

УДК 81'42:811.133.1:811.111

О.А. Мельничук, Т.А. Мельничук

СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

Данное исследование посвящено выявлению текстовых (дискурсивных) стратегий в различных жанрах художественной прозы франкоязычных и англоязычных авторов. Предлагается типология стратегий художественного дискурса. Исследуются способы их формирования (приемы и тактики) на примере художественных биографий, фантастических, детективных произведений и графических романов. В связи с изучаемым вопросом поднимается проблема художественного дискурса.

Ключевые слова: художественный текст, художественный дискурс, стратегия, авторское сознание.

Исследование текстовых/дискурсивных стратегий затрагивает вопросы, вызывающие дискуссии среди современных лингвистов: каково соотношение понятий «текст» и «дискурс», что такое «художественный дискурс». Кроме того, нет единого определения термина «стратегия», существуют сложности в определении типологии стратегий.

Текст/дискурс, художественный дискурс

При разграничении понятий «текст» и «дискурс» ученые, в основном, определяют текст как результат, а дискурс как процесс (см.: [Арутюнова 1989: 136-137; URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm>]). Возможно, такое разграничение связано с тем, что текст, по словам И.Р. Гальперина, «обладает двойственной природой – состоянием покоя и движения» [Гальперин 2005: 19], а также, как это показано в работе В.Е. Чернявской [Чернявская 2005], с разным пониманием сущности текстуальности.

Разумеется, завершенный и отделившийся от автора текст (в состоянии покоя) является результатом когнитивно-коммуникативной деятельности автора. Однако если его не будут читать, то он останется просто книгой, предметом, лежащим на полке. Один из персонажей романа У. Эко «Имя розы» утверждает, что непрочитанная книга является носителем знаков, которые не производят концептов, а значит, она нема [Есо 1982: 425]. Смысл существования текста состоит в том, чтобы стать объектом чужого интерпретирующего сознания. Поэтому мы полностью согласны с В.З. Демьянковым, подходящим к дискурсу как к интерпретации текста и считающим, что «текст – не простой материальный объект, а интерпретируемый вербальный объект, за которым можно увидеть протекание дискурса» [Демьянков 2007] и с В.Е. Чернявской, определяющей текст как механизм, «запускающий» когнитивные процессы его восприятия и декодирования [Чернявская

2005: 81, 83], и используем в данной работе термины «текст» и «дискурс» в качестве синонимов.

В большинстве исследований (см. например, [URL: <http://philologos.narod.ru/ling/dijk.htm>; Иссерс 2008; Чернявская 2006 и др.]) стратегии изучаются на материале различных видов дискурса (научного, психологического, бытового, рекламного, политического), однако, к сожалению, почти не уделяется внимания художественному дискурсу, который имеет существенные признаки, отличающие его от нехудожественного.

Теоретики текста называют следующие признаки художественного текста: наличие эстетической функции; трансформация всех других функций языка под влиянием эстетической функции; имплицитность содержания; полисемантность (установка на неоднозначность восприятия); особая семантическая организация; субъективность (представление автором своего индивидуального восприятия изображаемых событий); абсолютный антропоцентризм (направленность на познание человека); фикциональность, установка на отражение нереальной действительности (см.: [Валгина 2003: 112-114; Гальперин 2005: 24; Гончарова, Шишкина 2005: 50-62; URL: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92a.htm>]).

Здесь уместно будет отметить второе значение термина «дискурс». Как справедливо считает В.И. Тюпа, данный термин может обозначать и единичное событие (отдельный текст как высказывание), и «устойчивую форму социальной практики речевого поведения, т.е. некоторый тип говорения или письма» [URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs015tiupa.pdf>].

Таким образом, в данной работе мы понимаем под термином «художественный дискурс»: 1) художественный текст в процессе когнитивно-коммуникативной деятельности читателя, реконструирующей когнитивно-коммуникативную деятельность автора; 2) тип письма, обладающий

вышеперечисленными признаками художественного текста.

Текстовые/дискурсивные стратегии

По мнению В.Е. Чернявской, текст «предстает как система языковых средств, структур, форм, объединенных коммуникативной стратегией отправителя» [Чернявская 2005: 81]. Представители отечественной когнитивной лингвистики понимают под коммуникативной стратегией план комплексного речевого воздействия говорящего для «обработки» партнера, некоторую последовательность речевых действий, организованных в зависимости от цели взаимодействия. Посредством стратегии достигается и контролируется оптимальное решение коммуникативных задач говорящего (направленных на изменение модели мира адресата, трансформацию его концептуального сознания) в условиях недостатка информации о действиях партнера (см.: [Иссерс 2008: 100-102]). Таким образом, все другие дискурсивные стратегии подчиняются коммуникативной.

В тех немногочисленных работах, посвященных стратегиям в художественных текстах, которые нам встретились, выделяются различные классификации стратегий в зависимости от направления исследований авторов.

Умберто Эко понимает под текстовыми стратегиями образцового автора и образцового читателя. Автор, подобно военному стратегу, представляющему себе модель своего противника, применяет при порождении текста стратегию, в которую входит прогнозирование действий читателя [Еко 1985: 65]. Таким образом, физические автор и читатель работают с учетом текстовых стратегий: автор, создавая модель образцового читателя, соответствующего его собственным интенциям; читатель, следуя стратегиям, подготовленным для него автором [URL: <http://www.comunicazionidimassa.net/Semiotica/II-modello-interpretativo-Semiotica.html>].

