

**ИНТЕРДИСКУРСИВНОСТЬ  
КАК ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ АПРОПРИАЦИЯ ДИСКУРСОВ:  
АВАНГАРД И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ**

*И. В. Зыкова<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Институт языкознания РАН  
125009, Россия, Москва, Большой Кисловский пер., 1, стр. 1  
Поступила в редакцию 29.04.2021 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-4

*Статья посвящена изучению специфики реализации категории интердискурсивности в кинопроизведении. В качестве отправной точки исследования анализируется историческая связь авангарда и кино с позиции интердискурсивности. Выделяется ряд новаций в литературно-художественном творчестве представителей русского авангарда, обладающих актуальной значимостью для развития представления об интердискурсивности в киноискусстве. С учетом выделяемых в работе авангардных оснований интердискурсивности предлагается ее трактовка как лингвокреативной апроприации дискурсов и разрабатывается комплексная методология изучения интердискурсивности на киноматериале. Обосновывается выбор фильма «Сталкер» А. А. Тарковского в качестве объекта исследования. Отмечается новаторский характер творчества А. А. Тарковского, который роднит его с творчеством новаторов искусства авангардной эпохи. В результате применения разработанной методологии устанавливается специфика интердискурсивности фильма «Сталкер», которая определяется как значительной степенью преобразования его литературной основы, так и разной (большей/меньшей) степенью апропрированности определенных типов дискурса, формирующих данное кинопроизведение как оригинальный художественно-эстетический объект. Показано, что инодискурсивные элементы выступают особыми лингвокреативными средствами, определяющими эвристичность и своеобразие вербальной системы анализируемого фильма.*

***Ключевые слова:** интердискурсивность, кинодискурс, лингвокреативность, апроприация дискурсов, авангард, Тарковский*

**1. Введение. Актуальные направления  
изучения интердискурсивности**

Несмотря на то что *интердискурсивность* изучается относительно давно, масштабность проводимых в настоящее время исследований позволяет говорить о стремительно возрастающем интересе к данному явлению со стороны многих научных дисциплин гуманитарного цикла (философии, социологии, культурологии, искусствоведения, языкознания и проч.). В рамках современного языкознания изучение интердискурсивности уверенно оформляется в одно из актуальных и перспективных направлений исследования.



Многие из существующих подходов к пониманию интердискурсивности восходят к концепции дискурса М. Фуко, а также к взглядам на язык, (интер)текст и (интер)дискурс, изложенным в работах Э. Бенвениста, Ж. Лакана, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана и др. При этом как объект научного исследования интердискурсивность утверждается благодаря во многом активной разработке ее понимания в рамках школы «автоматического анализа дискурса» М. Пеше, научные положения которой получили широкое распространение (см. понятия «интердискурс», «преконструкт» в (Pêcheux, 1982), а также (Серио, 1999)). К примеру, в одной из своих работ М. Пеше указывает, что «всякий дискурс — в силу того, что существует и функционирует в системе других дискурсов — отражает в своем “телесном” составе, в репертуаре своих, в том числе возможных, высказываний, — другие и многие дискурсы, и следы этих отражений мы обнаруживаем в текстах» (Пеше, 1999, с. 267–268).

Обзор исследований интердискурсивности, проводимых в отечественной филологии за два последние десятилетия, выявляет основные векторы развития данной научной области и круг приоритетных исследовательских задач общетеоретического и частнонаучного порядка. Можно констатировать, что значительное внимание уделяется сегодня, в частности, анализу соотношения интердискурсивности с интертекстуальностью и интермедиаальностью, специфике их взаимосвязи и критериям их разграничения; разработке типологии интердискурсивности (ср., например, *потенциальная интердискурсивность, инсценируемая интердискурсивность, спонтанная интердискурсивность* и проч.); анализу интердискурсивности как принципу или способу, приему, технологии построения определенного дискурса или текста, соотносимого с определенным типом дискурса; установлению и систематизации маркеров интердискурсивности; сопоставительному изучению реализации категории интердискурсивности в разных или близких по своей природе дискурсах (например, *в научном и религиозном дискурсах; в массмедийном и художественном дискурсах; в рекламном и массмедийном дискурсах*); изучению интердискурсивности как манифестации авторского стиля и авторской эстетической стратегии; осмыслению интердискурсивности как системообразующего понятия или категории, генерирующего фактора или основания отдельного литературного или художественного направления, эпохи или этапа развития (художественной) культуры (литература Средневековья, постмодернизм и проч.) (см., например, (Колобова, 2017; Кремнева, 2019; Олизько, 2007; Сачава, 2011; Силантьев, 2006; Соколова, 2014; Сургай, 2008; Чернявская, 2009)). На базе проводимых исследований формируются соответствующие трактовки интердискурсивности, расширяющие знание о ней. К примеру, Е. В. Белоглазова понимает под интердискурсивностью «введение в текст, относящийся к одному дискурсу и манифестирующий свойственные тому черты, чуждых ему инодискурсивных элементов. При этом “шов” между дискурсами может приходиться как на поверхностный (языковой), так и глубинный (когнитивный) уровень дискурса» (Белоглазова, 2010, с. 360). О. В. Соколова трактует интердискурсивность как «диалогические дискурсивные отношения, возникающие в границах отдельного



сообщения в результате совмещения базового дискурса и свойственных ему лингвистических характеристик с дополнительными инодискурсивными маркерами» (Соколова, 2014, с. 21). Согласно А. В. Кремневой, «интердискурсивность как процесс взаимодействия различных дискурсов находит свою реализацию в тексте и может изучаться только на основе анализа текстов как результатов дискурсивной деятельности» (Кремнева, 2019, с. 131).

Хотя интердискурсивность как феномен имеет глубокие культурные корни (см., например, об «анфиладном построении» произведений в литературе Древней Руси (Лихачев, 1979)), наиболее яркие ее проявления характерны в большей степени в кризисные или переходные периоды социокультурной эволюции (Силантьев, 2006). В один из таких периодов — на рубеже XIX—XX веков — формируется авангардная культура, в рамках которой интердискурсивность выходит на новый уровень осмысления, раскрываясь в своей полноте и многообразии форм проявлений. Своего рода эпицентром экспериментального синтеза дискурсов оказывается кино — одно из судьбоносных для мирового сообщества открытий этого периода, пропитанного духом взаимодействующих авангардных движений. По замечанию И. П. Смирнова, искусство фильма абсорбирует в себе всевозможные медиальные и дискурсивные практики, претендуя на то, чтобы стать в стилистическом плане «вершинным синтезом художественных средств, предназначенных для отображения и преобразования действительности» (Смирнов, 2009, с. 272). В связи с этим особый исследовательский интерес представляет сегодня вопрос о проецируемости представлений об интердискурсивности, сформировавшихся в авангарде на базе обширной практики экспериментирования в разных сферах искусства, в творчестве кинорежиссеров последующих поколений, эксплицитно не связанных или не связывающих себя с авангардной культурой.

