

# **Проблемы описания языка**

## **Problems of Linguistic Description**

**Н.М. Абакарова (Институт языкознания РАН)**

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

**О некоторых примерах интердискурсивности в художественном тексте**

**On Interdiscursivity in Literary Text**

### **Аннотация**

В статье рассматриваются примеры интердискурсивного взаимодействия в произведениях А. Кристи и Т. Элиота. Особо подчёркивается смыслообразующая роль интердискурсивности в художественном тексте.

The paper deals with the phenomenon of interdiscursivity in the detective fiction and poetry. Special attention is paid to the interdiscursivity as a means of creating some new sense.

### **Ключевые слова**

Интердискурсивность, детский фольклорный дискурс, детективный дискурс, архетипические символы

Interdiscursivity, children's folklore discourse, detective discourse, archetypal symbols

Проблематика данной статьи связана с вопросами интердискурсивного взаимодействия в художественном тексте. По мнению Чернявской [7, 201], как результат контрастного переключения с одной системы знаний и оценок на другую, в сознании читателя задаётся особая смысловая перспектива. Происходит смена дискурса, порождающая на текстовой плоскости особую ситуацию не только интертекстового, но и интердискурсивного взаимодействия. Интердискурсивность запускает в действие иные

механизмы тексто- и смыслообразования, воспринимающее сознание «переключается» в иное ментальное пространство и начинает «работать» с другими кодами, смыслами, системами знания при оценке и интерпретации данного в тексте содержания [7, 211—212]. Рассмотрим некоторые примеры того, как авторская стратегия формирования художественного текста реализуется посредством «инсценируемой интердискурсивности» [7, 213].

Романы Агаты Кристи, названия которых представляют собой строчки из детских стишков-считалок, являются блестящим примером взаимодействия двух дискурсов: детективного и детского фольклорного. Момент карнавализации (ряжение, разоблачение, срывание масок), объединяющий фольклор с детективом, реализуется при помощи приёмов, характерных для детской картины мира. По мнению ряда исследователей, механизм построения произведений детской субкультуры образуют элементы инверсии и пародии, которые выполняют психотерапевтическую функцию. Объектом пародии является реальное зло, а образы-перевёртыши присущи детской картине мира, в которой всё меняется местами. Ребенок часто утрирует характеристики, но именно они на поверку оказываются смыслообразующими [3].

В нашем случае интердискурсивное взаимодействие начинает осуществляться уже на уровне паратекста, т.е. «элементов, лежащих на пороге текста и призванных подготовить и направить читательское восприятие текста, а, следовательно, и его интерпретацию, в нужном направлении» [10]. Подобно тому, как считалка представляет собой прелюдию к игре, строчки из считалок, взятые в качестве заглавий произведений, названий глав и т.д. представляют собой прелюдию к основному действию. Как указывает Т. Ватолина, «паратекст (детективных произведений) составляется автором так, чтобы вовлечь читателей в единое с ними коммуникативное пространство» [2]. Получатель художественного фольклорного сообщения идентифицирует его как сигнал, так как для него оно является прецедентным текстом.

Примером того, как прецедентные тексты подсказывают читателю возможную стратегию интерпретации, является роман «Пять поросят» («Five Little Pigs»), название которого отсылает читателя к известной считалке:

*This little pig went to market,  
This little pig stayed at home,  
This little pig had roast beef,  
This little pig had none,  
And this little pig cried, Wee-wee-wee-wee-wee,  
I can't find my way home.*

В первой главе первой части романа во время разговора Пуаро с Монтегю Депличем, защитником Кэролайн Крейл, происходит актуализация сразу четырёх строк считалки (1, 2, 3 и 5). Вспоминая непосредственных участников событий, защитник говорит, что их было пять: *There were only five people who were really in it*, т.е. число «пять», являющееся элементом паратекста, снова попадает в фокус читательского внимания. Сначала Деплич говорит о Филиппе Блейке: *Plays the markets and gets away with it*. Затем даёт характеристику его старшему брату Мередиту: *Country squire – stay at home sort of chap*. С этого момента стишок-считалка не выходит у сыщика из головы:

*A jingle ran through Poirot's head. He repressed it. He must not always be thinking of nursery rhymes. It seemed an obsession with him lately. And yet the jingle persisted. This little pig went to market, this little pig stayed at home...*

