

УДК 165.192 81'42

UDC 165.192 81'42

**РЕАЛИЗАЦИЯ ТЕКСТОВЫХ СТРАТЕГИЙ  
В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ (НА ПРИМЕРЕ  
ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА  
А.ШПИГЕЛЬМАНА «MAUS: A SURVIVOR'S  
TALE»**

**REALIZATION OF TEXTUAL STRATEGIES IN  
GRAPHIC NOVELS AS EXEMPLIFIED BY A.  
SPIEGELMAN'S «MAUS: A SURVIVOR'S  
TALE»**

Мельничук Татьяна Александровна  
старший преподаватель  
*Северо-Восточный федеральный университет,  
Якутск, Россия, [tatianamelnichuk@mail.ru](mailto:tatianamelnichuk@mail.ru)*

Melnichuk Tatiana Alexandrovna  
senior lecturer  
*North-Eastern Federal University, Yakutsk, Russia*

В статье проводится исследование текстовых семантических стратегий в полностью креолизованном тексте графического романа. Выделяется ряд вербальных, визуальных и смешанных (вербально-визуальных) приемов и тактик реализации текстовых стратегий, осуществляется их анализ

The article deals with textual strategies in fully creolized texts of graphic novels. Visual, verbal and mixed (verbal-and-visual) devices and tactics used to actualize textual strategies are described and analyzed

Ключевые слова: ТЕКСТОВАЯ СТРАТЕГИЯ, ПОЛНОСТЬЮ КРЕОЛИЗОВАННЫЙ ТЕКСТ, ГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН, ВЕРБАЛЬНЫЙ ПРИЕМ, ВИЗУАЛЬНЫЙ ПРИЕМ, ВЕРБАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНЫЙ ПРИЕМ

Keywords: TEXTUAL STRATEGY, FULLY CREOLIZED TEXT, GRAPHIC NOVEL, VERBAL DEVICE, VISUAL DEVICE, MIXED VERBAL-AND-VISUAL DEVICE

Теория текстовых стратегий в художественном тексте является сложной и не до конца разработанной проблемой. У.Эко определяет текстовые стратегии образцового автора и образцового читателя. Порождать текст, по его мнению, означает создать стратегию, в которую входят прогнозирование или ожидание действий со стороны читателя [1, 65]. Французский нарратолог В. Жув, продолжая разрабатывать теорию образцового читателя, выделяет два вида стратегий: локальные, под которыми он понимает серию приемов, определяющих отношение читателя к миру художественного произведения, и глобальные, способствующие пониманию смысла текста через способ координации различных точек зрения или перспектив [2, 107–108]. В. Жув исследует стратегии в общетекстовом пространстве, т.е. в его теории отдельные приемы, встречающиеся в отдельных произведениях, составляют одну общую стратегию. К тому же ученый рассматривает только композиционные приемы. Нас интересуют стратегии, используемые

автором в одном произведении. Поэтому мы, вслед за О.А. Мельничук, понимаем под стратегиями серию приемов, создаваемых разноуровневыми доминантными средствами, при помощи которых автор программирует процесс восприятия текста читателем [8, 29].

Прежде чем исследовать текстовые стратегии графического романа «Maus», а также тактики и приемы, использующиеся для их реализации, представляется целесообразным разобраться в специфике графического романа как объекта текстового анализа.

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, в которых вербальная часть не может существовать независимо от визуальной части как связное, цельное, завершенное сообщение [3, 8]. Как справедливо указывает Е.Н. Галичкина, отличием креолизованных текстов является их паралингвистическая активность, выражающаяся в роли и расположении в текстовом пространстве неязыковых средств, которые «выступают в качестве содержательных элементов, привлекают внимание реципиента и стимулируют интерпретацию с его стороны» [5, 58]. Эта характеристика тем более верна по отношению к текстам с полной креолизацией, где неязыковой компонент – паралингвистические и изобразительные средства – разделяет с естественным языком работу по созданию цельного произведения и имеет не меньшую смысловую нагрузку.