Цель настоящего исследования является многоплановой и состоит в первую очередь в выделении и описании наиболее значимых аспектов связи авангарда и кино в контексте интердискурсивности. Эти аспекты выступают основанием для теоретико-методологического осмысления феномена интердискурсивности в кинопроизведении, а вместе с тем и своего рода гипотетическими проекциями, позволяющими установить определенного рода сопряженность авангардного подхода к интердискурсивности с принципами реализации категории интердискурсивности в кинофильмах, созданных в рамках направлений последующих периодов развития кинематографа. В качестве кинопроизведения, представляющего особое направление в отечественном и мировом кинематографе, исследуется фильм «Сталкер» кинорежиссера Андрея Арсеньевича Тарковского (1979).

## **2. Авангард vs кино: авангардные основания интердискурсивности кинопроизведения**

Начало XX века знаменуется двумя эпохальными социокультурными событиями, радикально изменившими облик художественной культуры, сломившими в известном смысле устои и реформировавшими



сложившиеся каноны художественного творчества (в широком смысле). Это рождение двух мощных источников нового мира искусства — авангарда и кино. Определяя данные события как две параллельно свершившиеся революции в мире искусств, А.К. Якимович замечает, что, несмотря на то, что кино возникает как «искусство массовое, развлечение для улиц и площадей», «занятный аттракцион» в отличие от авангарда как «элитарного занятия», «язык кино с самого начала отличался дерзостью и революционностью в освоении пространства, времени, психологии, философских иносказаний и прочего», в нем «возникают перспективы нового художественного языка» (Якимович, 2018, с. 8–9). С ретроспективно-аналитической точки зрения синхронное появление авангарда и кино представляется весьма логичным и закономерным, подготовленным не только всем ходом исторического развития культуры и искусства, но и значительными социальными, политическими и научными событиями рубежа XIX–XX веков. При этом особо примечателен тот факт, что такая онтологическая синхронность создала благоприятные условия для кинематографа как совершенно нового вида искусства, для которого авангард — новое (передовое) направление в существующих видах искусства (литературе, живописи, музыке, архитектуре и проч.) с многовековой историей, колоссальным опытом и богатым наследием — стал благодатной питательной средой. И даже в заданных диалектикой элитарности и массовости противостояниях авангарда и кино видится мощная движущая сила их взаимообусловленного развития. Кроме того, для авангарда, моделировавшего «новый мир» — «новый язык, новую психику, нового человека, новую культуру, новое общество» (Липовецкий, 2008, с. 30), кинематограф (или синематограф), являясь новой формой синтетического творчества, становится крайне притягательной экспериментальной площадкой для поиска, внедрения и утверждения художественных новаций, основанных как на попытках оригинального синтеза разного рода модальностей, кодовых систем и дискурсов, так и на проявлении особого интереса к визуальной изобразительности, которая благодаря технологиям кино обретает уникальные формы и способы передачи смыслов. Из всего вышесказанного следует, что интердискурсивность — одна из точек сопряжения авангарда и кино, через которую они взаимодействуют и осуществляют свой путь эволюционного становления.

С появлением кинематографа как нового медиа, нового информационного канала разворачивается, как указывает И.П. Смирнов, борьба разных дискурсов за власть над ним. Согласно исследователю, «киномедиальность уже на первых порах существования берется за иллюстрирование истории (Дэвид Гриффит), политизируется (русские пореволюционные фильмы), выступает проводником научного мышления («Механика головного мозга» Всеволода Пудовкина, «Женщина на Луне» Фрица Ланга и многое другое), запечатлевает в себе процессуальные нормы судопроизводства («Страсти Жанны Д'Арк» Карла Дрейера) и т.д.» (Смирнов, 2009, с. 29). Очевидно, что дискурсивная монополия была чужда самой природе нового искусства. Появляющиеся в начале XX века киношедевры создавались на базе соединения разных дискурсов.



Одним из ярких примеров является фильм «Кабирия» (1914) итальянского режиссера Джованни Пастроне, в котором исторический дискурс взаимодействует с дискурсом идеологической пропаганды. При этом можно констатировать, что одна из *новых и сложных форм интердискурсивности образуется связью кино с литературой*. Определенную роль в установлении этой связи играет литературно-художественное творчество представителей разных течений авангарда, и прежде всего русского авангарда. Не ставя перед собой задачи детального рассмотрения этого довольно обширного вопроса, выделим наиболее актуальные для нашего исследования моменты.

В первую очередь внимания заслуживают языковые, литературные и художественные эксперименты представителей авангарда (в частности, футуристов, супрематистов, обериутов) в отношении синтеза слова и изображения. Предпринимаемые попытки соединения слова и изображения, совместно порождающих единый сложный текст, представляют собой по сути опыт создания мультимедийного произведения, в котором слово и изображение, согласно установкам авангарда, — равноправные средства художественной выразительности и раскрытия определенной идейно-эстетической концепции (см. подробнее в (Ханзен-Лёве, 2016)). Для кинематографа начала XX века, определяемого как «Великий немой», синтез слова и визуального ряда станет одним из краеугольных камней с приходом в него звука и одним из переломных периодов в истории развития киноискусства, многообещающего и в то же время «болезненного» перехода на новую ступень эволюции. Вербально-изобразительное экспериментирование представителей раннего авангарда в области создания интермедийных литературно-художественных произведений позволили по-новому посмотреть на статус слова в построении сложных поликодовых и полимодальных образных структур и задуматься над возможностями слова в кино. Творческие изыскания авангардистов утверждали конструктивный союз вербального и визуального, а не их конфронтацию, о которой говорили сторонники немого кино, определяя звучащее слово как ломающее природу киноизображения. Таким образом, в литературном и художественном авангарде начала XX века формируется ценный для кинематографа опыт работы со словом как средством и источником «визуально-имагинативного представления» (в терминологии О. Ханзена-Лёве). Такой подход к слову становится созвучным многим ведущим кинорежиссерам и основоположникам кинотеории того времени (см., например, труды Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, С.М. Эйзенштейна, Я.А. Протазанова, А.П. Довженко), расширяющим поле лингвоэкспериментальной практики в киноискусстве и обосновывающим взаимосвязь слова с разными элементами киноязыка для оказания определенного художественно-эстетического и прагматического воздействия на зрителя. Вопрос о роли слова как таковом в создании кинопроизведения поднимает вопрос и о роли слова художественного, иначе говоря, об отношении литературного произведения и кино.

При изучении феномена интердискурсивности в рамках отношения «кино — художественная литература» интерес представляет в пер-



вую очередь установка раннего авангарда на размывание, стирание границ между литературными жанрами. Одним из результатов практической реализации этой установки является активное и свободное проникновение элементов разных дискурсов (рекламного, научного, философского и проч.) в дискурс художественного произведения (см., например, (Фатеева, 2017; Фещенко, 2009)). Литературный авангард – своего рода образец экспериментального усложнения интердискурсивных отношений, обретающего самостоятельную эстетическую ценность и художественную значимость. В целом авангардный опыт позволяет представить интердискурсивность как градуальное явление, усиление которого может (значительно) преобразовывать художественный дискурс, «маскируя» его под иную дискурсивную формацию. Из этого следует, что интердискурсивность выступает здесь и как специфический художественный прием. Таким образом, авангардный подход дает нам две важных проекции в область изучения интердискурсивности кинотекста – общетеоретическую и методологическую.