*He murmured: He stayed at home — yes?*

Следующий свидетель, который, по мнению Деплича, является причиной произошедшего несчастья, — Эльза Грир. Пуаро неожиданно для собеседника вспоминает поросёнка из третьей строчки — того, что съел ростбиф, — на что удивлённый Деплич замечает: *They've fed her meat all right. She's been a go-getter*. Таким образом, в сознании читателя возникает ассоциация, выполняющая прогнозирующую функцию: «Эльза Грир — плотоядность и хватка». Правильность этой ассоциативной связи найдёт подтверждение в одной из последующих глав, когда Пуаро, оглядев

чрезмерно роскошную обстановку дома Эльзы, мысленно замечает: *Roast beef? Yes, roast beef*. Еще одна строчка считалки — о плачущем поросенке, который не может найти дорогу домой — актуализируется, когда Пуаро задаёт вопрос о сестре Кэролайн Крейл по имени Анджела Уоррен: *She is not then, the little pig who cried Wee-Wee-Wee...?* Деплич, который до этого характеризует Анджелу как *rather an alarming young woman nowadays*, отвечает: *She's had something to cry Wee-Wee about in her life! She's disfigured, you know*. Следуя логике считалки, изуродованная шрамом Анджела должна быть персонажем, который «жалобно плачет и не может найти дорогу домой». Но здесь мы имеем дело с эффектом обманутого ожидания, так как Анджела оказывается сильным человеком, способным преодолевать невзгоды. Далее пять строк считалки выступают в качестве названий глав первой части книги (с шестой по десятую), посвященных визитам знаменитого сыщика к каждому из участников событий поочередно. В главе «*This little pig had none*» актуализируется четвёртая строчка считалки: Мисс Уильямс — пожилая одинокая женщина, едва сводящая концы с концами. По мысленному замечанию Пуаро, *There was no roast beef here. This was the little pig that had none*.

Очевидно, что детский фольклорный дискурс становится прагматически значимым элементом детективного дискурса, выполняя функцию остранения. Коммуникативным результатом такого взаимодействия дискурсов в пространстве одного текста является вовлечение читателя в единое пространство творчества с автором. Увидев в участниках и очевидцах криминальной драмы, произошедшей много лет назад, персонажей детской считалки, читатель начинает выстраивать свою стратегию интерпретации, основанную на знании канонических прецедентных текстов. Удачливым поросёнком, «съевшим ростбиф», по определению является Эльза Грив — богатая, популярная, красивая. Но она же оказывается самой несчастной из всех героев книги — опустошённой, равнодушной, неживой. Это не может ускользнуть от внимания Пуаро: *Nothing interests her. Big grey eyes — like dead lakes.... Yes, Elsa Greer is dead*. Настойчивое напоминание о «ростбифе» можно считать той самой утрированной характеристикой данного женского персонажа, которая становится смыслообразующей: желание иметь

все, не считаясь ни с кем и ни с чем, приводит к трагедии. В ходе расследования выясняется, что Филипп Блейк, нелестно отзывающийся об обвинённой в убийстве Кэролайн Крейл, был в неё влюблён; Анджела Уоррен, подозреваемая сестрой в убийстве, была невиновна. Кэролайн не убивала мужа.

Таким образом, Эльза Грир, Филипп Блейк, Анджела Уоррен и Кэролайн Крейл представляют собой те самые образы-перевертыши, которые характерны для детской картины мира, где всё наделяется противоположными свойствами. Зло, как и положено, разоблачено, а значит, игра автора и читателя в детектив окончена.

По мнению Ю. Лотмана, мир детского сознания — по преимуществу мифологического — не исчезает и не должен исчезать в ментальной структуре взрослого человека, а продолжает функционировать как генератор ассоциаций и один из актуальных моделирующих механизмов, игнорируя которые невозможно понять поведение взрослого человека [4, 37—38].

Необходимой точкой отсчёта для читательской мысли при интерпретации поэтических образов могут служить архетипические символы и концепты, заимствованные из вторичных моделирующих систем нехудожественного типа, в частности, мифа и религии. Объектом нашего рассмотрения стали образные конкретизации архетипических мотивов в поэтических текстах крупнейшего англоязычного поэта XX в. Т.С. Элиота. Ещё в древнейших мифах укоренилась общая семиотическая модель: временная смерть, через которую нужно пройти, чтобы родиться заново или обрести новое качество. Символическое движение от смерти к возрождению стало ключевым принципом физической, эмоциональной и духовной жизни и в христианской религии (сама история Иисуса Христа, по мнению исследователей, решена в аграрно-мифологическом ключе и отражает культ умирающего и воскресающего бога).