**Графический роман**, в отличие от других видов комикса, является более крупным произведением, состоит из нескольких частей, глав и оформляется как отдельная книга. Его тематика характеризуется социальной и политической направленностью. Рисуночный, карикатурный

характер визуального компонента графического романа не является препятствием для отражения серьезной проблематики, напротив, позволяет решать задачи реализации авторского замысла новыми способами.

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, по аналогии с кинематографической терминологией, называются **кадрами**. В пределах кадров используются спектральные **планы**: панорамный, общий, средний, американский или итальянский, ближний или первый, крупный и детальный или очень крупный [6, 33].

Графический роман «Maus» является **автобиографическим** повествованием, в нем рассказывается история взаимоотношений автора (Арта) и его отца (Владека), и история жизни его отца, пережившего холокост в годы второй мировой войны, заточение в концентрационном лагере Аушвиц и нелегкое возвращение к той жизни, что осталась у него после окончания войны. В силу его автобиографичности, в романе отражаются такие личностные переживания действительного автора произведения, как самоубийство матери, смерть старшего брата в концлагере еще до рождения Арта, наконец, непростые взаимоотношения с отцом. Кроме того, в этой истории через призму войны, которая становится катализатором для проявления глубоко скрытых свойств людской натуры, предлагается попытка решения не только личных, но и глобальных проблем – проблемы отцов и детей, проблемы слабости и стойкости человеческого характера, любви и нетерпимости людей друг к другу.

Глобальная семантическая стратегия графического романа, как художественного литературного произведения с созданным автором

вымышленным миром, применяется автором для донесения до читателя некой доминирующей в тексте идеи. Помимо основной идеи текста, в тексте графического романа присутствуют сопутствующие ей менее глобальные, пронизывающие не все произведение, а отдельные его части, тематические линии, так сказать, локальные идеи, которые передаются читателю с помощью тематических стратегий.

Проблематику романа можно разделить на две основные тематические оси: **во-первых**, разрыв между поколениями, **взаимное непонимание**, усугубившееся тем, что на долю отца выпали тяжелейшие испытания, а его сын (автор произведения), родившийся после войны, не переживал ничего подобного; **во-вторых**, геноцид евреев в годы Второй Мировой войны и его **влияние на судьбы людей**, на их дальнейшую жизнь на примере отца автора комикса. Вообще, весь роман представляет собой, вероятно, попытку автора разобраться в своих взаимоотношениях с отцом. Если же рассматривать более глобально – попытку понять трагедию поколения своего отца, понять точку зрения своего отца (и, возможно, простить его). В данном случае проблема «отцов и детей» усложнилась тем, что поколение отцов испытало колоссальное потрясение, война искалечила их тела и души, изменила систему ценностей, так что пропасть, разделяющая детей и родителей, стала еще больше.

Говоря о глобальной и локальных стратегиях графического романа «Maus», необходимо отметить, что в данном романе можно выделить **три пространственно-временных плана** (или три линии повествования). Это важно, поскольку все вместе три линии повествования работают на реализацию основной стратегии романа, но и в каждой из них по отдельности в разной степени реализуются менее глобальные тематические стратегии. Итак, мы предлагаем выделять следующие пространственно-временные планы в романе:

1) повествование от лица Арта Шпигельмана (данная линия повествования посвящена теме адаптации выживших жертв холокоста к жизни после войны и взаимоотношениям отца, одного из немногих сумевших выжить, и сына, который беседует со своим отцом Владеком Шпигельманом, ищет ответы и борется с чувством вины за то, что он не испытал того, через что прошли его отец, покончившая собой мать и погибший в концлагере брат; действие разворачивается вокруг взаимоотношений отца и сына);

2) повествование от лица Владека Шпигельмана (вторая линия повествования посвящена теме выживания и взаимоотношений людей в условиях войны, холокоста и концентрационных лагерей; Владек рассказывает о начале войны, своем пребывании в концлагере и освобождении из него с окончанием войны);

3) авторское отступление (вводится в текст один раз, действие происходит в рабочем кабинете Арта Шпигельмана и в кабинете у психотерапевта Арта, событийность уступает здесь место личностному анализу – автор-повествователь в своем монологе и в разговоре с психотерапевтом пытается разобраться в себе).