Принимая во внимание многомерную связь литературы и кино, мы можем говорить, проводя аналогию, о градуальном характере интердискурсивности и кинопроизведения. В определении этого характера решающую роль играет фактор близости текста кинофильма к тексту его первоисточника – киносценарию или экранизируемому литературному произведению, обладающим своей интердискурсивной спецификой.

Поскольку киносценарий изначально учитывал особенности кино, то интердискурсивность создаваемого на его основе кинопроизведения имела незначительные отличия от интердискурсивной специфики первоисточника. Убедиться в непосредственной зависимости по линии интердискурсивности кинофильма и киносценария можно на примере первых «эмоциональных» сценариев, отличающихся экспериментальным характером, а позднее и первых литературных сценариев. В начале XX века киносценарное творчество только начинает путь своего становления и образует своеобразную пограничную зону литературы и кинематографа. Примечательно, что сценарии фильмов или киносценарные проекты представителей авангарда и близких их кругу авторов, например В.В. Маяковского, В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, отличаются той или иной степенью дискурсивной эклектики, которая находила свое отражение и на экране (в кинопроизведении).

Иного рода ситуация наблюдается в случае с экранизациями. Необходимо в первую очередь отметить, что литература с момента зарождения киноискусства представляла собой один из основных ресурсов сюжетов и образов для кино. Показателен в этом отношении фильм В.В. Маяковского «Барышня и хулиган» (1918), снятый по повести Э. де Амичиса «Учительница рабочих». Однако уже первый опыт экранизации литературных произведений выявлял неизбежность определенной (преимущественно значительной) дистанцированности текста или вербального ряда кинофильма от текста его литературного источника. Эта дистанцированность была обусловлена не только техническими возможностями раннего кинематографа, но и могла быть моти-



вирована реализацией утверждаемого авангардом особого принципа взаимодействия разных искусств, основанного не на миметизме или субституции разнородных видов искусства, а на «переводе определенных приемов и конструктивных принципов из одного языка и медиума искусства в другие» (Ханзен-Лёве, 2016, с. 58). Но каковы бы ни были истинные причины, ценность опыта такой радикальной кинопереработки литературного материала, кардинальная трансформация литературного произведения состояла в открытии новых форм взаимодействия литературы и кино, в развитии понимания того, что кинопроизведение, основанное на литературном источнике, может обретать статус автономного, самоценного художественно-эстетического объекта. Относительная автономность кинофильма от его литературной основы предполагала возможность в установлении новых интердискурсивных связей в кинопроизведении, отличных от первоисточника.

Рассмотренные выше авангардные основания интердискурсивности получают определенное развитие в творческой деятельности кинорежиссеров в последующие (поставангардные) периоды развития киноискусства. Разрабатываемое в авангарде (в частности, в русском авангарде) понимание интердискурсивности помогает по-новому осмыслить ее как один из имманентных факторов создания кинопроизведения, один из ключевых принципов организации вербальной системы кинофильма и приемов воплощения его идейно-эстетической концепции. Заложенные русским авангардом идеи об интердискурсивности и их оригинальные разработки (и как очередной пример — их коллажные работы) служат основой для формирования нашего подхода к пониманию *интердискурсивности как лингвокреативной апроприации дискурсов*. Анализ интердискурсивности в творчестве представителей русского авангарда, изложенный выше в своих самых базисных аспектах, указывает также на методологическую целесообразность выделения двух этапов ее изучения в кинодискурсе:

1. На первом этапе исследуется взаимосвязь кинотекста и его первоисточника, то есть оригинального текста, относящего к определенному типу дискурса, например литературное произведение, газетная публикация, научная статья, философский трактат, рекламный постер и проч. Интердискурсивность предстает здесь как апроприация текста определенного дискурса (художественного, поэтического, научного, массмедийного и т. д.), которая может сопровождаться разного рода его деформациями и преобразованиями, в результате чего создается качественно новое и в определенной мере содержательно оригинальное кинопроизведение. Градуальность интердискурсивности определяется на этом этапе степенью апропрированности первоисточника.

2. На втором этапе в фокусе внимания находится внутреннее дискурсивное устройство кинопроизведения. В данном случае интердискурсивность представляет собой апроприацию разных типов дискурса, креативная переработка которых нацелена на построение такой вербальной структуры кинопроизведения, которая способна оптимально воплощать художественный замысел автора кинофильма, эффективно достигая лежащую в его основе прагматическую задачу и полновесно



передавать его идейно-эстетическую концепцию. В данном случае инодискурсивные элементы могут рассматриваться как особые лингвокреативные средства, способные влиять на степень эвристичности (оригинальности, новизны, уникальности) созданного кинопроизведения. Градуальность интердискурсивности образуется здесь посредством разной (большей/меньшей) репрезентативности в тексте кинопроизведения апроприруемых дискурсов.

Специфику разрабатываемого нами подхода к интердискурсивности продемонстрируем посредством результатов исследования кинофильма «Сталкер» А. А. Тарковского.

### 3. Специфика лингвокреативной апроприации дискурсов в кинофильме «Сталкер» А. А. Тарковского

В свете обсуждаемой в данной статье научной проблематики выбор кинофильма А. А. Тарковского «Сталкер» (1979) не случаен. Он обусловлен как личностью самого кинорежиссера, его положением в истории развития отечественного и мирового кинематографа, экспериментальным характером его творческой деятельности, определенного рода рецепцией идей русского и зарубежного авангарда и модернизма (в широком понимании), так и дискурсивными и языковыми особенностями рассматриваемого кинопроизведения. Как отмечает И. И. Евлампиев, «художественный мир Андрея Тарковского странен и загадочен, образы его фильмов обладают тем необъяснимым магическим воздействием, которое свойственно только самым выдающимся творениям культуры» (Евлампиев, 2012, с. 10). По признанию самого кинорежиссера, фильм «Сталкер» получился самым лучшим из всех его фильмов (Тарковский, 2008).

Несмотря на то что связь А. А. Тарковского с авангардом имеет неоднозначную трактовку в современной научной литературе (см., например, (Федоткин, 2019)), ее возможно тем не менее проследить в определенных фактографических данных, свидетельствующих о различных параллелях и формах сопряженности по ряду сходств и различий творческой позиции кинорежиссера с творческими изысканиями и устремлениями предшествующего поколения новаторов искусства — представителей и современников авангардной эпохи. Например, одна из таких параллелей может угадываться, как нам видится, в стремлении А. А. Тарковского создать новый язык поэтического кино (Тарковский, 2002), другая — в его футуристическом изображении «нового мира» и «грядущего человека». В киноработах А. А. Тарковского обнаруживается связь и с художественными приемами и принципами, внедряемыми в искусство авангардистами. Так, М. И. Туровская отмечает, что «Эстетика “остранения” — странного в обыкновенном — нашла в “Сталкере” самое последовательное воплощение, будучи почти без остатка доверена контрапункту изображения и звука, создающему пространство фантастического» (Туровская, 1991, с. 134). А. А. Тарковский считал, что «путь кинематографа — это путь постепенного освобождения от влия-



ния смежных искусств» (Тарковский, 1989, с. 24), и эта идея *кино как такового* роднит его творчество с медиальным «фундаментализмом» авангарда, с его аналитической установкой на дифференциацию видов искусства (ср. *слово как таковое, искусство как таковое, звук как таковой* и т. д.) (см. подробнее в (Ханзен-Лёве, 2016)).

