст перекликается с контекстом детектива как своеобразной волшебной сказки, где сыщик сродни фольклорному герою, который обязан одержать победу. Ю.М. Лотман указывает: «Получатель фольклорного художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной» [4, 318]. Получатель прецедентного фольклорного текста становится соавтором уже на уровне эпиграфа и далее играет в детектив вместе с автором.

Таким образом, трансформации прецедентных текстов в художественном дискурсе используются для решения общих и частных художественных задач, создают новые смыслы и являются одним из механизмов языковой игры.

Источники

Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес. Алиса в Зазеркалье. Пер. Н. Демуровой. М., 1979.

Beaumont, F. *The Knight of the Burning Pestle*. London, New York, 1995.

Carroll, L. *Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass*. М., 2007.

- Christie, A. One, Two, Buckle My shoe. М., 2011.
- Jonson, B. The Alchemist and Other Plays. Oxford, New York, 1995.
- Shakespeare, W. Complete Works. Glasgow, 1994.
- Show, B. Mrs. Warren's Profession. СПб., 2002.
- Wilde, O. Selected Works. М., 2001.
- Wilde, O. Selected Prose. М., 2004.

Литература

1. Вулис А.З. Поэтика детектива // Новый мир, №1, 1978.
2. Зуева Т.В. Детский фольклор // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А.Н. Николюкина. М., 2001.
3. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
4. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.
5. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., 2000.