Таким образом, **основная семантическая стратегия романа** направлена на выражение темы *«отцы и дети»*. Взаимоотношения автора-повествователя Арта и его отца Владека осложнены несколькими факторами: изначально непростым характером Владека; геноцидом евреев во время второй мировой войны – Арт испытывает постоянное чувство вины, за то, что он родился после войны, не был участником тех событий, в то время как его отец, мать и не переживший войну старший брат были; самоубийством матери Арта после окончания войны и т.д.

Глобальной стратегии подчиняются **локальные тематические субстратегии**, направленные на выражение следующих тем: *одиночество, бережливость, выживание, взаимное непонимание, обида*. Каждая из этих

локальных стратегий представляет собой серию приемов, которые создают условия для интерпретации читателем данной темы, или проблемы, в тех пределах и с тех точек зрения, которые предусмотрены авторской интенцией. Все тематические стратегии иерархически подчиняются глобальной стратегии, следовательно, темы, охватываемые этими стратегиями, являются гранями основной темы произведения – проблемы «отцов и детей». Важно также отметить, что поскольку произведение носит автобиографический характер и затрагивает такую сложную тему, как холокост, перед автором стояло, помимо всего прочего, две задачи: убедить читателя в реальности описываемых событий, придать *документальность* повествованию, и не оставить читателя равнодушным к теме, которая бесчисленное количество раз была затронута в литературе, вызвать *эмоциональный* отклик. Мы полагаем, что в связи с этим можно выделить еще две субстратегии, первая из которых направлена на достижение реалистичности повествования, а вторая – на программирование у читателя эмоциональной реакции.

Для реализации глобальной и локальных стратегий в романе используются следующие **вербальные** и **визуальные** тактики и приемы, а также их сочетания:

### **1. Вербальные приемы:**

- а. Комментарии повествователя.
- б. Вербальные тематические повторы.
- в. Использование слов немецкого языка.

### **2. Визуальные приемы:**

- а. Зоометафора.
- б. Вариации размера и формы кадров.
- в. Введение персонажа-повествователя в тело произведения.
- г. Включение в роман документальных свидетельств («визуальный интертекст»).

### **3. Вербально-визуальные приемы:**

- а. Сильные позиции. Заглавие романа и глав.
- б. Паралингвистическое оформление текста.
- в. Хронотопы мотивов.

Далее мы более подробно охарактеризуем вышеперечисленные приемы и приведем примеры того, каким образом эти приемы функционируют в тексте и как они способствуют реализации той или иной стратегии. К сожалению, формат статьи не позволяет детально проанализировать использование каждого приема для всех текстовых стратегий.

#### **Вербальные приемы.**

Комментарии повествователя. В первой линии повествования вербальная составляющая полностью креолизованного текста романа представлена за редкими исключениями диалогической речью. Вербальный компонент представлен, преимущественно, прямой речью персонажей, а функцию описания берет на себя визуальный компонент. Эмоциональные и смысловые оттенки высказывания также актуализируются с помощью паралингвистических и визуальных средств: вариаций графического оформления высказывания, изображения мимики персонажа и т.д. Комментарии повествователя практически в каждом случае сводятся к указанию места и время происходящих далее событий и вводятся, как правило, в начале глав.

*«I went out to see my Father in Rego Park. I hadn't seen him in a long time – we weren't so close»* [10, 11]. Стоит отметить, что этот комментарий – первый в романе, он несет больше личной информации о взаимоотношениях повествователя с отцом, чем последующие комментарии. Данный комментарий программирует ход читательской интерпретации, указывает на отсутствие теплых отношений между сыном и отцом.