Неординарность подхода А. А. Тарковского, концептуальная многомерность его кинематографических воззрений, реально или потенциально как «снимающих», так и обостряющих противоборствующие в кинематографе художественные позиции (включая авангардные), составляют поле научного притяжения для исследования широкого спектра лингвистических вопросов, в частности для изучения феномена интердискурсивности кинопроизведения в расширенных авангардом рамках представлений о ее природе и художественной ценности для (кино)искусства.

А. А. Тарковский относится к плеяде кинорежиссеров неклассического кино. Особое влияние на формирование его новаторского подхода оказали идеи Роберта Брессона — одного из мэтров «авторского кино», чьи кинематографические произведения отличаются тяготением к «крепкой литературной основе», «демонстративным отказом от традиционных приемов экранной выразительности», фокусом на «выражение метафизических, сущностных сторон бытия, находящихся лишь косвенное, опосредованное воплощение в видимом поведении людей», интересом к «духовным драмам, переживаемым персонажами-страсто-терпцами», к открытию «конечных истин существования в ходе трудного жизненного опыта» (Брессон). В качестве основных методов А. А. Тарковского, применяемых им в киноработе, исследователи выделяют метод внутреннего монолога, смешивающего внешнее и внутреннее (или переводящего внешнее во внутреннее), и психоанализа (Фрейлих, 2016). Обращает на себя внимание и избирательность тематики фильмов А. А. Тарковского. Как указывает С. И. Фрейлих, предмет А. А. Тарковского — «история или фантастика, где материал свободнее подвергается метафорической переработке» (Фрейлих, 2018).

Для анализа интердискурсивности фильма «Сталкер» в качестве основного исследовательского материала использовались: 1) собственноручная запись текста фильма и 2) текст повести «Пикник на обочине» А. Н. и Б. Н. Стругацких (Стругацкий, 2021), а в качестве дополнительных источников информации — 3) монтажный план фильма ([www.tarkovsky.net.ru](http://www.tarkovsky.net.ru)); 4) литературный сценарий «Машина желаний» А. Н. и Б. Н. Стругацких и другие сценарные версии фильма «Сталкер» (Стругацкий, 2020); 5) дневниковые тексты А. А. Тарковского (Тарковский, 2008) и 6) документальный фильм «Андрей Тарковский. Кино как молитва» А. А. Тарковского (2019). Перейдем к рассмотрению результатов первого этапа исследования.

Фильм А. А. Тарковского «Сталкер» восходит к определенному литературному первоисточнику — фантастической повести братьев Стругацких «Пикник на обочине», впервые изданной в 1972 году. Специфика лингвокреативной апроприации текста повести определяется прежде всего ее отнесенностью к определенному типу экранизации.



Многие из разработанных сегодня классификаций экранизаций используют в качестве главного критерия степень тождественности или близости кинопроизведения оригиналу. В соответствии с этим критерием Д. Вагнер выделяет три типа экранизации: «транспозиция» (наиболее точное воспроизведение первоисточника), «комментарий» (воспроизведение первоисточника с незначительными изменениями) и «аналогия» (воспроизведение первоисточника со значительными расхождениями, иногда не позволяющее его сразу идентифицировать) (Wagner, 1975). Сопоставление текста фильма «Сталкер» и текста повести «Пикник на обочине» показывает значительные текстовые различия, относящие фильм, по Д. Вагнеру, к третьему типу экранизации. Как считает С.И. Фрейлих, отчуждение от литературного источника было обусловлено необходимостью эстетического порядка: А.А. Тарковский «осуществлял научную фантастику... не на ее научном, а на ее художественном уровне, в процессе экранизации научный материал он “изнашивал” и “сдавал в архив”, чтобы развивать идеи не по линии научной, а по линии художественной и образной». Кроме того, «Сталкер» наряду с другими фильмами кинорежиссера был сделан, как подчеркивает С.И. Фрейлих, «в ключе поэтического кино» (Фрейлих, 2018).

Важно отметить, что текст повести «Пикник на обочине» подвергся существенным трансформациям уже в ходе написания А.Н. и Б.Н. Стругацкими сценария к фильму, получившего название «Машина желаний». Коррективы, постоянно вносимые кинорежиссером, увеличивали количество сценарных версий, все больше «деформируя» исходную основу дискурса научной фантастики и преобразовывая его в дискурс иного типа. Маркерами этих дискурсных преобразований выступают языковые средства. В качестве примера можно сравнить фрагмент текста одной из версий литературного сценария (пример 1) и его переработку в фильме (пример 2):

(1) Жена Сталкера: Вы знаете, мама моя была очень против. Он же был *совершенный бандит*. Вся округа его *боялась*. Он был *красивый, легкий* (Стругацкий, 2020, с. 359).

(2) Жена Сталкера (Алиса Фрейдлих): Вы знаете, мама была очень против. Вы ведь, наверное, уже поняли, он же *блаженный*. Над ним вся округа *смеялась*, а он, *растяпа*, был *жалкий такой*.

Измененный лексический состав фрагмента сценарной версии свидетельствует о сдвиге текста в иную дискурсную формацию. Как отмечает М.И. Туровская, «столь разительное изменение главного героя не могло не переменить смысл всей вещи: фильм просто не о том, о чем была повесть» (Туровская, 1991, с. 128). Развивая эту мысль, исследовательница также отмечает, что «в присутствии Тарковского все научно-фантастическое начало постепенно из сценария изживается; путешествие из приключения все более становилось диспутом. <...> Первоначальный научно-фантастический комплекс умалился до нескольких исходных мотивов: Зона, Сталкер, больная девочка, молва об исполнении желаний, путешествие» (Там же). По словам самого А.А. Тарков-



ского, «в “Сталкере” фантастической можно назвать лишь исходную ситуацию... но по сути того, что происходит с героями, никакой фантастики нет. Фильм делается так, чтобы у зрителя было ощущение, что все происходит сейчас, что Зона рядом с нами» (цит. по: (Туровская, 1991, с. 142)). В своих дневниковых записях кинорежиссер обосновывал свое желание делать «Пикник» «возможностью легально коснуться трансцендентного. <...> Хочется гремучего сплава — эмоционального, замешанного на простых и полноценных чувствах рассказа о себе — с тенденцией поднять несколько философско-этических вопросов, связанных со смыслом жизни» (Тарковский, 2008).

