

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной лингвистики

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ О.В. Магировская
«___» _____ 2023г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

**ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СРЕДСТВ ЯЗЫКОВОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КОМИКСА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРАНЦУЗСКОЙ И
АМЕРИКАНСКОЙ ГРАФИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

Научный руководитель	_____	д-р филол. наук, зав. каф. ТГРЯиПЛ О. В. Магировская
Выпускник	_____	А.В. Мигаль
Нормоконтролер	_____	А.А. Струзик

Красноярск 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН КОМИКСА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	7
1.1. Онтологический статус комикса	7
1.2. Специфика текстовой организации комикса	10
1.2.1. Актуальные подходы к исследованию текста	10
1.2.2. Комикс как креолизованный текст	11
1.2.3. Реализация нарративности в креолизованном тексте комикса	17
1.3. Жанр графического романа в рамках развития феномена <i>язык комикса</i>	22
1.4. Стилистические приемы как основа языковой выразительности комиксов	24
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	28
ГЛАВА 2. СРЕДСТВА ЯЗЫКОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КРЕОЛИЗОВАННОГО ТЕКСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ «MAUS» И «LE CHAT DU RABBIN»	30
2.1. Мистификация	32
2.1.1. Реализация приема мистификации в тексте произведения-комикса «Maus»	33
2.1.2. Реализация приема мистификации в тексте произведения-комикса «Le chat du rabbin»	36
2.2. Визуальная метафора	38
2.2.1. Реализация визуальной метафоры в тексте произведения-комикса «Maus»	39
2.2.2. Реализация визуальной метафоры в тексте произведения-комикса «Le Chat du rabbin»	43
2.3. Ономатопея	46
2.3.1. Реализация ономатопеи в тексте произведения-комикса «Maus»	46
2.3.2. Реализация ономатопеи в тексте произведения-комикса «Le Chat du rabbin»	50
2.4. Условные символы	53
2.5. Вербальные средства выразительности	58
2.5.1. Реализация вербальных выразительных средств в тексте произведения-комикса «Maus»	58
2.5.2. Реализация вербальных выразительных средств в тексте произведения-комикса «Le Chat du rabbin»	62
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	63
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	71

ВВЕДЕНИЕ

Попытки объединить графику и письмо человек начал предпринимать ещё в глубокой древности. До наших дней дошли древнеегипетские зарисовки на мифологические и исторические темы, сопровождающиеся пояснительным текстом, написанным иероглифами или клинописью. Особенно часто подобная форма искусства применялась в виде фресок и барельефов в храмах, дворцовых комплексах, где она служила прославлению богов, мифологических героев или правителей. Несколько позже появился лубок – яркая ярмарочная живопись с незамысловатыми и, порой, карикатурными сюжетными зарисовками. Однако тезис о сознательном объединении графики и письма действителен только в контексте их разделения на два исторически автономных явления, в то время как современная лингвистика предполагает, что взаимосвязь вербальных и невербальных компонентов повествования предшествовала их независимости друг от друга. В данном исследовании комикс рассматривается относительно уникальности присущего ему языка и набора выразительных средств, но не как социокультурный феномен. Ключевым понятием работы выступает креолизованный текст, как текст, фактура которого состоит из двух разнородных частей, относящихся к различным знаковым системам: речевой и иконической.

Современный комикс берёт своё начало в первой половине XX века. Он «возродился» в виде небольших юмористических скетчей, входивших, как правило, в состав «утренних газет». Во многом это объясняется этимологией английского слова *comic*, определившего их название. Ситуация изменилась в июне 1938 года, когда в США появился персонаж Супермен (*Superman*). Эта дата определила начало «золотого века комиксов», в период которого было создано более 400 героев. Именно в это время появились на свет самые известные издательства: *Marvel*, *DC*, *Dark Horse* и *Image Comics*, каждое из которых подарило мировой культуре как минимум один знаковый образ. В конце XX века комикс эволюционирует. Появляется новый вид искусства -

графический роман, имеющий свои специфические особенности. В таких странах, как США, Канада и Япония графический роман является одним из ведущих жанров популярной культуры, а отдельные произведения даже изучаются в школах и университетах, в то время как в России данный процесс представляется довольно пассивным.

Актуальность выбора темы обусловлена возрастающим исследовательским интересом к теме креолизованного текста комикса в пространстве отечественной и зарубежной лингвистики.

Большой потенциал в области лингвистического исследования имеет набор выразительных средств, которые могут быть воплощены при реализации креолизованного текста, и возможность существования применимых к креолизованному тексту лингвистических категорий текста. Данная тема давно вызывает интерес у лингвистов, но сложно сказать, что научным сообществом был достигнут консенсус в вопросе необходимости её изучения. Разногласия также касаются взглядов на природу происхождения креолизованного текста. Об этом свидетельствует множество факторов, самым явным из которых является крайняя терминологическая неопределённость.

Объектом исследования выступает креолизованный язык комикса.

Предмет исследования – особенности вербальных и невербальных выразительных средств, уникальных для жанра комикса на английском и французском языках.

Цель работы заключается в выявлении и анализе особенностей системы вербальных и невербальных выразительных средств, уникальных для жанра комикса на французском и английских языках.

В соответствии с поставленной целью представляется необходимым решение следующих **задач**:

1. Описать принцип работы явлений, составляющих повествовательный механизм в комиксах.

2. Определить жанровые черты графического романа и влияние этого жанра на эволюцию языка комикса.

3. Систематизировать основные выразительные средства комикса.

4. Изучить феномен креолизованного текста и его самодостаточность, используя методы и терминологию лингвистики текста.

5. Выявить систему вербальных и визуальных средств выразительности в комиксах А. Шпигельмана «Maus» и Ж. Сфара «Le Chat du rabbin», проанализировать их функциональную нагрузку и сравнить частотность употребления.

6. Оценить значение выявленных вербальных и визуальных средств выразительности в общей повествовательной стратегии анализируемых комиксов: «Maus» и «Le Chat du rabbin».

Методы исследования включают в себя полимодальный, текстологический, стилистический и контекстуальный анализ произведений графической литературы.

Материалом исследования послужил текст графического романа А. Шпигельмана «Maus» и Ж. Сфара «Le Chat du rabbin».

Практическая значимость состоит в возможности применения материалов исследования в рамках дисциплин структурной и прикладной лингвистики, филологии, отдельных областей дискурсивного анализа.