Французский нарратолог Венсан Жув, продолжая разрабатывать теорию образцового или имплицитного читателя, выделяет локальные и глобальные стратегии. Под локальными стратегиями автор понимает серию приемов, определяющих отношение читателя к миру художественного произведения, например, приемы отчуждения (дистанциации), разрушающие «эффект вымысла», и приемы аффективного воздействия, направленные на укрепление влияния повествования. Глобальные стратегии способствуют пониманию смысла текста через координацию раз-

личных точек зрения или перспектив [Jouve 1997: 107-111].

В. Жув подходит к исследованию стратегий с точки зрения техник организации повествования и выделяет, в основном, композиционные средства создания стратегий на уровне большого корпуса текстов. Другой подход, с точки зрения использования различных, в первую очередь, языковых средств в отдельном художественном тексте наблюдается в исследованиях Л.М. Кольцовой и Н.С. Болотновой.

Л.М. Кольцова, изучая авторскую пунктуацию, считает, что каждый художественный текст имеет свою пунктуационную стратегию и пунктуационную тактику. Пунктуационные стратегии осознаются и автором и читателем как художественный прием, как способ выведения дискретных единиц из недискретного потока сознания [Кольцова 2007].

Н.С. Болотнова считает целесообразным выделять на уровне макроструктуры текста регулятивные средства, стимулирующие речемыслительную деятельность читателя, закладывая основы для последующего моделирования концептов; и регулятивные структуры, позволяющие распознать коммуникативную стратегию автора и его творческий замысел, формируя его представление об общем смысле художественного произведения [Болотнова 2007: 142, 393].

Поскольку под регулятивностью понимается «системное качество текста, заключающееся в его способности «управлять» познавательной деятельностью читателя» [Болотнова 2007: 388], и учитывая, что программу «управления» читательского восприятия формирует автор при порождении текста, представляется, что можно соотнести способы регулятивности с текстовыми тактиками, а структуры – со стратегиями.

Учитывая все вышесказанное мы предлагаем определить коммуникативную стратегию автора художественного текста как план речевых действий и его реализацию для достижения коммуникативной цели автора текста, которая состоит в воздействии на картину мира и систему ценностей читателя. Представляется, что реализация этого плана в художественном тексте осуществляется с помощью текстовых/дискурсивных стратегий, под которыми мы понимаем серию тактик и приемов, используемых автором для программирования восприятия читателем основной идеи художественного произведения, авторской картины мира и авторских интенций. Как показывает проводимый нами анализ художественных тек-

стов, стратегии могут быть двух видов: **семантические** (или концептуальные) и **формально-структурные**.

Семантические стратегии подразделяются на **глобальную** стратегию (стратегию выражения/формулирования основной идеи текста) и **тематические** стратегии, направленные на выражение/формулирование отдельных тем произведения. Глобальная стратегия может создаваться как отдельными тактиками и приемами, так и только за счет наложения или пересечения тематических и формально-структурных стратегий. Тематические стратегии формируются, в основном, при помощи комбинаций различных тактик (лексических, стилистических, синтаксических, композиционных, графических и др.)

Формально-структурные стратегии создаются при помощи одноуровневых средств, являющихся доминантными в произведении. На наш взгляд, можно говорить о лексических стратегиях, стилистических, синтаксических (в том числе и пунктуационных), композиционных и т.д. Необходимо отметить, перефразируя утверждение И.Р. Гальперина о взаимообусловленности содержательных и формально-структурных категорий текста [Гальперин 2005: 5], что формально-структурные стратегии направлены на выражение/формулирование семантики текста, а семантические стратегии выражены структурными формами.

Представляется, что стратегии зависят от жанра (поджанра) и типа текста. Мы не будем здесь останавливаться на теории жанров и соотносительности понятий «жанр/дискурс», отметим только, вслед за В.И. Тюпа, что «взаимоналожение и разграничение этих двух расплывчатых, но в известной степени ключевых для современной филологии понятий призвано послужить прояснению их категориального содержания, а также эвристических возможностей обращения к ним» [Тюпа 2011: 31]. Рамки статьи не позволяют показать полностью все стратегии в каждом исследованном нами произведении, поэтому мы представим только некоторые примеры формирования стратегий в разных типах художественного дискурса.

Художественные биографии

В произведениях данного типа стратегии создаются при помощи разноуровневых средств. Чаще всего основу стратегии составляют доминантные средства одного уровня (лексические, стилистические, грамматические или композиционные), усиленные приемами или тактиками,

сформированными из средств, относящихся к другим уровням.

Так, в романе французского писателя Ф. Джана «Criminel» тематическая стратегия, направленная на выражение темы «Взаимонепонимание», формируется разными средствами (стилистическими приемами, грамматическими средствами), однако в романе явно доминирует оппозиция глаголов лексических полей «смотреть» и «говорить», причем глаголы говорения используются в отрицательной форме, в связи с чем на уровне текста создается оппозиция «смотреть/не говорить»:

...elle me **fixe** par-dessus la table...; comme elle **ne dit rien**, je me relève et me plante devant la fenêtre... [Djian 1997: 11-12].

...je vais la retrouver et elle me **jette un bref coup d'oeil sans prononcer un mot...**» [Djian 1997: 147].

Во внутреннем монологе (солилокви) главного героя, Франсиса, где происходит смена «фокуса» повествования, глагол *voir* (видеть) повторяется пять раз:

Ensuite **elle me voit** tomber sur le lit, les bras en croix, la tête farcie de problèmes en veux-tu. **Elle me voit** fixer le plafond. **Elle me voit** en train de chercher péniblement la réponse dans le fouillis obscur de mon crâne... Mais **elle voit** ce qu'elle a envie de **voir**... Voilà. C'est un exemple. Et je n'en ai pas un, comme ça, j'en ai cent [Djian 1997: 164-165].