Указывая на разительный контраст между первоисточником и фильмом, многие исследователи отмечают, что изменение дискурсной (научно-фантастической) основы кинофильма происходит главным образом в сторону близких А. А. Тарковскому философских воззрений Ф. М. Достоевского, концепций Л. П. Карсавина, И. А. Ильина, А. Камю и других философов. К примеру, согласно И. И. Евлампиеву, «философские концепции, признающие человека “страдающим Богом”, борющимся за совершенство, но никогда не достигающим его, очень естественно соотносятся с представлениями Тарковского, выраженными в “Сталкере”» (Евлампиев, 2012, с. 310).

Обобщая результаты первого этапа исследования, можно заключить, что специфика лингвокреативной апроприации оригинального текста состоит в значительной степени девиации от его дискурсной основы, сопровождающейся перестройкой лингвистической системы оригинала. Наиболее показательна эта перестройка в вытеснении основных лексических единиц научно-фантастического дискурса первоисточника — научных и квазинаучных терминов (например, *коллоидный газ, радиант, гравиконцентраты*) и рабочего жаргона сталкеров (например, «пустышка», «комариная плешь», «ведьмин студень»), в использовании лексических средств, характерных для других типов дискурса, прежде всего философского (например, *истина, совесть, вера*). Таким образом, текст фильма «Сталкер» представляет собой дискурсную новацию с собственной (оригинальной) вербальной системой. Каковы же ее особенности, показывают результаты второго этапа исследования.

Согласно анализу, текст фильма «Сталкер» формируется в результате лингвокреативной апроприации следующих типов дискурса: дискурса философствования и философского дискурса; повседневно-разговорного; массмедийного; научного и литературного дискурсов, представляющих в рамках фильма профессиональный дискурс; религиозного и поэтического дискурсов. Апроприация данных дискурсов осуществляется в разном объеме. Наибольшей репрезентативностью в вербальной системе кинопроизведения отличаются дискурс философствования и повседневно-разговорный дискурс.

*Дискурс философствования* в «Сталкере» является тематически и композиционно доминантным. Это один из главных инструментов раскрытия сюжетной линии фильма, его композиционного построения и тематического развертывания. Вербальные элементы данного типа



дискурса несут основную прагматическую и лингвоэстетическую нагрузку. В качестве примера приведем фрагмент, в котором Сталкер возобновляет произошедший на привале в Зоне разговор со своими клиентами (Профессором и Писателем) с ключевой темой кинопроизведения — о смысле жизни и роли искусства в поиске и раскрытии этого смысла:

(3) Сталкер (Александр Кайдановский): Вот вы говорили тут о смысле нашего... жизни... бескорыстности искусства. Вот, скажем, музыка. Она и с действительностью-то менее всего связана; вернее, если и связана, то безыдейно, механически, пустым звуком, без... без ассоциации. И тем не менее музыка каким-то чудом проникает в самую душу. Что же резонирует в нас в ответ на приведенный к гармонии шум, и превращает его для нас в источник высокого наслаждения, и объединяет, и потрясает? Для чего все это нужно? И главное — кому? Вы ответите — «никому и ни для чего, так, бескорыстно». Да нет. Вряд ли. Ведь все в конечном счете имеет свой смысл. И смысл, и причину.

В приведенном монологе прослеживается глубокая рефлексия Сталкера — проводника в мистическое место и «рыцаря духовных ценностей» (по выражению А. А. Тарковского) — над фундаментальным философским вопросом бытия человека, его экзистенциального предназначения, над сущностью явлений и причинно-следственными связями всего существующего, истинностью человеческого мира и иллюзорностью человеческих устремлений. Кроме того, данный фрагмент — это не только философские рассуждения киногероя. Речь Сталкера представляет собой и определенную форму апроприации *философского дискурса*. По замечанию И. И. Евлампиева, этот фрагмент свидетельствует «о существенном влиянии философии Шопенгауэра на Тарковского», согласно которой «именно через музыку, через вызываемые ею в душе человека переживания осуществляется самая непосредственная и прямая связь отдельной человеческой личности с Абсолютом, с волей» (Евлампиев, 2012, с. 319). В результате апроприации дискурса философствования и философского дискурса кинотекст насыщается яркими образно-выразительными лексико-стилистическими средствами, углубляющими драматическую канву кинопроизведения, обостряющими драматический конфликт.

Лингвокреативная апроприация *повседневно-разговорного дискурса* направлена на реализацию двух основных художественных задач: передачи фактуальной информации о происходящем и выражения эмоционального состояния протагонистов. Языковые средства, представляющие данный дискурс в «Сталкере», используются в речи киноперсонажей для сообщения фактов или некоторых сведений о себе и других (знакомых, родственниках, друзьях, коллегах), о событиях прошлого, взгляде на сложившуюся ситуацию или действия других киногероев. Данные средства разнообразны с функционально-коммуникативной и стилистической точек зрения и включают как нейтрально-разговорную лексику, просторечные слова и диалектизмы, так и грубо-фамиллярные и бранные выражения, повышающие эмоциональный то-



нус высказывания и отражающие сложные отношения между киноперсонажами: между Сталкером и его женой, между Сталкером, Профессором и Писателем, ср.:

(4) Жена Сталкера (Алиса Фрейдлих): Ты зачем мои часы взял? Куда ты собрался, я тебя спрашиваю? Ведь ты же мне слово дал, я же тебе поверила. Ну, хорошо, о себе ты не хочешь думать. А мы? Ты о ребенке своем подумай. Она же к тебе еще привыкнуть не успела, а ты опять за старое? Ведь я же старухой стала, ты меня доконал.

(5) Профессор (Николай Гринько): Писателишка вы задрипанный, психолог доморощенный. Вам бы стены в сортирах расписывать, трепло бездарное.

Апроприация повседневно-разговорного дискурса служит способом вербального изображения в фильме «Сталкер» психологических портретов киноперсонажей. Представляющие данный тип дискурса единицы — это специфические средства вербального вскрытия их душевных ран, средства обнажения их внутренней боли и глубины неудовлетворенности собой, своей жизнью, этим миром. В рамках повседневно-разговорного дискурса едко-ироничная речь протагонистов — это крик их души, которым они «взывают о помощи» и в то же время пытаются самоизлечиться, избавиться от накопившихся и разъедающих их изнутри тяжелых чувств (мести, горечи, отчаяния, обиды, разочарования, смятения и проч.). Весь этот эмоциональный негатив, внутренний психологический конфликт с самими собой и окружающим миром особенно ярко выражается посредством соответствующей негативно окрашенной эмоциональной лексики.