Основной **теоретико-методологической базой** исследования послужили труды отечественных и зарубежных ученых в области теории креолизованного текста (Анисимова, 2003; Бернацкая, 2000; Делёз; 2004; Сонин, 2006.; Якобсон, 1985 и др.); изучения повествовательных стратегий и механизмов комикса (Макклауд, 2006; Мельничук, 2012; Mikkonen, 2017 и др.), стилистических фигур (Василькова, 2013; Джонсон 2008; Ключев, 2001; Лакофф и др.), семиотического анализа (Р. Барт, 2008; Ч. Пирс, 2009 и др.).

Структура работы определяется поставленной целью и задачами исследования, а также спецификой эмпирического материала. Дипломная

работа общим объемом 74 страницы, состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы.

Во Введении обосновываются выбор темы исследования, ее актуальность, состояние изученности вопроса, формулируются объект, предмет, цели и задачи работы, описываются ее общая методика и практическая значимость, указываются источники фактического материала, приводятся данные о структуре.

В Главе I **«Феномен комикса как объект лингвистического исследования»** рассматривается актуальный онтологический статус комикса, подходы к его изучению. Особое внимание уделяется понятию нарративности и его трансформациям в современной гуманитарной науке, а также феномену креолизованного текста, систематизируются различные классификации стилистических фигур и тропов.

В Главе II **«Реализация выразительных средств креолизованного текста в произведениях «Maus» и «Le chat du rabbin»** анализируются выразительные средства, характерные исключительно для жанра графического романа, выявляются и описываются выразительные средства, которые выступают универсальными для текста в целом, сравнивается частота их употребления, принципиальные терминологические различия и реализация данных средств в рамках повествовательной стратегии произведения.

В **Заключении** обобщаются результаты проведенного исследования, их соотношение с общей целью и конкретными задачами, поставленными во Введении, и намечаются перспективы дальнейшего изучения рассматриваемых в работе проблем.

Список использованной литературы включает 48 источников, из них 6 – на иностранных языках.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН КОМИКСА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Онтологический статус комикса

Научное изучение комиксов, также известное как *comics studies*, имеет относительно короткую, но богатую историю. Эта область берет свое начало в середине 20 века, когда комиксы и иллюстрированные рассказы начали набирать популярность как форма массового искусства.

Культурные критики и художники того времени лишь размышляли о языке комиксов и его потенциале в области повествования и репрезентации. Это послужило предпосылкой к развитию ряда формальных подходов к изучению комиксов, включая анализ методов визуального повествования и изучение культурных, исторических и социальных контекстов, в которых комиксы создавались и потреблялись.

К более структурным попыткам теоретизации комикса начали приступать в 80-х годах. Появились первые работы по истории и описанию медиума через его форму и функции. Например, возникло понимание комикса как формы, содержащей последовательность изображений, и появилась идея о том, что изобразительное в комиксе доминирует над вербальным [Eisner, 1985: 30]. Однако, наиболее важное исследование было опубликовано несколько позже – в 1994 году. Это была работа С. Макклауда «*Understanding comics*», целиком посвященная языковым и художественным принципам функционирования графической литературы [McCloud, 1993]. В ней исследователь выводит одно из наиболее цитируемых определений комикса на данный момент: «Комиксы — это смежные рисунки и другие изображения в смысловой последовательности» [Там же: 20]. Помимо этого, в рамках работы С. Макклауд экспериментирует с формой изложения теоретического материала и, вдохновляясь объектом изучения, реализует её на стыке вербального и невербального повествования [Там же]. На современном этапе

развития науки большинство ученых-исследователей, работающих с феноменом графической литературы, так или иначе обращаются к этому труду.

Сегодня комикс имеет крайне неоднозначный онтологический статус. С большой долей осторожности к нему относятся не только исследователи, но и рядовые читатели. По некоторым причинам, связанным с историей формирования жанра, графическая литература часто воспринимается лишь как продукт примитивного консюмеризма [Черкунова, 2020]. Нельзя отрицать и положительную динамику, наблюдающуюся в развитии отечественной комикс-индустрии. В России появилось множество независимых издательств, специализирующихся на графической литературе. Более того, некоторые крупные издательства (например, «Эксмо» и «АСТ») включили комиксы в свои издательские планы [Кунин, 2013: 45]. В течение последних 20 лет «к рассматриваемому типу повествования читатель стал относиться уже как к самодостаточному явлению, имеющему собственную художественную ценность. Но это не означает, что до 2000-х гг. комиксы в России не выпускались. Издания, вышедшие до 2000 г., скорее имели характер издательского эксперимента, ориентированного на такие свойства рисованной истории, как упрощение смыслов, доходчивость, наглядность, карикатурность» [Там же: 54]. Однако, «большинство из старых стереотипов, зародившихся еще в СССР, продолжают существовать. Например, большинство людей до сих пор уверены, что комиксы представляют собой литературу для детей» [Черкунова, 2020].

Тем не менее, гораздо больше ученых признаёт ограниченное использование комиксов в педагогических целях [Авдеева и др., 2020]. Так, детские обучающие книги нередко содержат в себе элементы комикса. Логичность данного включения во многом объясняется тем, что для детей сочетание слов и картинок естественно в большей степени, чем для привыкших к иным знаковым системам взрослых.

Объяснить это можно тем, что изображение гораздо старше письменной речи (примеры наскальных рисунков датируются 15000-летней давностью). Мозг человека априори восприимчив к визуальным образам и настроен на их считывание.

Первые зафиксированные слова являются, по сути, стилизованными картинками. Даже история письменности предполагает, что сначала появилось «пиктографическое письмо, в котором содержание сообщения передавалось картинкой, изображением, т.е. рисовалось» [Колмогорова, 2014: 14], затем идеографическое, в котором «специальным значком, чаще – схематизированным изображением, обозначалось понятие или целое слово (его значение), при этом невозможно было определить, как это слово произносится» [Там же: 15], а лишь после этого гораздо более знакомые современному носителю языка слоговое и алфавитное.

В течение эволюции письменности форма изображения приобретала всё более абстрактный характер. Следствием этого стало то, что «протосимволы» отдалились в сторону смысла, а картинка, наоборот, в сторону репрезентации [Макклауд, 2016]. Комиксы, в свою очередь, представляются их органичным воссоединением.