*«I visited my father more often in order to get more information about his past...»* [10, 43].

*«Another visit...»* [10, 130].

*«Summer vacation. Francoise and I were staying with friends in Vermont...»* [11, 11].

*«Winter...»* [11, 120].

В первой линии повествования в основном реализуются стратегии, направленные на выражение тем одиночества, бережливости, взаимонепонимания. Соответственно, тактика минимального использования комментариев повествователя, во-первых, позволяет дистанцироваться от фигуры автора-повествователя и погрузиться в события данной линии повествования и, во-вторых, минимизирует в глазах читателя субъективное отношение автора-повествователя к описываемым событиям, что позволяет представить данные темы не с какой-то одной точки зрения – «отцов» или «детей», а более объективно.

Вторая линия повествования представляет собой, по сути, монолог Владека, его рассказ о своей жизни, ответ на вопрос Арта. Этот монолог оформлен как комментарии персонажа-повествователя к основным событиям, происходящим во втором пространственно-временном плане. В отличие от первой линии повествования, здесь слова рассказчика и диалогическая речь представлены в равных пропорциях. Комментарии эмоционально окрашены и передают отношение рассказчика к повествуемым событиям. Они также содержат много фактической информации, что способствует созданию реалистичности повествования.

*«And she was so laughing and so happy, so happy, that she approached each time and kissed me, so happy she was»* [10, 35].

*«Even when they came with **dogs** to smell us out – and they knew that jews are laying here – but still they couldn't find»* [10, 111].



«*And the fat from the burning bodies they scooped and poured again so everyone could burn better*» [11, 72].

С помощью такой тактики, вероятно, достигается впечатление субъективности повествования, точка зрения персонажа-повествователя Владека превалирует, что позволяет читателю узнать его отношение к происходившим событиям, к поступкам окружающих и своим собственным, и таким образом лучше понять личность персонажа. Кроме того, упоминание документальных фактов в речи повествователя делает событийный ряд более реальным для читателя, а личная вовлеченность повествователя в повествуемые события делает их более эмоционально окрашенными.

Вербальные повторы. Под вербальными повторами понимается повторение отдельных лексем и лексико-грамматических и стилистических характеристик речи персонажей, повторение тематики вербальных сообщений. Вербальные повторы позволяют расставить тематические и стилистические акценты в повествовании. Звенья вербальных повторов образуют «линии», пронизывающие текст и маркирующие определенные части повествования.

В качестве примера вербального тематического повтора можно привести повтор глагола **save** в его двух основных значениях: 1) уберечь(ся) от вреда, избежать опасности и 2) не тратить, копить (деньги, еду, вещи и т.д.). Этот глагол употребляют в своей речи Владек, отец автора по отношению к себе и своим действиям или другие персонажи, характеризуя Владека. Примеры из первой линии повествования:

Владек: «*For my condition I must fight to save myself. Doctors, they only give me “junk food”...*» [10, 26]. Здесь *save* употребляется в значении «спасти, обезопасить», Владек «борется за свое спасение» уже в мирной жизни, война осталась далеко позади.

Арт: «...*Mom would offer to cook something I liked better, but pop just wanted to **leave** the leftover food around until I ate it. Sometimes he'd even **save** it to serve again and again until I'd eat it or starve*» [10, 43]. Арт употребляет *save* в значении «сохранять, не выбрасывать». Здесь реализуется локальная стратегия, направленная на выражение темы бережливости.

Примеры из второй линии повествования:

Владек: «*These I saved from a red cross package. **Always** I saved...*» [10, 63]. В этом примере *save* используется в значении «сохранять, не тратить».

Владек: «*The war is over,*» *she cried. «Let's run away!» She saved us!*» [11, 108]. Здесь *save* переводится как «спасать, сохранять жизнь».