Акториальный повествователь с внутренним ограниченным видением, каким является Франсис, обретает внешнее ограниченное видение, он мысленно встает на место Элизабет, пытаясь взглянуть на себя ее глазами. Но таким же внешним ограниченным видением обладает и Элизабет, которая не может проникнуть в его внутренний мир без его помощи. Она видит только его действия (он падает на кровать, он смотрит в потолок и т.д.). Она не понимает Франсиса, Франсис не понимает ее. В результате появляется еще один внутренний монолог, также необычный для структуры романа, где много диалогов. В нем Франсис мысленно обращается к Элизабет, хотя мог бы сделать это непосредственно:

...Est-ce que tu m'entends?! Est-ce que je suis en train de hurler dans le désert?! [Djian 1997: 165].

Экспрессивность этого мысленного обращения (ты меня слышишь?! Неужели это глас вопиющего в пустыне?!) достигается при помощи замены глагола «кричать», используемого во французском языке в этом библейском выражении («crier dans le désert»), на более экспрессивный синоним «hurler» (вопить). Экспрессия уси-

ливается использованием средств экспрессивного синтаксиса: сдвоенных пунктуационных знаков, вопросительного и восклицательного.

В этих двух солилоkvиях также актуализуется оппозиция «видеть/говорить (вопить)». Ф. Джан показывает, что герои не делают попыток (бояться? из эгоизма? из равнодушия?) поговорить по душам, чтобы понять друг друга. Не об этом ли говорил Лис из «Маленького принца»: «...зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь» [Сент-Экзюпери 1997: 307].

Глобальная стратегия, направленная на раскрытие темы «преступления» формируется при помощи: 1) выноса слова *criminels* (преступники) в сильную позицию произведения – заголовок; 2) тематической лексики поля «преступление» – *assassin, tragédie, choc, une balle, un coup de fusil* и т.д.; 3) двух тематических стратегий, направленных на выражение тем «непонимание» и «одиночество, усталость».

Таким образом, непонимание, одиночество и усталость – это следствие «преступного» отношения персонажей друг к другу. Преступники – все персонажи произведения, не пытающиеся помочь друг другу, понять друг друга. «*Criminels*» – это роман о взаимонепонимании близких людей и том, что можно понять друг друга, надо только сделать усилие, или, как об этом сказано в эпиграфе к роману, на это надо решиться.

В романе К. Остера «*Mon grand appartement*» основными средствами формирования стратегий являются ключевые знаки и средства экспрессивного синтаксиса. В романе можно выделить два ключевых знака – «*mon grand appartement*» (моя большая квартира) и «*serviette*» (портфель), семантические комплексы которых формируют две тематические стратегии.

Ключевой знак «*serviette*» встречается в романе 48 раз. Он доминирует в начале романа. Тематическая стратегия, создаваемая при помощи семантического комплекса ключевого знака «*serviette*», направлена на выражение душевной пустоты главного героя, его одиночества, страха, неуверенности, потребности в защите.

C'est que j'aimais bien **ma serviette**... En revanche, oui, j'aimais bien **ma serviette**. J'en avais besoin, du reste, et supérieurement, même... Sans **ma serviette**, je n'étais rien. Je me sentais nu... **Cette serviette**, je l'avais faite mienne. Faute d'une définition plus complète de moi, il n'est même pas exagéré de dire que, inversement, **ma serviette** m'avait fait sien... En effet, Dieu m'en est témoin, je ne tenais pas à être vu, avec **ma serviette**.

A l'inverse, je tenais à ne pas l'être, vu, et l'idée que les regards, me croisant, puissent se poser sur **ma serviette**, et non sur moi, me rassurait, me préservait de la chute [Oster 2007: 8-9].

Без своего портфеля Люк – никто. Он гол, беззащитен, одинок. Создается впечатление, что портфель заменяет Люку семью, друзей, собаку. Он становится для него символом безопасности, защиты, предохраняет его от падения, от худшего, которое происходит после падения. Примечательно то, что портфель всегда пуст. Вероятно, так же пусто и в душе Люка.

Автор раскрывает концептуальное значение ключевого знака «*serviette*» уже в самом начале романа, причем эксплицитно. Это свидетельствует о важности этого знака для показа (прослеживания) эволюции образа главного героя: от одиночества, неуверенности, душевной пустоты до готовности бороться за свое счастье.

Семантический комплекс ключевого знака «*mon grand appartement*» формирует тематическую стратегию, направленную на выражение мечты о семейном счастье. Еще не имея семьи, не зная, кто будет его женой, он покупает квартиру с комнатой для своего будущего ребенка:

Comme on s'en souvient peut-être, c'était un grand appartement Et si je l'avais choisi grand, je puis le dire, maintenant, c'est aussi que le petit y avait sa chambre [Oster 2007: 82].

Первая сюжетная часть романа заканчивается «падением» Люка (потеря портфеля и ключей от квартиры). Без своего портфеля он – никто, ничей, нигде. Люк покупает новый портфель. Тем самым, он, как бы, начинает новую жизнь. Квартира остается, но он не может и не хочет в нее попасть. Мечта о семейном счастье не реализовалась, но и не исчезла. Читатель так и не попадет в эту большую квартиру и не увидит ее.