Отдельно стоит отметить, что в фильме «Сталкер» дискурс философствования и повседневно-разговорный дискурс могут рассматриваться как репрезентации двух взаимодействующих форм самовыражения и самопознания киногероев: дискурс философствования может интерпретироваться как форма передачи их высоких нравственных устремлений, а повседневно-разговорный дискурс (в своей эмоционально-экспрессивной части) — как форма проявления их борьбы со своей человеческой натурой, со своими страстями. Весьма любопытны в связи с этим случаи смешения данных дискурсов в анализируемом кинопроизведении. Одним из таких случаев является следующий фрагмент:

(6) Сталкер (Александр Кайдановский): Это неправда, неправда! Вы... вы ошибаетесь! Сталкеру нельзя входить в Комнату. Сталкеру вообще нельзя входить в Зону с корыстной целью. Нельзя! Вспомните Дикобраза! Да, вы правы, я гнида и ничего не сделал в этом мире и ничего не могу в нем сделать! Я и жене не смог ничего дать! И друзей у меня нет и быть не может! Но моего вы у меня не отнимайте! У меня и так уже все отняли там, за колючей проволокой. Все мое — здесь! Понимаете? Здесь, в Зоне! Счастье мое, свобода моя, достоинство — все здесь! Я ведь привожу сюда таких же, как я, несчастных, замученных. Им не на что больше надеяться. А я могу, понимаете, я могу им помочь! Никто им помочь не может, а я, гнида, я, гнида, могу! <...>



Такой дискурсный синтез, реализованный посредством лексических и синтаксических средств с четко определяемой отнесенностью к одному из двух дискурсов (например, эллиптические предложения, риторические вопросы, сниженная лексика, инверсия, терминологизированные понятия философии, императивы, выражения директивного и прохибитивного характера и др.), не только изображает здесь акт вербального «самобичевания» киногероя, парадоксальность и драматизм жизни которого актуализируется его признанием в ощущении себя настоящим *свободным и счастливым* только в *Зоне*, то есть в месте, огражденном от всего мира военными кордонами и опасном для жизни человека. Речь Сталкера звучит и как исповедь, как покаяние, что позволяет осуществить переход в иное дискурсное пространство — в религиозный (в широком понимании) дискурс.

Таким образом, фрагмент (6) является показательным и в отношении выявленной особенности лингвокреативной апроприации в рассматриваемом кинопроизведении *религиозного дискурса*. К такой форме исповеди (означающей одну из семи христианских таинств) обращаются и Профессор, и Писатель, и жена Сталкера. В данном случае религиозный дискурс предстает не в «чистой» форме, а в специфической художественной обработке, сближающей его с приемами литературного дискурса. Значительным с точки зрения художественной выразительности представляется и монолог-молитва Сталкера: *Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят <...> / Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств <...>*. Особый интерес вызывает интердискурсивный характер этого монолога-молитвы. Его первая часть содержит высказывания из романа немецко-швейцарского писателя Германа Гессе «Игра в бисер» (1942), а вторая часть — перефразированный отрывок из текста «Дао дэ дзин» древнекитайского философа Лао-Цзы. Необходимо также отметить, что в фильме «Сталкер» наличествуют и случаи апроприации фрагментов библейского текста в виде буквального цитирования (в частности, из «Откровения Иоанна Богослова» и «Евангелия от Луки»), модифицированных библейских выражений (например, *Дикобразу – Дикобразово!*), рассуждений на тему о Боге (например, *Потому что если Бог – это тот самый (Бермудский) треугольник... ха... то я уж просто и не знаю*), прямых и косвенных отсылок к библейским событиям и сюжетам (например, *Вспомните, как чуть не утонул святой Петр; Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня! По своему образу и подобию!*). Отдельного рассмотрения заслуживает оригинальная репрезентация отрывков из апокалиптической книги и «Евангелия от Луки». В фильме они используются в эпизоде с привалом в Зоне. Во время отдыха Сталкер засыпает и слышит во сне голос своей жены, произносящий текст из книги «Апокалипсиса» — *И вот произошло великое землетрясение <...>*. В определенный момент ее голос обрывается, и камера последовательно фокусируется на разнообразных объектах, находящихся под водой рядом с местом, где лежит Сталкер. Это шприц, автомат, монеты, лист календаря, часовой механизм с шестеренкой, офорт Рембрандта «Три дерева» и другие объекты (некоторые из них трудно идентифицируются), которые воспринимаются как сим-



волические артефакты разрушенной цивилизации. Пробуждаясь ото сна, Сталкер произносит отрывок из «Евангелия от Луки» — *В тот же день двое... двое из них... или в селение, отстоящее стадий на шестьдесят...* Этим переходом от закадрового женского голоса к звучащему в кадре голосу Сталкера и цитированием определенных фрагментов из двух книг Нового Завета выстраивается целый ряд взаимообусловленных образных ассоциаций, связывающих в единый мощный аксиологический комплекс символику внешнего и внутреннего, реального и метафизического, культуры и цивилизации, мужского и женского, надвигающейся катастрофы и возможного спасения. В целом можно сказать, что посредством интеграции языковых элементов, относящихся к религиозному дискурсу, в вербальную систему фильма «Сталкер» создается глубинная ретроспекция его ключевой проблематики с акцентом на осмысление той особой миссии, которую выполняет сам Сталкер. Как указывает А. А. Тарковский, «для того чтобы верить в будущее, необходима прежде всего глубокая уверенность в самом себе. Мой Сталкер — из тех, кто с болезненной остротой ощущает потребность в такой вере и чье призвание состоит в том, чтобы указать человеку путь, на котором он может обрести уверенность в себе» (Тарковский, 2008).

Лингвокреативная апроприация других из отмеченных ранее дискурсов также характеризуется своей спецификой. В «Сталкере» *поэтический дискурс* представлен отрывками из стихотворений Арсения Тарковского «Вот и лето прошло...» и Федора Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...», обогащающими текст кинопроизведения разнообразными поэтическими образами и формами, которые углубляют его философскую проблематику. Апроприация *профессионального дискурса* в анализируемом фильме примечательна вводом различных научных — физико-математических и филологических — терминов, риторических приемов ведения дискуссии или (квази)научной полемики, а также отсылок к конкретным научным событиям, отдельным научным и литературным произведениям. Данные языковые единицы, отражающие профессиональную деятельность клиентов Сталкера — Профессора и Писателя, используются как художественные средства раскрытия сути телеологического конфликта между наукой и искусством, провозглашения бесполезности науки и бескорыстности искусства. В споре Профессора и Писателя, разгорающемся во время их путешествия в Зоне к комнате желаний, искусство противопоставляется науке как медиум, который, подобно вере, осуществляет связь между здешним миром и потусторонним, наука же — бесполезное занятие, не способное решить фундаментальные проблемы человечества, поскольку научное познание ограничено, а научное знание на поверку оказывается псевдознанием, отчуждающим человека от истинных законов природной гармонии. С лингвокреативной точки зрения примечателен тот факт, что языковые репрезентанты профессионального (научного и литературного) дискурса не только выступают эффективными художественными средствами построения метадискурса кинорежиссера, но и используются для создания языковой игры, ярких иронических оценок, образ-



ных сравнений и эпитетов (например, *гражданин Шекспир, одарить человечество перлами покупного вдохновения, мозговые аристократы, Большой Змей добровольцем не бывает* (о Сталкере), *сенсорное голодание*).