Комикс, таким образом, может рассматриваться как одна из наиболее раннее зафиксированных знаковых систем. Несмотря на это, данный литературно-изобразительный формат представления действительности начал получать теоретическое осмысление лишь в середине 20 века в связи с формированием автономного жанра и культуры чтения комиксов на западе. В России исследования комикса на текущий момент набирают популярность. Сегодня комикс активно изучается в том числе с точки зрения лингвистики.

1.2. Специфика текстовой организации комикса

1.2.1. Актуальные подходы к исследованию текста

Интеграцию смысла и репрезентации в визуальном пространстве комикса можно назвать особым видом текста. Это обусловлено становлением лингвистики текста как самостоятельной научной дисциплины и расширением перечня объектов её исследования. Как следствие, развитие лингвистики текста и коррелирующих с ней направлений языкознания существенно увеличивает количество возможных интерпретаций самого термина «текст».

В начале своего формирования лингвистика текста была скорее разделом грамматики, изучая «правила построения связного текста и его смысловые категории, выражаемые по этим правилам» [Николаева, 1990: 267]. Тогда появились ключевые понятия в области лингвистики текста, которые послужили основой для создания теоретической базы направления. К таким понятиям относятся универсальные (облигаторные) категории текста. И.Р. Гальперин, определив текст как «произведение речетворческого процесса» [Гальперин, 2007: 18], выделял следующие категории: информативность, членимость, когезию, континуум, автосемантию отрезков текста, ретроспекцию и проспекцию, модальность, интеграцию и завершенность текста [Там же: 22].

Сегодня лингвистика текста более глубоко исследует языковой аспект данного феномена и является ярким воплощением сущности антропоцентрической парадигмы, ведь текст невозможно рассматривать вне человека. Языковеды всё реже акцентируют внимание на тексте как упорядоченном множестве предложений. Теперь трактовки термина «текст» выделяют его знаковый и, следовательно, коммуникативный характер и часто не содержат указание на сугубо лингвистическую природу текста. Так, Р. Барт, говоря о тексте, подчеркивает, что текст есть ткань, «текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей» [Барт, 2008: 515].

Подобный подход позволяет рассматривать комикс как сложную знаковую систему, то есть текст. Однако, специфика языка комикса состоит в том, что ключевую роль в нём играет именно визуальный компонент. Это делает необходимым обособление знаковой системы комикса от знаковой системы обычного текста, использующего в качестве приоритетной единицы лексически, грамматически и стилистически связанное сверхфразовое единство, а не изображение.

1.2.2. Комикс как креолизованный текст

В истории и историографии под креолизацией принято понимать процесс впитывания ценностей другой культуры [Sidbury, 2007: 621]. Это понятие имеет значительный трансдисциплинарный потенциал, результатом чего является его широкая репрезентация во многих других науках, в частности в лингвистике. С точки зрения традиционного языкознания, креолизация обозначает «создание в результате взаимодействия двух или нескольких языков нового языка, смешанного по лексике и грамматике» [Крысин, 2008: 944]. Однако, применительно к тексту данный термин был впервые употреблён лишь в 1990 году Ю.А. Сорокиным и Е.Ф. Тарасовым, которые выделяли особую категорию «креолизованных текстов», чья «фактура состоит из двух негомогенных частей» [Сорокин, Тарасов, 1990: 182]. Комикс также образуют две части – речевая и иконическая. Их принадлежность к разнородным знаковым системам является главным признаком креолизованности текста комикса.

Многие лингвисты рассматривают комикс как креотекст. В их число входит Н.Ю. Григорьева, исследующая соотношение вербальных и невербальных знаков в пространстве креолизованного текста комикса. По мнению учёного, «изображения и слова в комиксе не являются суммой семиотических знаков, их значения интегрируются и образуют сложно организованный текст, в котором между вербальной и изобразительной

частями устанавливаются разные корреляции, определяющие механизмы построения комикс-сообщения» [Григорьева, 2013: 109].

Учитывая комплексную взаимную интеграцию вербальных и невербальных знаков в тексте комикса, становится необходимым определить степень его креолизованности. Е.Е. Анисимова выделяет три типа креолизованных текстов в зависимости от уровня связи изображения и вербальной части:

- тексты с нулевой креолизацией (в данном типе изображение отсутствует и не влияет на организацию текста);
- тексты с частичной креолизацией (в данном типе изображение является сопровождением вербальной части, но при этом она остается достаточно независимой);
- тексты с полной креолизацией (в данном типе изображение и вербальный компонент не могут существовать независимо друг от друга) [Анисимова, 2003:15].

В соответствии с представленной классификацией текст комикса можно отнести к полностью креолизованным по его структурно-содержательным признакам. Е.Е. Анисимова также отмечает, что в тексте комикса «вербальная часть не может существовать независимо от визуальной части как связное, цельное, завершенное сообщение» [Там же: 15]. Помимо этого, исследователь справедливо указывает на то, что «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» [Там же: 16]. Эта характеристика тем более верна по отношению к текстам с полной креолизацией, в которых неязыковой компонент – паралингвистические и изобразительные средства – разделяет с естественным языком работу по созданию цельного произведения и имеет не меньшую смысловую нагрузку.

Целью вербального текста является, прежде всего, донесение информации адресату. Разнообразные технические моменты, такие как цвет или шрифт будут играть малую роль в конечной его интерпретации, т.к. адресат получит заложенную информацию вне зависимости от деталей её оформления. Процесс чтения креолизованных текстов протекает иначе. В них иллюстративно-визуальный ряд имеет решающее значение. От его наличия или отсутствия зависит, в том числе, конечное содержательное восприятие. Даже если одно и то же предложение набрать, например, латинским и готическим шрифтом, их интерпретация может быть различной. Так, во многих странах, в частности в Германии, классический готический шрифт может вызывать у людей яркие ассоциации с нацизмом. В определенном контексте это может повлечь за собой значительное искажение изначально заложенной в текст информации [Харькова, 2008: 73].

Грань между текстом обычным и текстом креолизованным довольно тонкая. Это обусловлено тем, что любой печатный текст имеет некое типографическое оформление, которое может так или иначе отразиться на его интерпретации.

Наряду с проблемой выделения четких критериев креолизованного текста, существует также проблема его растущей терминологической неопределенности. В актуальных работах встречаются такие альтернативы креотексту, как синкретичное сообщение или поликодовый текст.