Ключевые знаки используются только в первой сюжетной части, в конце романа слово «портфель» встречается один раз, когда Люк мимоходом упоминает, что он оставил портфель в пещере. Слово «квартира» также встречается один раз в конце романа, когда Люк, понимая, что значит для него женщина, которую он полюбил, отказывается от своей большой квартиры. Ему достаточно и небольшого клочка земли, чтобы хватило места протянуть руки к этой женщине:

Mon grand appartement n'est pas pour moi. J'ai besoin d'une place, d'une petite place sur cette terre, juste de quoi tendre les bras. Vers cette femme [Oster 2007: 141].

Исчезновение символов означает изменение в образе персонажа. Люк не нуждается больше в защите пустого портфеля, потому что пустота в его душе исчезла, она заполнена любовью, придающей ему уверенность, смысл жизни.

Глобальная стратегия в романе К. Остера, направленная на показ эволюции героя от душевной пустоты до любви, формируется разнообразными средствами экспрессивного синтаксиса (объем предложений, сегментированные конструкции, парцеллированные конструкции, пунктуационная синонимия, эллипсис).

Приведем пример синонимического употребления пунктуационного знака «точка» вместо знака «многоточие». Обычно точка разделяет две самостоятельные идеи, отмечает границу предложения справа и является самым распространенным показателем его законченности и, как правило, показывает его «нулевую» эмоциональность (см.: [Веденина 1975: 21-22; Kirpalani 1981: 36]). Однако в романе встречаются случаи, когда автор ставит точку в конце предложений, которые не завершены как в смысловом отношении, так и структурно, например:

Merci, dis-je. Ça m'aide beaucoup. Voilà. **Est-ce que.**

Est-ce que quoi?

Ça va venir, dis-je [Oster 2007: 207].

Данный фрагмент представляет собой начало трудного разговора Люка и Флор об их дальнейшей судьбе. Люк задает свой вопрос в форме вопросительного оборота *est-ce que*, оформленного точкой, т.е., в утвердительной форме. Точка вместо многоточия в конце вопросительного оборота (но без вопроса, который данный оборот должен был ввести, а, следовательно, незавершенный в смысловом отношении) означает, что для себя Люк его давно уже сформулировал, но он не может заставить себя произнести его, возможно, боясь услышать не тот ответ, который он ждет.

В романе К. Остера «*Mon grand appartement*» средства экспрессивного синтаксиса выступают одновременно и как синтаксические тактики и как синтаксическая стратегия.

В качестве синтаксических тактик они используются для формирования:

- тематической стратегии, направленной на изображение одиночества, душевной пустоты героя в начале романа (вместе с ключевыми знаками);

- тематической стратегии, направленной на изображение переломного момента в жизни персонажа (совместно с лексическими и композиционными тактиками);

- тематической стратегии, направленной на выражение установления новых связей.

В качестве синтаксической стратегии средства экспрессивного синтаксиса служат для формирования глобальной стратегии произведения (вместе с тематическими стратегиями), показывая эволюцию главного персонажа от одинокого, прячущего душевную пустоту в пустом портфеле, до готового на борьбу и самопожертвование ради любимой женщины.

Таким образом, в семейно-бытовых и философских произведениях стратегии создаются при помощи разноуровневых средств, при этом, средства одного уровня могут доминировать. Например, в произведениях А. де Сент-Экзюпери можно выделить использование личных местоимений «мы» и «вы» для формирования семантических стратегий, направленных, во-первых, на создание образа читателя, солидарного с автором (воздействие на картину мира реального читателя); во-вторых, выражения авторского сознания, поскольку, используя местоимение «мы», автор, чаще всего, выражает свою точку зрения, свое понимание явлений, событий и понятий, свою модель мира. В повести Р. Роллана «*Colas Breugnon*» – синтаксическая стратегия, созданная при помощи парантетических внесений, строит второй план повествования и не только помогает автору создать цельный образ героя, но и способствует выражению и выявлению авторского сознания, его модели мира.

Композиционные стратегии могут формироваться при помощи таких приемов, как создание фиктивного автора, использование примечаний в качестве художественно-композиционного приема, создание внутреннего адресата, композиционные парцелляты и др. (подробнее см.: [Мельничук 2002: 88-195]).

Произведения в жанре фантастики

Разумеется, в них используются те же средства для формирования тематических и глобальных стратегий, что и в рассмотренных выше произведениях, но в связи с тем, что мир в фантастических произведениях является миром будущего (хронотоп 1), появляется возможность сопоставления его с реальным миром, миром настоящего (хронотоп 2). Эту композиционную стратегию мы назвали стратегией сопоставления хронотопов.

Так, в романе Б. Вербера «*Les fourmis*» (Муравьи) сопоставляются две цивилизации: человеческая и муравьиная:

LORSQUE L'HOMME: lorsque l'homme a peur, est heureux ou en rage, ses glandes endocrines

produisent des hormones qui n'influent que sur son propre corps. Elles tournent en vase clos. Son coeur va accélérer, il va suer, ou faire des grimaces, ou crier, ou pleurer. Ce sera son affaire. Les autres le regarderont sans compatir, ou en compatissant parce que leur intellect l'aura décidé.

Lorsque la fourmi a peur, est heureuse ou en rage, ses hormones circulent dans son corps, sortent de son corps et pénètrent dans le corps des autres. Grâce à phéro-hormones, ou phéromones, ce sont des millions de personnes qui vont crier et pleurer en même temps. Ce doit être une sensation incroyable de ressentir les choses vécues par les autres, et de leur faire ressentir tout ce que l'on ressent soi-même... [Werber 1991: 160].