В наименьшем объеме в «Сталкере» апроприируется *массмедийный дискурс*, который представлен в начале фильма новостным сообщением о появлении Зоны и в конце фильма похожим на журналистское интервью жены Сталкера, выполняющим, с одной стороны, информативную функцию, а с другой — имеющим исповедальный характер. Несмотря на наименьшую репрезентативность массмедийного дискурса, представляющие его языковые единицы играют заметную роль в раскрытии сюжетной линии анализируемого кинопроизведения и в построении его единой концептуальной основы, способствуя усилению сюжетной драматургии фильма.

Подытоживая результаты проведенного исследования, следует подчеркнуть, что лингвокреативная апроприация дискурсов в фильме «Сталкер» отличается рядом применяемых техник: дискурсы встраиваются друг в друга, смешиваются и стыкуются друг с другом с акцентированием или «затушевыванием» мест их взаимопроникновения и взаимодействия. В результате целостный дискурс фильма предстает как своего рода интердискурсивный коллаж и интердискурсивная «ризома», которые обуславливают оригинальность вербальной системы анализируемого кинопроизведения и ее эвристический потенциал. Посредством лингвокреативной апроприации указанных дискурсов достигается построение вербальной структуры как мощного концептуально-духовного комплекса, который обеспечивает экспликацию глубинных смыслов анализируемого фильма, внутреннего движения характеров и чувств киногероев и потрясает силой своего художественно-эстетического воздействия.

#### 4. Заключение

Проведенное исследование позволило установить точки сопряжения авангарда и творчества А. А. Тарковского посредством понятия интердискурсивности. Предпринятый анализ специфики литературно-художественного экспериментирования представителей раннего авангарда приводит к пониманию интердискурсивности как лингвокреативной апроприации дискурсов и созданию комплексной методологии ее изучения в кинопроизведении. Посредством разработанной методологии был установлен градуальный характер интердискурсивности фильма «Сталкер», проявляющийся как в значительной степени преобразования его литературной основы, так и в разной степени апроприированности и репрезентативности определенных типов дискурса, формирующих данное кинопроизведение как новый, оригинальный художественно-эстетический объект.

Одна из главных особенностей лингвокреативной апроприации текста первоисточника — повести «Пикник на обочине» — заключается в существенном дискурсном сдвиге и радикальных изменениях ее (то



есть повести) лингвистической системы. Исходный дискурс научной фантастики заменяется философским дискурсом. Данный сдвиг обусловлен основополагающими художественными принципами А. А. Тарковского, который, как отмечает И. И. Евлампиев, «подчинил свое творчество одной главной задаче — выражению через образы киноискусства определенного философского мировоззрения» (Евлампиев, 2012, с. 11). Как и в других картинах кинорежиссера, в «Сталкере» эпицентром действия является сознание человека, находящегося в поиске смысла жизни и веры как ее духовной основы, что обуславливает вхождение в фильм языковых единиц религиозного дискурса, обладающего наряду с философским дискурсом особой значимостью в анализируемом кинопроизведении. Различная степень апроприированности других дискурсов — повседневно-разговорного, профессионального, поэтического и массмедийного — выявляет специфику градуальности интердискурсивности фильма «Сталкер», которую можно рассматривать как особый художественный прием. В ходе анализа были выявлены разные техники апроприации дискурсов, соотносимые с понятиями «коллаж» и «ризом». Интердискурсивное напряжение, созданное использованием данных техник, служит целям усиления сюжетной и философской драматургии фильма «Сталкер».

В целом полученные результаты убеждают в проецируемости авангардных установок и авангардного опыта в последующие периоды развития культуры и в иные направления искусства и киноискусства, не имеющие с авангардом непосредственных отношений. Используемый в работе принцип сопряжения авангарда и творчества А. А. Тарковского является в сущности одним из вариантов проективного метода, допускающего разработку особой исследовательской позиции среди множества других возможных научных интерпретаций исследуемых объектов и подходов к их соотносимости.

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №19-18-00040) в Институте языкознания РАН.*

### Список литературы

Белоглазова Е. В. Интердискурсивность // Дискурс-Пи. 2010. №1-2 (9-10). С. 359–360.

Брессон Робер // Энциклопедия кино. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_cinema/2082/БРЕССОН](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/2082/БРЕССОН) (дата обращения: 15.03.2021).

Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. 2-е изд., переработ. и доп. Уфа, 2012.

Колобова К. С. Интердискурсивная природа произведения Г. Грасса «Мое столетие» // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. 2017. Вып. 39. С. 157–162.

Кремнева А. В. Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедийность: точки соприкосновения // Филология и человек. 2017. №2. С. 57–70.

Липовецкий М. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. 2008. №20. С. 24–31.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.



Олишко Н.С. Интердискурсивность как категория постмодернистского письма // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. №15. С. 95–104.

Пеше М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 267–268.

Сачава О.С. Интердискурсивность: синхрония и диахрония // Язык. Текст. Дискурс. 2011. №9. С. 76–83.

Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М., 1999. С. 12–53.

Силантьев И.В. Газета и роман: Риторика дискурсных смещений М., 2006.

Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009.

Соколова О.В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. 2-е изд. М., 2014.

Сургай Ю.В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте : автореф. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.

Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. М., 2002.

Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Л., 1989.

Тарковский А.А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. М., 2008.

Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского, М., 1991.

Фатеева Н.А. Поэзия как филологический дискурс. М., 2017.

Федоткин С. Лейтмотивы «Зеркала». М., 2019.

Фищенко В.В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.

Фрейлих С.И. Киноискусство: теория и практика. М., 2016.

Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2018.

Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М., 2016.

Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009.

Якимович А.К. Кино против авангардизма? Об онтологичности художественного языка // Вестник ВГИК. 2018. №2 (36). С. 8–26.

Rêcheux M. Language, Semantics, and Ideology. N. Y., 1982.

Wagner G. The Novel and the Cinema. New Jersey, 1975.

#### Список источников

Монтажный план фильма. URL: [www.tarkovsky.net.ru](http://www.tarkovsky.net.ru)

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Пикник на обочине. М., 2021.

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собрание сочинений. Сценарии. М., 2020.

Тарковский А.А. Андрей Тарковский. Кино как молитва: документальный фильм. М., 2019.

#### Об авторе

Ирина Владимировна Зыкова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН, Россия.

E-mail: [zykova\\_iv@mail.ru](mailto:zykova_iv@mail.ru)

#### Для цитирования:

Зыкова И.В. Интердискурсивность как лингвокреативная апроприация дискурсов: авангард и Андрей Тарковский // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №4. С. 65–85. doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-4.