Р.О. Якобсон называл негомогенный текст «синкретическими сообщениями, основывающимися на комбинации или объединении разных знаковых систем, подчеркивая необходимость четко разграничивать при исследовании коммуникации гомогенные и синкретические сообщения» [Якобсон, 1985: 327].

Термин «поликодовый текст» был введен А.Г. Сониным. Учёный называет поликодовыми «тексты, возникшие на основе взаимодействия в едином графическом и смысловом пространстве гетерогенных составляющих (изобразительной и вербальной)» [Сонин, 2006: 16].

Данный термин рассматривается в качестве более емкой альтернативы достаточно широко распространенному термину «креолизованный текст», страдательная форма которого подразумевает существование некой процедуры креолизации. Тем не менее, подвергающегося ей исходного текста может не существовать. Например, работа над рекламой предполагает постепенное оформление первичного авторского замысла в сложной изобразительно-вербальной форме. В одних случаях слово может подбираться под удачно найденный изобразительный ряд, а в других – изобразительный ряд дополняет слово, причем нередко даже сам автор не может с уверенностью сказать, какая форма послужила основой смыслопорождения. Другой пример – создание комикса, когда сценарист пишет текстовую основу уже с учетом покадровой разбивки страницы.

Некоторые специалисты, в свою очередь, полагают, что процесс креолизации вербального текста возможен. В доказательство этому приводится технология создания баннерной рекламы в интернете. Если вербальный текст рекламы не вызывает должного отклика у реципиента, его можно «постепенно дополнять изображением, анимацией или звуком, тем самым проводя процесс креолизации, точнее, расширяя диапазон семиотических кодов, участвующих в донесении сообщения до реципиента» [Максименко, 2012: 98].

При этом у сторонников термина «креолизованный текст» его дефиниция также имеет существенные различия.

Так, Е.Е. Анисимова определяет креолизованные тексты как такие «семиотически осложненные тексты, в структурировании которых задействованы средства разных семиотических кодов, в том числе иконические средства» [Анисимова, 2003: 17].

А.А. Бернацкая, в свою очередь, определяет креолизацию как «комбинирование средств разных семиотических систем в комплексе, отвечающем условию текстуальности» [Бернацкая, 2000: 10].

Несмотря на различия в трактовках, универсальной идеей остается неразрывная связь вербального и визуального компонентов в креолизованных текстах. При удалении одного из компонентов оставшийся компонент либо перестает передавать информацию, либо делает это неполноценно, либо вообще интерпретируется иначе. Иллюстративным примером сказанного может послужить сказка А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц», в которой слова и авторские рисунки выполняют общую повествовательную функцию, сливаясь в некое подобие целого. Тем не менее, «Маленький принц», относится, скорее, к иллюстрированной литературе и является в меньшей степени креолизованным, чем любой комикс.

Выступая полностью креолизованным текстом, комикс, тем не менее, имеет и другие отличительные черты, прямо или косвенно отраженные во множестве разных определений. В частности, в определении С. Макклауда, который рассматривал комиксы как «смежные рисунки и другие изображения в смысловой последовательности» [Макклауд, 2016: 9]. Указанная специфика позволяет выделить закономерное отличие комикса как формы повествования не только от текстов с меньшим коэффициентом креолизации, но и от изобразительного искусства. Если рассматривать данный тезис на примере репродукции картины В. Васнецова «Витязь на распутье» (рис. 1), то представляется возможным сформулировать отличие комикса от продуктов изобразительного искусства следующим образом: несмотря на наличие сюжета, изображение на картине всегда статично, в свою очередь, комикс всегда подразумевает развитие сюжета первой картинкой при помощи каждой последующей.



Рисунок 1. В.М. Васнецов. Витязь на распутье; 1882

Нарративность позволяет комиксу выражать действие, выступая его обязательной грамматической категорией. Исследователи не сходятся во мнении относительно того, какой термин наиболее ёмко описывает феномен текста комикса. Среди существующих вариантов наиболее популярными выступают «креолизированный текст», «поликодовый текст» и «синкретические сообщения». Тем не менее, положение о том, что комикс может рассматриваться как текст, предполагает, что данный креолизированный жанр не может существовать в виде перечня разрозненных изображений, подобно тому, как целостный вербальный текст не может представлять собой простой набор предложений. Отдельно взятый кадр может быть самостоятельным с точки зрения смысла, но обязательно должен продолжаться последующим для формирования целостного высказывания.

1.2.3. Реализация нарративности в креолизованном тексте комикса

Наличие минимум двух структурно связанных кадров является фундаментальным признаком креолизованного текста комикса, ведь тексту априори не свойственна статичность. Любой текст подразумевает под собой динамику, высказывание, развитие мысли, «плетение множества нитей» [Барт, 2008: 516]. Это отвечает таким облигаторным категориям текста, как цельность, связность, информативность и дискретность.

С. Макклауд охарактеризовал способность комикса рассказывать историю с помощью последовательности статичных кадров, введя термин «нарративность» [Макклауд, 2016].

Сам термин «нарратив» происходит от латинского *narrare* (языковой акт). Он получил переосмысление в эпоху постмодерна. Данный термин был позаимствован постструктуралистами из историографии, которая на тот момент активно разрабатывала концепт нарративной истории – особый контекстуальный способ анализа исторических событий. Сторонником такого метода выступал известный американский историк Хайден Уайт, по мнению которого единственный смысл, который может иметь история, – это тот, который придает ей нарратив [White, 1987]. Нарративная история не пыталась оценить произошедшее объективно. Она преимущественно давала подход к интерпретации.

Данный инструмент был также применен к тексту. По мнению постструктуралистов, концентрироваться стоит не на исходном смысле истории, а на способе ее изложения, признав его самодовлеющее значение и, как следствие, способность к многократной реинтерпретации. Повествование разворачивается «ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой» [Барт, 2008: 491].

Исследователи комикса трактуют нарративность как динамику, возникающую в результате осмысления ряда изображений. Так, например, на

приведённом ниже стрипе из произведения Дж. Дэвиса "Garfield" (рис. 2) представлен сюжет, в котором Джон Арбакл, хозяин кота Гарфилда, сначала держит сосиску в руке, а затем, на следующем кадре, она оказывается в воздухе. Мозг человека ввиду своего уникального устройства автоматически восстанавливает пробел между двумя, по сути, разными изображениями, в результате чего возможно понять, что Джон Арбакл роняет сосиску.