В данном случае при помощи параллельных конструкций сопоставляется способность людей и муравьев к сопереживанию.

Сопоставление может производиться эксплицитно (при помощи параллельных конструкций) или имплицитно, благодаря фоновым знаниям читателя о человеческой цивилизации. В целом в романе сопоставление формирует текстовые стратегии, которые, направляя восприятие читателя, приводят его к пониманию авторских интенций, а затем и к пониманию основной идеи произведения: люди пока не способны и не готовы к принятию чужих цивилизаций, чужого образа мышления и чужого образа жизни. Чтобы достичь этого, они должны посмотреть на себя со стороны и постараться изменить свой образ мышления и образ жизни.

В романе Р. Сабатье «Le sourire aux lèvres» сравнивается три хронотопа: два общества в будущем (2040 г.) и наше современное общество, время написания произведения (2000 г.).

Два общества будущего, в котором живет повествователь, выбрали разные пути развития. В одном, обществе «Застывших» (Immobiles), в погоне за техническим прогрессом, утрачиваются человеческие отношения:

La parole est devenue rare [Sabatier 2000: 17]. Selon la coutume, elle lève l'index. Les «bonjour» et les «bonsoir», n'existent plus. Tous lèvent l'index comme s'ils présentaient les armes [Sabatier 2000: 176]. Ils rient doucement, d'un rire particulier qui ne naît pas de la joie mais d'un tic contemporain [Sabatier 2000: 29].

Люди перестают разговаривать друг с другом, исчезли слова «Здравствуйте», «Добрый день», в качестве приветствия поднимается указательный палец, они разучились смеяться, их смех похож на нервный тик, исчезли книги. Люди превращаются в

куклы – politesses pour marionettes [Sabatier 2000: 159]. Во втором обществе, «Мятежников» (Rebelles), гармонично уживаются и вечные человеческие ценности и техническое развитие.

Хронотоп современного нам общества эксплицитно в мире произведения не выражен. Он создается в романе с помощью ретроспективного сопоставления, отступления из 2040 г. в наше время. Подобная ретроспекция позволяет не только критиковать действительность, но и показать идеалы автора. В обществе XX в. были войны, нищета, технические ошибки, дефицит национальных бюджетов, гигантские различия между странами, слабость правительств, экономического и валютного обеспечения, банкротства, снижение покупательской способности, забастовки и восстания, все эти экономические, социальные и экологические проблемы исчезли в XXI в.:

Après les ultimes bouleversements du siècle mort où l'on déporta, où l'on tortura, assasina, où la guerre fut verticale, aérienne et lâche, la guerre qui croit resoudre en anéantissant, après l'horreur acceptée qui répondait à l'horreur refusée, les hommes substituèrent au tintamarre les flonflons de la fête, feux d'artifice, la musique et la danse, la liesse [Sabatier 2000: 56-57].

При сопоставлении обществ прошлого и будущего используются языковые средства, выражающие прекращение действия, такие, как: глаголы *substituer* (заменить), *changer* (изменить), *exister*, *être* (существовать, быть) в отрицательной форме, причастия прошедшего времени *interdit* (запрещенный), *oublié* (забытый) и др.

В этом фантастическом мире произведения глобальная стратегия, выражающая авторскую модель мира, создается при помощи:

1) сопоставления образа жизни в будущем (хронотоп 1 / хронотоп 2) и прошлом (хронотоп 3);

2) сопоставления двух развитых обществ в 2040 г.: технократического (хронотоп 1) и гуманистического с развитыми передовыми технологиями (хронотоп 2);

3) выбора персонажем-повествователем, не противопоставленным автору, гуманистического общества;

Глобальная стратегия направлена на выражение идеи о сохранении человеческих ценностей в технологически развитом мире будущего, она выражает обеспокоенность автора тем, что в наше время наблюдается тенденция к технократизации обществ в ущерб гуманитарным знаниям и ценностям. Он обеспокоен также проблемами воспитания молодежи, которая, переключившись на ком-

пьютеры и видео, перестают читать книги, а значит, приобщаться к непреходящим ценностям культуры.

Детективные произведения

Для анализа выбраны произведения Агаты Кристи, поскольку именно в ее романах наиболее последовательно и явно прослеживается соответствие одному из требований классического детектива, состоящему в том, что и сыщик и читатель должны иметь равные возможности разрешения загадки. А. Кристи затевает игру с читателем, предоставляя ему информацию при помощи текстовых или дискурсивных стратегий.

Мы выделили два вида стратегий, направленных на привлечение читателя к расследованию: **интригообразующие** и **интригозавершающие**. Интригообразующие стратегии, в свою очередь, подразделяются на два типа. Стратегия первого типа создает атмосферу таинственности, страха, витающего в воздухе преступления. При помощи стратегии второго типа очерчивается круг подозреваемых после совершения преступления, определяются мотивы совершения преступления, либо круг персонажей – будущих подозреваемых до совершения преступления. Для формирования данных стратегий используются различные приемы и средства.

Для создания соответствующей атмосферы (интригообразующая стратегия первого типа) используются:

1. **Лингвистические средства**: тематическая лексика (поля «страх», «напряжение», «агрессия по отношению к будущей жертве» и т.д.) и повторы, например:

There was a feeling in the air of hush – of expectancy. <...> Was he wrong, or was there the same hush of expectancy there? [Christie 1974: 38].