## INTERDISCURSIVITY AS A LINGUOCREATIVE APPROPRIATION OF DISCOURSES: THE AVANT-GARDE AND ANDREY TARKOVSKY

I. V. Zyкова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

Bol. Kislovsky per., 1, p. 1, 125009, Moscow, Russia

Submitted on April 29, 2021

doi: 10.5922/2225-5346-2021-4-4

*The article explores the category of interdiscursivity from a perspective of its realization in films. As a point of departure, the historical ties of the avant-garde and cinema are analyzed in terms of interdiscursivity. Literary and artistic works of the representatives of the Russian avant-garde are characterized by a number of innovations that are relevant for the understanding of the interdiscursivity in cinematography as art. The established avant-garde foundations of interdiscursivity make it possible to define it as a linguocreative appropriation of discourses and to elaborate a methodology of its study in films. The film "Stalker" is selected as an object of research due to the fact that Andrey Tarkovsky's innovative cinematic approach makes his works akin to the approaches of art innovators of the avant-garde epoch. The specificity of the interdiscursivity of "Stalker" is determined both by a significant degree of transformation of its literary basis and by a varied appropriation of certain types of discourse in the process of making a film as an original artistic-aesthetic object. Elements of different types of discourse act as linguistic and creative means that influence the heuristic potential of the verbal system of a film.*

**Keywords:** interdiscursivity, film discourse, linguistic creativity, discourse appropriation, avant-garde, Tarkovsky

### References

- Beloglazova, E. V., 2010. Interdiscursivity. *Diskurs-Pi* [Discourse-P], 9, pp. 359–360 (in Russ.).
- Chernyavskaya, V. E., 2009. *Linguistika teksta: Polikodovost', intertekstual'nost', interdiskursivnost'* [Linguistics of the text: Polycode, intertextuality, interdiscursivity]. Moscow (in Russ.).
- Evlampiev, I. I., 2012. *Khudozhestvennaya filosofiya Andrey Tarkovskogo* [The artistic philosophy of Andrei Tarkovsky]. 2nd ed. Ufa (in Russ.).
- Fateeva, N. A., 2017. *Poeziya kak filologicheskii diskurs* [Poetry as a philological discourse]. Moscow (in Russ.).
- Fedotkin, S., 2019. *Leitmotivy "Zerkala"* [The leitmotives of "Mirrors"]. Moscow (in Russ.).
- Feshchenko, V. V., 2009. *Laboratoriya logosa. Yazykovoi eksperiment v avangardnom tvorchestve* [Logos Laboratory. Language experiment in avant-garde creativity]. Moscow (in Russ.).
- Freilikh, S. I., 2016. *Kinoiskusstvo: teoriya i praktika* [Cinematography: theory and practice]. Moscow (in Russ.).
- Freilikh, S. I., 2018. *Teoriya kino: ot Eizenshteina do Tarkovskogo* [The Theory of Cinema: from Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow (in Russ.).
- Hansen-Löve, O. A., 2016. *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: Ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: From symbolism to the avant-garde]. Moscow (in Russ.).



- Kolobova, K.S., 2017. Interdiscourse character of the work “My Century” by G. Grass. *Inostrannye yazyki: lingvosticheskie i metodicheskie aspekty* [Foreign languages: linguistic and methodological aspects], 39, pp. 157–162 (in Russ.).
- Kremneva, A.V., 2017. Intertextuality, interdiscursivity, intermediality: in contact. *Filologiya i chelovek* [Philology and Human], 2, pp. 57–70 (in Russ.).
- Likhachev, D.S., 1979. *Poetika drevnerusskoi literatury* [Poetics of Old Russian Literature]. Moscow (in Russ.).
- Lipovetskii, M., 2008. Modernism and the avant-garde: kinship and difference. *Filologicheskii klass* [Philological Class], 20, pp. 24–31 (in Russ.).
- Oliz'ko, N.S., 2007. Interdiscursivity as a category of postmodern writing. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University], 15, pp. 95–104 (in Russ.).
- Pêcheux, M., 1982. *Language, semantics, and ideology*. New York.
- Pêcheux, M., 1999. Capital truths. Linguistics, semantics, philosophy. In: P. Sériot, ed. *Kvadratura smysla. Frantsuzskaya shkola analiza diskursa* [The quadrature of meaning. French school of discourse analysis]. Moscow, pp. 267–268 (in Russ.).
- Sachava, O.S., 2011. Interdiscursivity: synchrony and diachrony. *Yazyk. Tekst. Diskurs* [Language. Text. Discourse], 9, pp. 76–83 (in Russ.).
- Sériot, P., 1999. How to read texts in France. In: P. Sériot, ed. *Kvadratura smysla. Francuzskaya shkola analiza diskursa* [The quadrature of meaning. French school of discourse analysis]. Moscow, pp. 12–53 (in Russ.).
- Silant'ev, I.V., 2006. *Gazeta i roman: Ritorika diskursnykh smeshenii* [Newspaper and Novel: The Rhetoric of Discursive Confusions], Moscow (in Russ.).
- Smirnov, I.P., 2009. *Videoryad. Istoricheskaya semantika kino* [Visuals. Historical semantics of cinema]. Saint Petersburg (in Russ.).
- Sokolova, O.V., 2014. *Tipologiya diskursov aktivnogo vozdeistviya: poeticheskii avangard, reklama i PR* [Typology of active influence discourses: poetic avant-garde, advertising and PR]. 2nd ed. Moscow (in Russ.).
- Surgai, Yu.V., 2008. *Interdiskursivnost' kinoteksta v krosskul' turnom aspekte* [Interdiscursivity of the film text in a cross-cultural aspect]. PhD Dissertation. Tver (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 1989. *Lektsii po kinorezhissure* [Lectures on film direction]. Leningrad (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2002. Pictured time. In: A.A. Tarkovsky, ed. *Arkhivy, dokumenty, vospominaniya* [Archives, documents, memoirs]. Moscow (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2008. *Martirolog. Dnevniki 1970–1986* (Martyrology. Diaries 1970–1986). Moscow (in Russ.).
- Turovskaya, M.I., 1991. *Sem' s polovinoi, ili Fil'my Andrey'a Tarkovskogo* (Seven and a Half, or The Films of Andrei Tarkovsky). Moscow (in Russ.).
- Wagner, G., 1975. *The novel and the cinema*. New Jersey.
- Yakimovich, A.K., 2018. Film Art Against Avant-Garde? On the Ontology of Artistic Means. *Vestnik VGIK* [Bulletin of Film Art], 2 (36), pp. 8–26 (in Russ.).

### Sources

- Editing plan of the film. (in Russ.). URL: [www.tarkovsky.net.ru](http://www.tarkovsky.net.ru)
- Strugatsky, A.N., 2021. *Piknik na obochine* (Picnic on the roadside. Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky). Moscow (in Russ.).
- Strugatsky, A.N., 2020. *Sobranie sochinenij. Scenarii* (Collected works. Scenarios. Arkady and Boris Strugatsky). Moscow (in Russ.).
- Tarkovsky, A.A., 2019. *Andrej Tarkovskij. Kino kak molitva: dokumental'nyj fil'm* (Andrey Tarkovsky. Cinema as a prayer: a documentary film). Moscow (in Russ.).



The author

*Dr Irina V. Zykova*, Leading Researcher, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: [zykova\\_iv@mail.ru](mailto:zykova_iv@mail.ru)

**To cite this article:**

Zykova, I.V. 2021, Interdiscursivity as a linguocreative appropriation of discourses: Andrey Tarkovsky and the avant-garde, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 4, p. 65–85. doi: [10.5922/2225-5346-2021-4-4](https://doi.org/10.5922/2225-5346-2021-4-4).