Метафорическую интерпретацию антиномии «рождение — смерть» представляет собой «Паломничество волхвов», где повествователем выступает один из волхвов, пустившихся в путь, чтобы засвидетельствовать рождение Спасителя. Описание пути, полное символических деталей (*white horse, three trees, dicing for pieces of silver* и т.д.)

подготавливает читателя к мысли о неперенном имплицитном присутствии смерти в каждом рождении:

*I had seen birth and death,  
But had thought they were different; this Birth was  
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.*

Теперь повествователь — чужой среди своих, Рождение положило конец его прежней жизни. Кульминационный эффект достигается признанием волхва в том, что он мечтает о ещё одной смерти (*I should be glad of another death*). Так реализуется идея амбивалентности смерти, характерная для христианского мировосприятия — смерти как высшем освобождении, спасении и переходе в новое состояние. Мифологический инвариант «жизнь — смерть — возрождение» называют «архетипом архетипов» [8].

Одной из составляющих поэтики автора является циклическая концепция мира («вечное возвращение»), присущая мифу. В «Четырёх квартетах» концептуально значимую роль выполняют цитаты из текстов, приравненных к мифам. Например, одним из эпиграфов взято изречение Гераклита: «Путь вверх и путь вниз — один и тот же путь», а девиз Марии Стюарт «В моём конце моё начало» с его парафразом *In my beginning is my end* в начале и конце квартета «Ист Коукер» объединяют колорные связи с семантическим приращением в конечных полюсах колюра. Заключительная часть поэмы и заключительный отрезок пути, который проходит герой, вновь отсылают нас к началу:

*What we call the beginning is often the end,  
And to make an end is to mark a beginning.  
The end is where we start from (Little Gidding, V, 1—3).*

Концепция жизни-круга является смысловым и образным фоном размышлений автора, своего рода философским лейтмотивом.

*We die with the dying:  
See, they depart and we go with them.  
We are born with the dead:  
See, they return and bring us with them (16—18).*

Таким образом, актуализируется идея о цикличности происходящего, бесконечной смене разрушения и воссоздания. Это возвращение к истоку, но в новом качестве, обретая возможность видеть всё как «впервые»:

*We shall not cease from exploration*

*And the end of all our exploring*

*Will be to arrive where we started*

*And know the place for the first time (26—29).*

Множественные повторы на лексическом и синтаксическом уровнях, как правило, с приращением смысла, служат средством примирения противоположностей в какой-то одной критической точке, попыткой сбалансировать противопоставленные друг другу понятия.

Архетипическая идея о приоритетном значении иной, загробной, вечной жизни, для которой земная жизнь служит лишь подготовкой, является тем самым необходимым знанием, отталкиваясь от которого реципиент получает возможность строить гипотезы относительно адекватной интерпретации сложной поэтической символики в одной из ранних поэм Элиота «The Hollow Men» («Полые Люди»). В двух текстах — 1) *death's other kingdom*; 2) *death's other Kingdom*, — имеющих одно значение «другое царство смерти», реализуется разный смысл: 1) земная жизнь, превращенная в бессмысленный ритуал; 2) вечная жизнь, область воздаяния, очищения и любви.

Апеллирование к общему фонду знаний (скорее экстратекстовых) и общей памяти имеет место в эпитафии к поэме — *A penny for the Old Guy* 'Подайте старому Гаю'. Так выпрашивают монетку дети 5 ноября в день празднования неудачи Порохового заговора 1605 г. Чучела заговорщика Гая Фокса таскают по улицам и, в конце концов, сжигают на кострах. Этот английский праздник представляет у Элиота параллель к ритуальным хороводам и пляскам «полых людей». Прогнозирующая роль эпитафии выявляется уже в начальных строках:

*We are the hollow men*

*We are the stuffed men...*

Люди-чучела, обреченные на неудачу так же, как Гай Фокс. Их существование тоже закончится не взрывом, но всхлипом — *not with a bang but a whimper*. Начальная строфа пятой части поэмы иронически обыгрывает текст известной детской песенки *Here we go round the mulberry bush...* (или, в более ранней редакции, ... *the bramble bush*):