Таким образом, два основных значения глагола *save* проходят через две линии повествования, характеризуя жизнь Владека в военное и послевоенное время. Реализуются локальные стратегии, направленные на выражение тем бережливости и выживания. При этом глагол *save* как бы связывает, объединяет эти две темы, что может указывать на причинно-следственную связь: выживание благодаря бережливости (действительно ли эта связь существует, или это ошибочное представление Владека – другой вопрос).

Глагол *save* также занимает одну из сильных позиций текста – предпоследняя глава романа называется «*Saved*» (подробнее об особенностях заглавий в данном графическом романе речь пойдет ниже).

Использование слов немецкого языка. Все персонажи «*Maus*» говорят на английском языке. Однако во второй линии повествования в высказываниях персонажей-немцев встречаются некоторые слова немецкого языка: *schnell*, *halt*, а также в речи надзирателей-поляков слово *Blocksperrre*, означающее временное закрытие барака и запрет на выход из него заключенных. Эти слова в совокупности составляют, если можно так выразиться, интернациональный глоссарий времени Второй Мировой войны, знакомый каждому и значимый для большинства. Введение данных

лексем в англоязычный текст, их повторение и графическое выделение способствуют воссозданию эмоционального состояния персонажей, передает их переживания, а также вызывает ассоциации с исторической действительностью.

### **Визуальные приемы**

Зоометафора. Важным ключевым знаком полностью креолизованного текста «Maus» является невербальная зоометафора – изображение персонажей произведения в образе животных в зависимости от их национальной принадлежности. Так, евреи визуально изображены как мыши, немцы – как кошки, поляки – как свиньи. Автор «Maus» использует **зоометафору** для передачи свойств человеческой натуры, связывая метафору и характеры персонажей со стержневой тематической осью произведения – концентрационным лагерем и геноцидом во время Второй Мировой войны и их воздействием на жизнь как прямых участников войны, так и следующего поколения. Метафоры «порою дают нам возможность увидеть какой-либо предмет или идею как бы «в свете» другого предмета или идеи, что позволяет применить знания и опыт, приобретенные в одной области, для решения проблем в другой области» [9, 291]. 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 не только раскрывает глубинную суть отношений между людьми, но и указывает на стереотипичность человеческого восприятия (все персонажи-немцы изображены кошками, несмотря на то, что не все из них являются фашистами или отрицательными персонажами). Можно предположить, что метафоричность мышления позволяет читателю принять «правила игры» автора романа и воспринимать персонажей романа не как животных, которыми они изображены визуалью, а как людей, обладающих

определенным набором стереотипных качеств, традиционно приписываемых соответствующим животным. Сложно сказать, что в данной зоометафоре первично: раскрытие внутренней сущности метафорически изображенных объектов или же раскрытие сущности тех, кто воспринимает изображенные объекты настолько стереотипично.

Очевидно, значимо противопоставление мышей и кошек, которые метафорически представляют в «Maus» евреев и немцев независимо от того, положительные или отрицательные это персонажи. Настолько сильное обобщение не должно вводить читателя в заблуждение: изобразив французов лягушками, цыган – бабочками, американцев – собаками, автор подчеркнул доминирование стереотипов в людском сознании и в то же время показал их необоснованность и абсурдность. Примеры:

1. Эпизод, в котором Владек, Арт и Франсуаз едут на машине. Франсуаз останавливается, чтобы подобрать «голосующего» на обочине попутчика, чернокожего американца, изображенного в виде черной собаки. Владек, сам переживший все тяготы расистских воззрений, резко отрицательно, агрессивно относится к идее подвезти в его машине чернокожего: «*A hitch-hiker? And – ou – it's a colored guy, a SHVARTSER! PUSH QUICK ON THE GAS!*» [11, 98–99].

2. Изображение смешанной в национальном плане семьи, в которой отец является евреем (мышью), мать – немкой (кошкой с полосатой окраской), а их дети изображены как мыши с полосатым кошачьим окрасом [11, 131]. Здесь происходит разрушение стереотипов.