Рисунок 2. «Garfield» Jim Davis; June 28, 1978

Данный принцип, ключевой для механизма нарративности, С. Макклауд называет «достраиванием» [Макклауд, 2016]. Наряду с простыми примерами «достраивания», С. Макклауд приводит случаи «домысливания» – когда между кадрами отсутствует осязаемая логическая связь.

Более подробно данный феномен описывается Т.Е. Фадеевой, которая отмечает, что «достраивание предполагает зрительское соучастие, некое активное перцептивное содействие» [Фадеева, 2019: 479].

Принцип «достраивания» схож с механизмом зрительского восприятия кинофильма: на этапе монтажа соединяются статичные кадры, плавно переходящие один в другой, создающие таким образом динамику. Между кадрами всегда существует некоторый интервал, но в силу своей смежности по времени кадры соединяются в сознании зрителя. Таким образом зритель, как субъект восприятия, самостоятельно формирует нарратив за счёт

«достраивания». Поэтому можно утверждать, что комикс, как знаковая система, близок к кинематографу.

Ж. Делёз, один из наиболее значительных философов 20-го века, охарактеризовал этот феномен как «образ-движение» [Делёз, 2004]. Несмотря на то, что учёный выводит своё определение в работе о кино, оно также применимо к нарративному аспекту комикса. Данное положение обусловлено тем, что фильмы и комиксы работают по схожему принципу. В отличие от большинства киноведа, для Ж. Делёза кино не выводится из фотографии, а является чем-то ей противоположным: фотография – изначально статичный, застывший феномен, фильм – изначально динамический образ-движение, не сводимый к отдельно взятому образу-изображению [Делёз, 2004]. Образ-движение – сложное перцептивное образование, представляющее в сознании зрителя не набор статичных картин, а сам процесс изменения (= становления) образов пространства, времени, в конечном счете смысла.

Между тем, Т.Е. Фадеева указывает на ряд существенных различий языка комикса и языка кино, отмечая, что «темпоритм движущегося изображения задан автором и неизменен (и, хотя благодаря появлению видеотехнологий воспроизведения фильма зритель получил возможность возвращаться назад, к предыдущим кадрам, «проскакивать» вперед и т. д. — это не привело к системным изменениям в языке фильма, для которого эталонной формой экспонирования является кинотеатр). Листая же книгу, читатель сам выбирает ту скорость, с которой кадры будут сменять друг друга, и те ключевые изображения, которые значимы лично для него» [Фадеева, 2019: 479].

Специфика нарратива заключается в том, что для него крайне важна хронология. Изменение последовательности фрагментов креолизованного текста приводит либо к искажению смысла высказывания, либо к нарушению в нём категории связности. Таким образом, если поменять кадры в выбранном для иллюстрации специфика комикса стрипе (рис. 3) местами, его смысл

изменится на прямо противоположный, а именно Джон будет скорее ловить сосиску, чем ронять её.



Рисунок 3. «Garfield». Jim Davis; June 28, 1978; с обратной последовательностью кадров

Описанное явление переключается с понятием контекста, т.е. того, что происходит за пределами читаемого. Та информация, которая мимолётно усваивается вне общения с автором, часто может быть необходима для понимания высказывания. Комикс, используя иконические знаки, апеллирует к уже знакомым читателю образам и действиям – именно это позволяет вычлнять из его текста смысл. Контекст – это «сверх-, за-, метатекст. Если реальную действительность – природное явление, социальный феномен – представить как текст, то его осмысление возможно, если выйти за рамки этой реальности, в план замысла, мотивации или целевой программы» [Бахтин, 2000: 305].

Нарративность в пространстве комикса по аналогии представляет собой встречу двух текстов (готового и создаваемого реагирующего текста), следовательно, встречу двух субъектов, двух авторов.

В качестве наглядной иллюстрации принципа нарративности может рассматриваться произведение «*The Arrival*» (Прибытие) австралийского писателя и иллюстратора Шона Тана. Его ключевой особенностью выступает полное отсутствие вербального текста. Имея значительный объём и сложную проблематику (разлука с семьёй, вынужденная иммиграция), книга использует

для трансляции смысла лишь последовательность выстраивающих нарративность кадров (см. рис. 4).



Рисунок 4. «The Arrival». Shaun Tan; 2006

Если абстрагироваться от художественных задач произведения и рассматривать его с чисто лингвистической точки зрения, то ценность данного произведения заключается в том, что автор использует знаковую систему комикса как универсальный язык. В результате, реципиенту необязательно владеть конкретным человеческим языком или даже навыком чтения, чтобы быть восприимчивым к поверхностному смысловому уровню текста. Письменная речь зарекомендовала себя как безальтернативный способ хранения и передачи информации, но описываемое произведение успешно апеллирует к читателю и выстраивает диалог между читателем и автором, не

используя при этом ни единого слова. Тем самым оно в полной мере реализует нарративный потенциал комикса как уникальной знаковой системы.

1.3. Жанр графического романа в рамках развития феномена *язык комикса*

Среди встречающихся альтернатив термина «комикс» одной из наиболее популярных выступает «графический роман». При этом комикс и графический роман не корректно называть полными синонимами.

Графический роман имеет ряд характерных жанровых особенностей, которые также устанавливают различия комикса и графического романа на уровне языка. Он представляет собой более крупное произведение, состоит из нескольких частей, глав и оформляется как отдельная книга. Его тематика характеризуется социальной и политической направленностью. Возникновение данного жанра, содержательно более насыщенного, послужило одной из главных причин появления множества выразительных средств графической литературы, со временем распространившихся в том числе на комикс.

Наиболее близким к жанру графического романа выступает современный супергеройский комикс. Традиционно его начало связывают с появлением персонажа *Superman* (Супермен). Супергеройские комиксы являются отправной точкой периода, известного как золотой век комиксов, который, отвечая актуальным социальным запросам, выстроил подобие современной мифологии. Этот тезис развивает В.Э. Осминин: «Исследуя работы о мифологии таких ученых, как Леви-Стросс, Малиновский, Фрейд, Элиаде, Юнг, можно сформировать некое общее понимание мифа в целом (например, можно предложить такую трактовку: миф – вневременное явление, результат психической деятельности человека, повествование, выполняющее культовую, поведенческую и терапевтическую функции) и потенциальную актуальность мифологических переживаний» [Осминин, 2016: 328].