2. **Композиционное средство** – перекрещивающиеся точки зрения или полископическая перспектива видения, когда одно и то же событие рассказывается или комментируется разными персонажами. Так, в романе «Murder in Mesopotamia» (Убийство в Месопотамии) поведение миссис Лейднер характеризуется следующим образом:

‘She amuses herself by setting other people by the ears’ [Christie 2008: 17]; ‘Anything to get attention, to have everybody hovering round her, making a fuss of her!’ [Christie 2008: 24]; ‘A dangerous woman, I think. <...> ‘I think she is ruthless’ [Christie 2008: 54]; ‘Had Mrs Leidner conceivably written those letters *herself*?’ [Christie 2008: 83] и т.д.

Интригообразующая стратегия второго типа образуется при помощи следующих тактик:

1. **Архитектоника романа**, т.е. членение текста. Так, первая книга романа «Sparkling Cyanide» (Сверкающий цианид) разделена на шесть глав, каждая из которых посвящена отдельному персонажу («Айрис Марл», «Руфь Лессинг», «Антони Браун» и т.д.). Читатель может самостоятельно сформулировать мотив преступления для каждого из шести персонажей. Например, любовник жертвы, Стефан Фаррадей боялся, что их связь получит огласку и навредит его карьере:

‘He must think of something – some way of keeping Rosemary quiet... A glass of poisoned champagne was about the only thing that would keep Rosemary quiet’ [Christie 2008: 87].

2. **Лингвистические средства** (оценочная лексика; лексика, выражающая чувства подозреваемых персонажей по отношению к жертве; лексика, выражающая страх, беспокойство; бранная лексика; экспрессивное использование пунктуации), использованные при описании отношения персонажей к жертве и помогающие читателю в формулировке мотивов преступления:

‘The incredible little fool! [Christie 2008: 59]; Silly little fool [idem: 61]; ‘A lovely creature with the brains of a hen! The little fool! The silly clinging fool! [Christie 2008: 84-85].

3. **Композиционный прием «точка зрения»** – формулировка мотивов преступления персонажами, не имеющими отношения к убийству или расследующими его. В романе «Sparkling Cyanide» полковник Рейс и инспектор Кемп включают в круг подозреваемых тех же персонажей, которым посвящены отдельные главы в первой книге, например:

‘Count them both in as possible. She for jealousy. He for his career’ [Christie 2008: 168].

При помощи **интригозавершающей стратегии** автор позволяет читателю самостоятельно вычислить преступника. Здесь читатель должен руководствоваться, в первую очередь, принципами классического детектива, сформулированными Э. По, которых строго придерживается и Агата Кристи – «преступник – тот, на кого меньше всего падает подозрение» и «преступник – тот, у кого самое совершенное алиби».

1. Одной из тактик интригозавершающей стратегии является **сужение круга подозреваемых** персонажей. Так, в романе «Sparkling Cyanide» подозрение снимается с Джорджа (отравлен); с Антони Брауна (работник спецслужб), и с Айрис, поскольку на нее организовано покуше-

ние. Остается чета Фарадеев и Руфь Лессинг. В романе «Murder in Mesopotamia» из списка подозреваемых вычеркивается мисс Джонсон (отравлена), в «Death on the Nile» (Смерть на Ниле) – устраненные как свидетели преступления Луиза Бурже и миссис Оттерборн.

2. Тактика «отвлекающего маневра».

Эта тактика одновременно может относиться и к интригозавершающей и к интригообразующей стратегии, поскольку, отводя подозрения от настоящего преступника, она заставляет читателя подозревать других персонажей. В качестве отвлекающего маневра могут служить как «параллельные» преступления, так и детали (револьвер в романе «Death on the Nile», пакетик с лекарством от головной боли, переданный жертве в вечер ее смерти в романе «Sparkling Cyanide» и др.).

3. Лингвистические средства. Так, в романе «Sparkling Cyanide» метафора, парантетические внесения и лексический повтор показывают изменение, произошедшее с Руфь Лессинг после ее встречи с Виктором Дрейком:

‘That interview with Victor had been the beginning of it all, had set the whole train in motion’ [Christie 2008: 43].

4. Тактика умолчания. Не включение в списки подозреваемых персонажей и персонажей вне подозрения настоящих преступников («Death on the Nile» и «Murder in Mesopotamia») привлекает к себе внимание читателя.

5. Совершенное алиби. В романе «Sparkling Cyanide» самое совершенное алиби у персонажа по имени Виктор Дрейк, после встречи с которым Руфь Лессинг «потеряла голову». При чтении романа читатель узнает, что Виктор Дрейк находится в Южной Америке. Но частые упоминания о нем являются одним из приемов авторской стратегии, раскрытым в романе устами персонажа Антони Брауна:

‘All along, from the very start of the case, there have been references to Victor, mentions of Victor’ [Christie 2008: 299].

Именно Виктор является идейным вдохновителем и, вместе с Руфь, исполнителем преступления, мотивом которого является наследство Розмари, перешедшее к Айрис.

Таким образом, в формировании стратегий принимают участие разноуровневые средства, приемы и тактики: жанровые (принцип детектива – виноват тот, у кого самое совершенное алиби), архитектурные (членение текста), композиционные (полископическое повествование, точка зрения, умолчание и др.) и лингвистические (те-

матическая лексика, повторы, средства экспрессивного синтаксиса и др.).