*Here we go round the prickly pear*

*Prickly pear prickly pear*

*Here we go round the prickly pear*

*At five o'clock in the morning.*

То, что весёлый детский хоровод оборачивается хороводом безжизненных людей вокруг кактуса, можно считать характерным для поэтики Элиота, в текстах которого, как заметил П. Рейнау [11, 99], реализуется принцип обратного движения (*counter movement*), когда всё только что сказанное подвергается отрицанию, исправлению, уточнению. Амбивалентная семантика хоровода неразрывно связана с семантикой круга, который отождествляется с небесами, Вселенной, жизненным циклом, колесом Судьбы, заключающем рождение, рост, упадок, смерть [9, 99]. Круг (или хоровод) относится к культуре луны или Солнца, культу плодородия — цикличной смене времён года, рождению и смерти. По своей функции связан с защитой и ограждением. Круговые танцы — имитация движения Солнца в небе. Когда танец совершается вокруг какого-то объекта, его тем самым закрывают, заключая в магический круг, защищая и придавая сил [6]. Если движение по часовой стрелке (по движению Солнца на небосводе) символизировало жизнь — рост — эволюцию, то инволюционное значение против часовой стрелки означало символическую смерть — растворение в изначальном хаосе — первородной субстанции (с обязательным последующим возрождением). Таким образом, выявление универсальных кодов восприятия, позволяет преодолеть отчуждённость текста, связанную с затемнением смысла символов.

Подобно литании, католической молитве с повторяющимися воззваниями, три строфы заключительной части поэмы «Полюе люди» строятся на семантически значимых повторах: *between the idea and the reality...falls the shadow;between the conception and the*



*creation..falls the shadow* и т.д., а рефрен *For Thine is the Kingdom* является универсально прецедентным сакральным текстом:

*For thine is the Kingdom, and thine is the power,*

*And thine is the glory forever and ever;*

*Amen.*

Начав стих словами из этой же детской песенки *This is the way we clap our hands (...wash our clothes; ...clean our rooms)*, автор завершает его квазицитацией *The world ends*, которая полностью меняет смысл исходного текста — молитвы, славящей Бога и бесконечность его творения (*Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Spirit, as it was in the beginning, is now and ever shall be, world without end*):

*This the way the world ends*

*This the way the world ends*

*This the way the world ends*

*Not with a bang but a whimper.*

Подобно тому, как «смеховой мир детства встроен в детскую субкультуру наряду с миром страшного, опасного, а также с миром божественного, мистического...» [1, 124], в авторский дискурс встроены библейский и детский фольклорный дискурсы. Если воспользоваться терминологией Лотмана [5, 320], то деканонизированный авторский текст выступает источником информации, а канонизированный текст библейских молитв и детских фольклорных текстов — её возбудителем. В заключительной части поэмы трагический смысл реализуется посредством игровой формы — детской песенки, сопровождающей танец. Аналогичную функцию в концептуальной структуре текста выполняет и эпиграф, представляющий собой прецедентный текст, шутливая форма которого, привычно скрывает страшное содержание (Гай Фокс был приговорён к мучительной смерти и казнён).

Таким образом, можно говорить о том, что интердискурсивность позволяет моделировать стратегию читательского восприятия художественного текста с учётом

своеобразной общности когнитивных структур детского фольклорного, религиозно-мифологического и индивидуально-авторского сознания.

#### **Источники**

Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. М., 2000.

Christie, A. Five Little Pigs. М., 2013.

#### **Литература**

1. Абраменкова В.В. Социальная психология детства. М., 2008.
2. Ватолина Т.Г. Когнитивная модель детективного дискурса. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011.
3. Кудрявцев В.Т. Психология развития человека: основания культурно-исторического подхода. Часть 1. Рига, 1999.
4. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1993.
5. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс. Серия «Мир искусств». СПб., 2002
6. Рошаль В.М. Энциклопедия символов. М., 2011.
7. Чернявская В.Е. Текст в медиальном пространстве. М., 2013.
8. Dictionary of Biblical Imagery. USA, 1998.
9. Dictionary of Symbols and Imagery. Amsterdam, London, 1974.
10. Genette, G. Paratexts: Thresholds of Interpretation, Cambridge, 1997.
11. Reinau P. Recurring Patterns in T.S. Eliot's Prose and Poetry. Bern: Francke Verlag, 1978.