Вариации размера и формы кадров. Данный прием широко используется во второй линии повествования, но практически не играет роли в двух других пространственно-временных планах. Размер кадров во второй линии повествования значительно варьируется, нередко встречаются изображения, выбивающиеся из общего ряда характером

графического оформления кадра: размером и формой рамки, комбинацией кадров, отсутствием рамки.

Пример: Ближе к окончанию войны нацисты пытались скрыть следы своих преступлений, выводя заключенных из концлагерей и переправляя их в другие места. Рисунок в более крупном фоновом кадре изображает вид из окна на толпу заключенных, которых гестапо гонит по территории лагеря, текст в кадре: «*Screaming gestapo chased everywhere. Each prisoner got a bread, a sausage and a kick out, out the gate, to march*». Рисунок в более мелком кадре, наложенном на фоновый, изображает пятерых заключенных-евреев, которые спрятались на чердаке здания и смотрят из этого окна, текст в кадре: «*We didn't stand on the last appels, but came up to this attic*» [11, 81]. Читатель имеет возможность одновременно увидеть персонажей со стороны и увидеть происходящее глазами персонажей, и если мы наблюдаем за персонажами «со стороны» на протяжении всего графического романа, то рисунки, изображающие «вид из глаз», встречаются в произведении гораздо реже и приобретают знаковость. Таким образом, усиливается эмоциональное воздействие рисунка: читатель одновременно видит темные, сторбившиеся фигуры мышей, со страхом глядящие в окно, и то, что открывается их взору.

Введение персонажа-повествователя в тело произведения. Для реализации глобальной семантической стратегии данного произведения важными представляются такие ключевые знаки, использованные в третьем пространственно-временном плане (авторское отступление), как маски животных (мышей, собак, кошек), которые носят на лице персонажи в этой части и которые соответствуют образам животных в остальных частях романа. В авторском отступлении Арт говорит о своем графическом романе «Maus»: «*I started working on this page at the very end of February 1987*». [11, 41], т.е. он одновременно является автором этого романа и его персонажем. Графический роман «Maus» носит автобиографический

характер и отражает глубокие личностные переживания действительного автора произведения. В силу личностной значимости описываемых событий автору-повествователю трудно вырваться из событий прошлого, о чем говорят маски. С другой стороны, возможна обратная трактовка: не маски происходят из книги, а художественные образы возникли из «масок», которые носит автор-повествователь и его окружение в действительности. Кроме того, в кабинете психотерапевта (также жертвы холокоста) Арт озвучивает свои сомнения и переживания, касающиеся его отношений с отцом: «*Mainly I remember ARGUING with him... and being told that I couldn't do anything as well as he could*», «*No matter what I accomplish, it doesn't seem like much compared to surviving Auschwitz*» [11, 44]. Авторское отступление занимает небольшую часть всего повествования «Maus», однако оно весьма значимо для реализации стратегий, раскрывающих темы обиды, одиночества, взаимного непонимания.

Включение в роман документальных свидетельств. В тексте «Maus», помимо художественно-символических, представлены натуралистические невербальные знаки [4, 109] в виде четырех изображений: фотографический материал; чертежи и схемы; рисунки, которые условно можно отнести к рисункам с натуры, а также невербальные 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. Примеры:

1. Фотография Владека [11, 134] – в середине повествования, описывающего, как вскоре после окончания войны родные Владека получили от него письмо с фотографией, автор помещает между

рисованных кадров, где действующие лица изображены в виде мышей, ту самую фотографию Владека, реального человека.

2. Детальная схема крематория [11, 70] – Владек рассказывает, как в Освенциме ему пришлось разбирать оборудование газовых камер, т.к. нацисты хотели избавиться от всех улик. На рисунках детально изображены пустые газовые камеры и крематорий с подробным описанием.

3. Груда трупов [11, 41] – это изображение очевидно вызывает ассоциацию с кадрами кинохроники времен Второй Мировой войны, транслировавшейся во время Нюрнбергского процесса, и могло бы быть названо рисунком с натуры, если бы не вмешалась зоометафора и вместо человеческих лиц на рисунке были изображены головы мышей.