Интригообразующие и интригозавершающая стратегии не просто требуют сотворчества читателя и его усилий для интерпретации авторских интенций, как все другие стратегии художественного дискурса, а вовлекают читателя в интеллектуальную игру. Как отмечают исследователи (см.: [Lits 1999: 74-78]), с повествовательной точки зрения детективные романы включают не одну, а две истории: историю преступления (история 1) и историю расследования (история 2). История преступления сама по себе в романе не представлена, она восстанавливается в истории расследования (история 2), которой и посвящено произведение. Детективный роман-игра (например, произведения Агаты Кристи, Джо Алекса, Джеймса Хедли Чейза) позволяет внимательному читателю проводить параллельное расследование, т.е., опираясь на дискурсивные стратегии, сформированные автором, самостоятельно моделировать, корректировать и, в конце концов, реконструировать историю преступления (историю 1) до того, как это будет осуществлено эксплицитно в романе.

Интригообразующие и интригозавершающие стратегии являются семантическими стратегиями, формирующими наряду с другими тематическими глобальную стратегию детективного произведения, выражающую нравственную проблему – раскрытие и наказание зла.

Графические романы

Графический роман является разновидностью комикса и по структурно-содержательным признакам относится к полностью креолизованным текстам. Полностью креолизованными называются такие тексты, которые созданы с помощью различных знаковых систем – в данном случае, знаков естественного языка и невербальных визуальных знаков, – и в которых вербальная часть не может существовать независимо от визуальной части как связанное, цельное, завершённое сообщение [Анисимова 2003: 8]. Структурно полностью креолизованный текст графического романа состоит из отдельных панелей – фрагментов, ограниченных рамкой и содержащих вербальный и визуальный компоненты или только визуальный компонент. Такие фрагменты называются **кадрами**. В пределах кадров используются спектральные **планы** [Козлов 2002: 33].

Для анализа был выбран автобиографический графический роман «Maus» Арта Шпигель-

мана, посвященный теме холокоста, поскольку это произведение сочетает в себе сложную проблематику с форматом комикса, что представляет интерес с точки зрения того, как средствами комикса реализуются текстовые стратегии, направленные на выражение таких сложных тем, как «отцы и дети» (глобальная стратегия), *одиночество, бережливость, выживание, взаимное непонимание, обида* (локальные стратегии).

В силу того, что графический роман имеет вербально-визуальную структуру, средства реализации текстовых стратегий можно разделить на три группы: **вербальные, визуальные и смешанные** (т.е. вербально-визуальные) тактики и приемы.

Мы не будем здесь подробно останавливаться на **вербальных** приемах, поскольку они схожи с таковыми в гомогенных вербальных художественных текстах: используются такие лингвистические средства, как вербальные повторы, оценочная лексика, экспрессивное использование пунктуации и т.д. Особенности функционирования вербальных приемов в графическом романе обусловлены тремя основными факторами: нелинейностью (прерывистостью) вербального текста в силу полной креолизованности и покадровой структуры романа; доминированием прямой речи персонажей (реплик); расширенными возможностями паралингвистического оформления текста.

Среди наиболее примечательных **визуальных** приемов и тактик можно выделить следующие:

А. Вариации размера и формы кадров. В графическом романе варьируется графическое оформление кадров: изменяются размер и форма рамки, рамка может отсутствовать, возможны различные способы сочетания кадров, используются различные планы (общий, крупный, панорамный и т.д.). С помощью этих приемов акцентируются особо важные элементы повествования, достигается необходимый уровень эмоционального воздействия на читателя.

Б. Графическое оформление филактера (речевого «пузыря»). Варьирование размера филактера, его положение в кадре, форма контура (гладкий, ломаный, прерывистый и т.д.) придают ту или иную эмоциональную и интонационную окраску находящемуся в нем высказыванию.

В. Включение в роман документальных свидетельств («визуальный интертекст»). В тексте «Maus», помимо художественно-символических, представлены натуралистические невербальные знаки [Бернацкая 2000: 109]: фотографии; чертежи и схемы; натуралистичные рисунки, а также невер-

бальные знаки, находящиеся на пересечении натуралистических и художественно-символических знаков. Этот прием можно сравнить с интертекстом в гомогенном вербальном тексте, за исключением того, что речь идет о соотношении изображений (рисунков, фотографий), а не вербальных текстов.

Вербально-визуальные тактики построены на равноправном взаимодействии словесного и рисуночного компонентов и должны интерпретироваться как единое целое.

А. Зоометафора. Персонажи произведения изображены в виде животных в зависимости от их национальной принадлежности: евреи – мыши, немцы – кошки, поляки – свиньи и т.д. Метафора в «Maus», с одной стороны, с новой точки зрения характеризует человеческие взаимоотношения в конкретных условиях, показывая их в ином свете (игра в «кошки-мышки», отношения охотника и жертвы); с другой стороны, метафора здесь указывает на стереотипичность человеческого восприятия (все персонажи–немцы изображены кошками, несмотря на то, что не все из них являются фашистами или отрицательными персонажами).

Б. Заглавие романа и глав. Помимо вербального компонента, каждое заглавие содержит визуальный компонент. В заглавии каждой главы визуальный компонент несет равную смысловую нагрузку с вербальным компонентом, актуализирует его значение, придает дополнительную оценочную окраску.

В. Паралингвистическое оформление текста. Способы передачи интонационного аспекта речи существенно обогащаются: на помощь приходят как собственно рисунки, отображающие мимику, жесты, позу персонажа, так и всевозможные графические средства, оформляющие вербальный компонент (многообразие оформления и размера шрифта, сочетание различных знаков препинания, положение текста в кадре и т.д.). С помощью этих средств достигаются две основные цели: придание высказыванию той или иной эмоциональной окраски и смысловое выделение отдельных отрезков высказывания.