В.Э. Осминин выделяет 5 особенностей мифического произведения: мифическая структура повествования; мифическое содержание; вневременность; культовость и массовость; космогоничность [Осминин, 2016: 326]. Исследователь отмечает, что все перечисленные аспекты присущи супергеройским комиксам золотого века. Учёный также выделяет две главные причины возникновения супергероицизма именно на территории США 1940-х годов: «Во-первых, молодость нации и особенность ее образования. Стоит помнить, что Америка – это колонии, США – это авантюристы, оторванные от своей родины, традиций и обычаев, они стали создавать свою культуру, не имея тормозящих развитие рудиментов прошлого. Для появления национальной культуры должна сформироваться американская литература, философия, история, искусство и мифология. Мифология – одна из черт самоидентификации общества» [Там же: 328].

Вторая причина, по мнению исследователя, заключается в том, что классический супергеройский комикс представляет собой творчество для детей (этому способствуют его примитивность и несерьёзный характер). Комикс для ребёнка, подобно мифологии, становится инструментом и ключом к пониманию устройства мира [Там же: 328].

Несмотря на то, что комиксы золотого века действительно являлись скорее детской литературой, они установили очень важный вектор на проработку актуальной социальной проблематики в своих сюжетах. Именно этот принцип позже станет основополагающим для формирования жанра графического романа.

По мнению Л.А. Юдина, «сегодня, анализируя феномен комикса, исследователи стали употреблять термин «графический роман» заметно чаще. Как правило, данный термин используется авторами комиксов с целью отделить свои произведения от основной массы комиксов, которые рассчитаны либо на детскую аудиторию, либо на массовую. Также он подразумевает, что содержание произведения рассчитано в большей степени

на взрослых и интеллектуально подготовленных читателей» [Юдин, 2013: 194].

Персонажи графического романа не стилизованы под рамки простой, схематичной истории. Образы героев имеют, как правило, более глубокую психологию и образ, чем в том, что традиционно называется комиксами. Имеет значение и объём произведения. Например, 15-страничный рассказ сложно назвать полноценным романом. Под определения графического романа также попадает пересказ какого-либо прецедентного романа в формате комикса. Подобным образом стилизовано, например, всемирно известное произведение Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» [Коркос, 2014]. Ещё один пример – популярные на западе комикс-адаптации книг С. Кинга, которые с недавних пор издаются в России.

Характер визуального компонента графического романа не является препятствием для отражения серьезной проблематики. Он, напротив, позволяет решать задачи реализации авторского замысла новыми способами. Это увеличивает число потенциально используемых авторами такой разновидности комиксов выразительных средств, мотивирует их искать новые подходы к реализации креолизованного текста и принципа нарративности.

1.4. Стилистические приемы как основа языковой выразительности комиксов

Значимость тропов и фигур речи действительно сложно переоценить – без них не обходится ни одно художественное произведение. Стилистические приёмы также широко используются в графической литературе (если в ней присутствует вербальный компонент). Так, графический роман, несмотря на свою природу комикса, в первую очередь, является литературным произведением. Помимо характерных черт романа как жанра эпоса при наличии письменного текста в нём обнаруживаются различные фигуры,

свойственные прозе, т.е. «обороты речи, отступающие от некоторой нормы разговорной естественности» [Большая российская энциклопедия: URL].

Однако, общепринятой классификации литературных выразительных средств не существует. Несмотря на то, что изучение риторических фигур в Европе ведётся со времён античности, даже вопрос фундаментального разграничения фигур и тропов до сих пор остаётся дискуссионным.

Существует множество типологий членения речевых выразительных средств. Одна из наиболее распространённых приводится Е.В. Клюевым [Клюев, 2001]. В ней исследователь разграничивает тропы (как группу средств, функционирующих за счёт переноса свойств с одного объекта на другой) и фигуры, выделяя среди них подкатегории микро- и конструктивных/деструктивных макрофигур (рис. 5).