С помощью этой тактики реализуется стратегия, направленная на придание реалистичности повествованию.

### **Вербально-визуальные приемы**

Заглавие романа и глав. Заглавие – это первый компонент художественного текста, с которым встречается читатель. Как отмечает В. А. Кухаренко: «Заданное в заголовке слово «пронизывает» весь текст, связывает его» [7, 92]. Заглавие непосредственно связано с проблематикой текста, оно ориентирует читателя, направляет его восприятие.

Анализируемый текст имеет три уровня заглавий: общее заглавие дилогии – «Maus: A Survivor's Tale», заглавие собственно первой и второй частей – «My father bleeds history» и «And Here My Troubles Began», и названия 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.

Пример:

Четвертая глава озаглавлена «saved», в ней повествуется об окончании войны и окончательном освобождении. Рисунок, сопутствующий заголовку, изображает на переднем плане лицо Владека как персонажа из первой линии повествования. На заднем плане изображены заключенные концлагеря на фоне флага США (именно американцы фигурируют в данной главе как освободители). Таким образом, визуальное оформление заглавия актуализирует значение «спасать, сохранять жизнь». Однако заглавие несет и другой смысл. Повествование начинается в первом пространственно-временном плане словами Владека: «*ALWAYS I saved... I saved only so I can have a little something for my old age*» [11, 101]. Здесь реализуется второе значение глагола *save* – «не тратить, накапливать». Тематическая нить патологической бережливости Владека проходит через все произведение и находит кульминацию в этой главе.

Паралингвистическое оформление текста. Способы передачи интонационного аспекта речи существенно обогащаются в жанре комикса, особенно в графическом романе. На помощь приходят как собственно рисунки, отображающие мимику, жесты, позу персонажа, используя код, узнаваемый читателем, так и всевозможные графические средства, оформляющие вербальный компонент (форма речевого пузыря и его контура, многообразие оформления и размера шрифта, сочетание различных знаков препинания и т.д.). С помощью этих средств достигаются две основные цели: придание высказыванию той или иной эмоциональной окраски и смысловое выделение отдельных отрезков высказывания. Примеры:

Владек: «*Always you're so **lazy!** Every job we should make so as to do it the right way.*»



Арт: «*Lazy?! Damn it, you're driving me nuts!*» [11, 23]. В данном примере выделение слова *lazy* и повторение его в репликах отца и сына говорит читателю о том, что Арт принимает обвинения со стороны отца близко к сердцу, и что это обвинение, вероятно, не обосновано.

Арт: «*Thanks a lot*» [11, 23]. Интерес представляет форма речевого пузыря, не овальная, как обычно, а с неровным нижним краем, имитирующим стекающую краску. Такое оформление в данном случае передает разочарование персонажа, придает высказыванию саркастический характер. Арт «благодарит» Франсуаз за то, что она предлагает Арту и Владеку вдвоем отправиться на прогулку, в то время как она займется вместо Владека его счетами. Очевидно, что Арт предпочел бы отправиться на прогулку один, нежели проводить время со своим отцом.

В данных примерах реализуются глобальная стратегия, направленная на выражение проблемы «отцов и детей», и тематическая стратегия, направленная на выражение темы взаимного непонимания.