Все вышеперечисленные тактики и приемы так или иначе используются в реализации каждой из выделенных текстовых стратегий. В графическом романе приемы и тактики, определенные жанровой спецификой произведения (как имеет место быть в случае с любым гомогенным вербальным текстом), сочетаются с приемами и тактиками, обусловленными структурными особенностями графического романа.

Таким образом, существуют инвариантные стратегии, присутствующие в произведениях всех

рассмотренных нами жанров, это – семантические (глобальная и тематические) стратегии и формально-структурные.

Однако типология стратегий и способы их формирования зависят от жанра произведения. Так, в произведениях в жанре фантастики эксплицитно или имплицитно выражается стратегия сопоставления хронотопов мира фантастического произведения и мира, современного читателю. В классических детективах на первый план выходят интригообразующие и интригозавершающие стратегии, вовлекающие читателя в игру. В графических романах для формирования стратегий наряду с вербальными средствами используются визуальные приемы и тактики, направляющие читательское восприятие в семиотически осложненном тексте. Опыт показывает, что их понимание требует читательских компетенций, отличных от тех, которыми обладает читатель вербального линейного текста.

Мы предполагаем, что наряду с семантическими? существуют и другие типы стратегий – «технические» или повествовательные (стратегии построения повествования), например, стратегии в художественных гипертекстах, позволяющие создать нелинейное повествование. Теория стратегий художественного дискурса находится на стадии разработки и является очень перспективной для исследований.

Список литературы

Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учебное пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. М.: Издательский центр «Академия», 2003.

Арутюнова Н.Д. Дискурс // Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 136-137.

Бернацкая А.А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Речевое общение. Вып. 3. Красноярск: КрасГУ, 2000. С. 104-110.

Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учебное пособие. 3 изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2007.

Валгина Н.С. Теория текста: учебное пособие. М.: Логос, 2003.

Веденина Л.Г. Пунктуация французского языка. М.: Высшая школа, 1975.

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. 3 изд., стереотип. М.: Едиториал УРСС, 2005.

Гончарова Е.А., Шишкина И.П. Интерпретация текста. Немецкий язык: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2005.

Дейк Т.А. ван, Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. М., 1988. URL: <http://philologos.narod.ru/ling/dijk.htm>

Демьянков В.З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка, 2007. URL: <http://www.infolex.ru>

Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. 5 изд. М.: Изд-во ЛКИ, 2008.

Козлов Е.В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2002.

Кольцова Л.М. Художественный текст через призму авторской пунктуации: автореф. дис. ... д-ра филол. наук, Воронеж 2007.

Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. М., 2001. С. 72-81. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/kubryakova-01.htm>

Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 203-216. URL: <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92a.htm>

Мельничук О.А. Повествование от первого лица. Интерпретация текста. М.: Изд-во МГУ, 2002.

Сент-Экзюпери А.де. Ночной полет. Планета людей. Военный летчик. Письмо заложнику. Маленький принц. М., 1979.

Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) // Серия «Лекции в Твери». Тверь, 2002. URL: <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=1155>

Тюпа В.И. Жанр и дискурс // Критика и семиотика, 2011. Вып. 15. С. 31-42 // URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs015tiupa.pdf>

Чернявская В.Е. Когнитивная лингвистика и текст: необходимо ли новое определение текстуальности? // Вопросы когнитивной лингвистики. 2005. № 2. С. 77-83.

Чернявская В.Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого взаимодействия: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2006.

Eco U. Le Nom de la rose. Traduit par J.-N. Schifano. Editions Grasset et Fasquelle, 1982.

Eco U. Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris: Grasset, 1985.

Jouve V. La poétique du roman. Saint-Just-la-Pendue: SEDES, 1997.

Kirpalani M.-C. Importance de l'étude de la ponctuation dans l'analyse littéraire // *Le français dans le monde*, 1981. № 164. P. 35-57.

Lits M. Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. 2-ème édition complète. Liège, 1999.

Pieretti A. Elementi di semiotica // URL: <http://www.comunicazionidimassa.net/Semiotica/II-modello-interpretativo-Semiotica.html>

Художественные тексты

Christie A. Death on the Nile. FONTANA/Collins, 1974.

Christie A. Murder in Mesopotamia [Убийство в Месопотамии / А. Кристи; коммент. Е.В. Угаровой]. М., 2008.

Christie A. Sparkling Cyanide [Сверкающий цианид / А. Кристи; коммент. Т.Ю. Логачевой]. М., 2008.

Djian Ph. Criminels. Editions Gallimard, 1997.

Oster Ch. Mon grand appartement. Paris: Les Editions de Minuit, 1999.

Sabatier R. Le sourire aux lèvres. Paris: Éditions Albin Michel S.A., 2000.

Werber B. Les fourmis. Paris: Editions Albin Michel S.A., 1991.

Spiegelman A. Maus: A Survivor's Tale. Part I: My Father Bleeds History. New York: Pantheon, 1992.

Spiegelman A. Maus: A Survivor's Tale. Part II: And Here My Troubles Began. New York: Pantheon., 1992.

O.A. Melnichuk, T.A. Melnichuk

TEXTUAL STRATEGIES OF FICTIONAL DISCOURSE

The article deals with textual, or discourse, strategies in written texts of different sub-genres in English and French. The analysis of the textual strategies building techniques, i.e. various devices and tactics, is illustrated by the examples from fictional biographies, fantastic, detective, and graphic novels.

Key words: literary text, literary discourse, strategy, author's semantics.