Классификация речевых приемов Е.В. Клюева

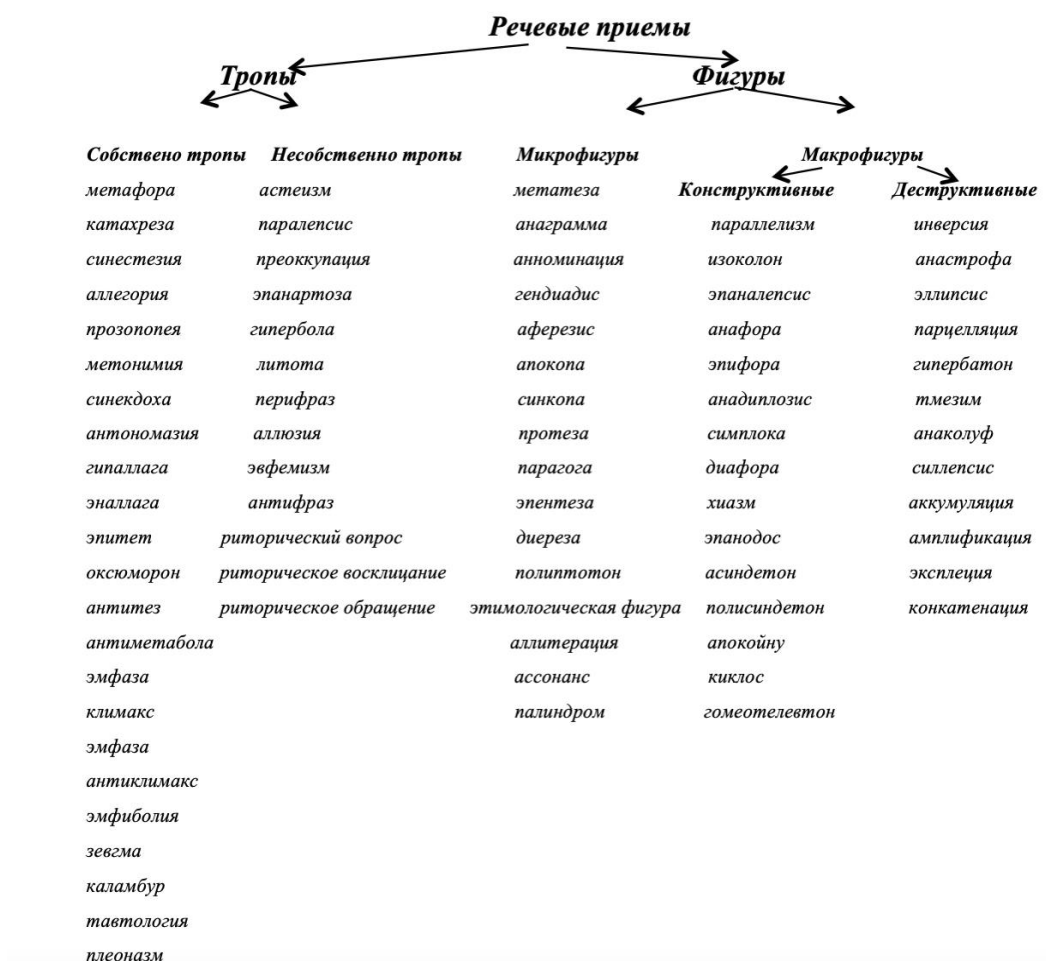


Рисунок 5. Классификация речевых приемов Е.В. Клюева

Альтернативную и более детальную классификацию стилистических фигур представляет Н.Н. Василькова [Василькова, 2013]. Она разделяет их по иному принципу, выделяя эмфатическую, суггестивную и изобразительную категории (рис. 6).

Классификация стилистических фигур по Н.Н. Васильковой



Рисунок 6. Классификация стилистических фигур Н.Н. Васильковой

В современной лингвистике также принято выделять особые средства образно-эмоциональной выразительности – фразеологизмы и афоризмы, «которые используются в устной речи, во-первых, для более точного и эмоционального выражения собственной мысли, во-вторых, для подкрепления собственных слов, их большей убедительности» [MyFilology: URL].

Большое внимание описанной проблеме уделяли представители французской гуманитарной школы 20 века, в частности Р. Барт. Исследуя тропы в рамках структуралистской парадигмы языкознания, учёный акцентирует внимание, прежде всего, на метафоре, метонимии и синекдохе (её разновидности), выделяя их в качестве основных выразительных средств [Барт, 1994].

Несколько позже филологи и лингвисты пытались найти главный троп или «первотроп», механизм которого был бы фундаментальным и лежал в основе других тропов. Так, например, итальянский семиотик У. Эко различает корень выразительных средств в метафоре [Педагогическое речеведение. Словарь-справочник: URL].

В «Большой российской энциклопедии» метафора определяется как троп, «состоящий в употреблении слова, которое обозначает некоторый класс объектов, явлений, действий или признаков, для обозначения другого, сходного с данным, класса объектов или индивида» [Большая российская энциклопедия: URL]. Описанный в данном определении перенос смысла является основой большинства речевых выразительных средств. Данный факт позволяет рассматривать его в качестве главного ориентира для текстологического анализа произведения.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Начало научного изучения комиксов, а именно анализ их языковой составляющей, датируется 80-ми годами прошлого века. Ключевыми работами этого времени выступают «*Comics and Sequential Art*» У. Айснера и «*Understanding comics*» С. Макклауда. В фокусе исследовательского внимания на тот момент находились языковой потенциал комикса и доминирующее значение в нём невербальной составляющей. За последнее столетие эта область росла и развивалась, охватывая широкий круг тем и точек зрения, и стала важной областью анализа для всех, кто интересуется лингвистическим, культурным и социальным влиянием последовательного искусства. Более глубокое изучение комиксов стало возможным, в том числе благодаря формированию лингвистики текста как самостоятельного научного направления. В значительной степени это обусловлено трансформацией подходов к определению текста. Понимание данного феномена существенно изменилось с течением времени, с развитием технологий и изменениями в практике общения.

Эволюция лингвистики текста позволила рассматривать произведение продуктов двух и более знаковых систем как особый вид текста. Он был охарактеризован учёными как креолизованный. На данный момент креолизованный текст рассматривается как одна из ключевых составных частей вербо-иконического повествования. Данный термин имеет ряд альтернатив, таких как поликодовый текст и синкретические сообщения. Несмотря на то, что они порождают некоторую терминологическую неопределённость, каждый из рассмотренных терминов имеет перечень характерных особенностей, что даёт индивидуальному учёному описательную вариативность и более широкий инструментарий для решения своих исследовательских задач.

Другим ключевым понятием является выведенный С. Макклаудом концепт нарративности. Реализация его основных принципов была

прослежена на примере и, впоследствии, контрпримере, в основу которых лёг случайно выбранный стрип. Этимологически данный термин восходит к постструктуралистскому пониманию нарратива и концепции нарративной истории. Является уместным сравнение нарративности и достраивания с идейно родственным образом-движением Ж. Делёза. Креолизованный текст, нарративность, контекст, образ-движение формируют комикс как уникальную динамически развивающуюся знаковую систему.

Комиксы золотого века, ввиду ориентированности на детскую аудиторию, использовали простые повествовательные стратегии, структурно и содержательно примитивный вербальный текст. Однако, возникновение жанра графического романа выступило одной из предпосылок расширения арсенала выразительных средств комикса. Таким образом, тропы и стилистические фигуры характерные для литературы, последовательно интегрируются в креолизованный текст комикса. Следствием этого становится возникновение выразительных средств текста комикса, являющихся продуктом взаимной интеграции двух знаковых систем. Интерес для дальнейшего исследования представляют не только тропы, существующие на периферии вербального и невербального, но также литературные стилистические фигуры, помещённые в менее естественный для них контекст комикса.

ГЛАВА 2. СРЕДСТВА ЯЗЫКОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КРЕОЛИЗОВАННОГО ТЕКСТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ «MAUS» И «LE CHAT DU RABBIN»

Арт Шпигельман – американский художник и писатель, чья семья пережила холокост. Опыт и рефлексия его отца, польского еврея Владека Шпигельмана, о травмирующем опыте Второй мировой войны легли в основу романа «Maus».

«Maus» принято считать одним из главных произведений графической литературы конца 20 века и первым комиксом, получившим Пулитцеровскую премию. По словам С. Макклауда, «Арт Шпигельман, наверное, самый важный создатель комиксов», а «Maus на данный момент представляет собой его самую завершённую работу» [Макклауд, 2016: 75].