Хронотопы мотивов. Хронотопами мотивов мы называем пространственно-временные ситуации, повторяющиеся в романе и имеющие значение для понимания основной идеи произведения. В силу того, что вторая линия повествования наиболее биографична, в ней отсутствует искусственно вводимые автором сюжетообразующие хронотопические мотивы – сюжет создан историей, следовательно, доминирует историко-биографический хронотоп. В качестве примера из первой линии повествования можно привести хронотоп кухни. На кухне раскрываются такие черты характера Владека, как патологическая бережливость (что перекликается с вербальным повтором слова *save*, о котором говорилось выше), уверенность в том, что он всегда прав, и что его сын Арт ничего не может сделать лучше него самого (данная причина конфликта между отцом и сыном упоминается и в третьем, глубоко

психологичном, пространственно-временном континууме), его стремление к порядку и т.д. Кроме того, на кухне происходят конфликты между Артом и Владеком, обнаруживается их взаимное непонимание. Примеры:

Владек категорически запрещает Арту пользоваться его деревянными спичками, т.к. бумажные спички Владек бесплатно берет в лобби отеля, а деревянные вынужден покупать: «*These wood matches I have to buy! The paper matches I can have free from the lobby of the Pines Hotel*» [11, 20].

Владек, беседуя с Артом, нечаянно разбил тарелку, из-за чего очень сильно переживает. Арт успокаивает его и предлагает помыть посуду, на что Владек сердито отвечает: «*No. You can defrost out the turkey legs... You only would break me the rest of my plates*» [11, 73].

Кухню можно назвать метафорой всего пространства вокруг Владека, то есть такого идеального пространства, которым он хотел бы себя окружить, поэтому он так остро воспринимает малейшее нарушение порядка на кухне и предпочитает все делать сам. Здесь реализуются тематические стратегии, направленные на выражение тем бережливости, взаимного непонимания, одиночества.

Таким образом, в графическом романе «Maus» выделяются глобальная семантическая стратегия, направленная на выражение основной проблематики произведения – конфликта между «отцами» и «детьми», а также ряд вспомогательных локальных семантических субстратегий, направленных на выражение тем одиночества, бережливости, выживания, взаимного непонимания, обиды. Кроме того, можно выделить две повествовательные стратегии: стратегию, направленную на достижение реалистичности повествования, и стратегию, направленную на программирование у читателя эмоциональной реакции.

Жанровая и структурная специфика графического романа, как полностью креолизованного текста, состоит в его гетерогенном характере,

т.е. в неразрывной связи вербального и визуального компонентов в создании текстового единства, что означает совместное участие вербального и визуального компонентов в формировании цельного и связного повествования. В связи с этим, в реализации каждой из выделенных текстовых стратегий участвуют вербальные, визуальные и вербально-визуальные приемы и тактики. Вышеприведенный анализ показал, что все три типа средств в более или менее равной степени участвуют в реализации текстовых стратегий в полностью креолизованном тексте графического романа – каждая из выделенных субстратегий и тем более глобальная стратегия реализуются в тексте с помощью комбинации всех трех типов приемов и тактик. Необходимо также отметить, что такое деление на вербальные и невербальные средства является условным и используется в целях анализа, поскольку в реальности вербальные и визуальные способы реализации стратегий в полностью креолизованном тексте не могут действовать изолированно, они всегда взаимодействуют друг с другом, результатом этого взаимодействия и является смысл, семантика текста.

#### Список литературы

1. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. 128 с.
2. Бернацкая А.А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Речевое общение. – Вып. 3. – Красноярск: КрасГУ, 2000. С. 104–110.
3. Галичкина Е.Н. Характеристики компьютерного дискурса // Вестник ОГУ. – Оренбург. – 2004. – № 10. – С. 55–59.
4. Козлов Е.В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2002. 220 с.
5. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
6. Мельничук О.А. Проблемы интерпретации художественного текста // Язык в исследовательском поле гуманитарных наук: монография / [О.А. Мельничук, Т.С. Нифанова, Н.В. Халина и др.]. Архангельск, Поморский университет, 2008. С. 5–41.

7. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. М.: «Прогресс», 1988. С. 281–309.
8. Eco U . Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs – Paris: Grasset, 1985. 315 p.
9. Jouve V. La poétique du roman. – Saint-Just-la-Pendue, SEDES, 1997. 190 p.
10. Spiegelman A. Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History. N.Y., 1992.
11. Spiegelman A. Maus II: And Here My Troubles Began. N.Y., 1992.