Произведение имеет комплексный пространственно-временной план. Часть нарратива комикса разворачивается в сороковых годах, а часть в настоящем и посвящена сложным отношениям автора со своим отцом. Целью Арта Шпигельмана стало изображение одного из самых страшных событий в истории человечества в жанре комикса с центральной визуальной идеей – показать всех людей животными. Евреи на страницах «Maus» представлены в образе мышей, а немцы в образе котов. Другие национальности антропоморфизированы по принципу распространённых в 20 веке расовых стереотипов.

Создатель другого произведения еврейской литературы, «Le Chat du rabbin», Жоан Сфар, является одним из наиболее популярных авторов современной франко-бельгийской школы комиксов. Его работа посвящена в большей мере религии и быту, чем истории. Однако с «Maus» её роднит то, что главным героем в ней вновь становится наделенное человеческими качествами животное – говорящий кот.

Писатель родился в Ницце, в семье музыканта Лилу и адвоката Андре Сфара, известного в том числе тем, что юридически преследовал неонацистов.

В результате ранней смерти матери Сфара воспитывали его отец и дед по материнской линии, военный врач в Независимой бригаде Эльзас-Лотарингия (Франция). Исторически зафиксирован факт, что дед Сфара спас правую руку лидера бригады, писателя Андре Мальро, за что получил французское гражданство.

Наряду с такими художниками, как Кристоф Блен, Маржан Сатрапи и Льюис Трондхейм Жоан Сфар считается одним из основателей франкоязычной альтернативы. Тем не менее, сам писатель часто отвергает данное утверждение.

В России комикс «Le Chat du rabbin» издавался при поддержке посольства Франции и был профессионально переведен на русский язык. Предисловие книги составлено писательницей Э. Абекассис. В нем она заявляет: «Кот раввина – книжка в своём роде уникальная. В ней соединились поэзия, сказка для взрослых и продуманный, интеллектуальный и ужасно смешной спор об иудаизме. Жоан Сфар обладает особым даром – говорить о самых важных вещах очень просто и очень иронично. И вы увидите, что в этой истории о коте, который хочет пройти обряд бар-мицвы, действительно сказано самое важное об иудаизме, ведь кот без усталости задаёт вопросы своему хозяину-раввину и подвергает сомнению всё, что слышит и читает. Книга очень красивая, а рисунки к тому же чрезвычайно выразительны. Из неё можно узнать, как жили сефардские евреи в Алжире, – ведь эта социальная среда не очень-то знакома нашим читателям. В то же время комикс Сфара рассказывает об основных идеях каббалы и философии иудаизма – через отрицание этих идей, то есть в полном соответствии с приёмами талмудического учения» [Сфар, 2012: 1].

Креолизованный текст и нарративность являются важнейшими функциональными механизмами графической литературы, в частности текстов «Le Chat du rabbin» и «Maus». Однако, ярким и содержательным текст делает то, что в литературоведении принято называть системой выразительных средств.

В рамках проведённого исследования были выделены следующие наиболее значимые выразительные средства и приёмы комикса:

1. Мистификация.
2. Визуальная метафора.
3. Оноματοпея.
4. Условные символы.
4. Вербальные средства выразительности.

2.1. Мистификация

Язык комикса самодостаточен. Тем не менее, у автора, в зависимости от конкретной поставленной им задачи, может возникнуть необходимость в интеграции значительного по объёму фрагмента вербального текста в свой визуальный нарратив. Такого рода текст может быть выражен в виде мистификации. Приём мистификации широко используется в графической литературе разных жанров, выступая одним из наиболее частоупотребляемых выразительных средств комикса. Он фигурирует в том числе в проведенном исследовании.

Сам термин «мистификация» впервые был применен по отношению к обычной, а не графической литературе. Литературной мистификацией принято называть тексты, «приписываемые вымышленным авторам, историческим лицам или писателям, которые в действительности не являются создателями текста. К литературным мистификациям относятся также фиктивные произведения безличного творчества. Во всех случаях мистификации объединяет одно: автор-мистификатор создает текст от имени другого, вымышленного лица» [Петрс, 2020: 98].

Обращаясь к этимологии термина, А.Л. Петрс отмечает, что «слово *mystifie* впервые появляется в 1750-е годы во Франции со значением “легковерный”, “загнанный в угол”, “растерянный”. История его возникновения и использования напрямую связана с надувательством,

обманом, выходящими за границы просто шутки. Так, слово *mystifie* впервые было употреблено в связи с историей противостояния энциклопедистов и философов консерваторам во Франции в середине XVIII века и изначально использовалось для обозначения доверчивого человека, высмеянного, ставшего жертвой злой шутки. В дальнейшем слово стало приобретать дополнительные оттенки значения» [Там же: 100].

Представляется необходимым отметить, что целью мистификации в комиксах не является введение читателя в заблуждение. В случае с графической литературой мистификация представляет собой отрывок авторской прозы или другой комикс, графически оформленный в виде журнальной статьи, выдержки из газеты или в любой другой произвольной форме, имеющей отношение ко вселенной произведения. Она используется лишь как средство расширения границ повествовательного пространства, элемент дополненной реальности, способствующий большему погружению в материал произведения.

2.1.1. Реализация приема мистификации в тексте произведения-комикса «Maus»

В тексте графического романа «Maus» мистификация присутствует в виде визуального интертекста. Используемыми автором элементами визуального интертекста являются встречающиеся в ходе повествования архивные документы (рис. 7), а также журнал, за основу которого взят старый комикс Шпигельмана (рис. 8).



ALL 12 OF OUR HOUSEHOLD WERE GIVEN NOW TO LIVE IN 2½ SMALL ROOMS...

Рисунок 7.



Рисунок 8.

Проведенный анализ показал, что анализируемый прием не оказывает значительного влияния на нарратив произведения. Более того, читатель располагает достаточным контекстом, чтобы понимать сюжет даже при условии полного игнорирования содержания представленных мистификаций.

Так, в сцене, в которой один из героев сообщает товарищам о готовящейся принудительной релокации евреев, представлен квази-документ, включающий в себя текст соответствующего указа. При этом представляется важным указать, что на содержание данного текста указывает сам визуальный нарратив, а также реплики героев и рассказчика об условиях жизни в сформированном для евреев лагере *When we were in the ghetto, in 1943... All 12 of our household were given now to live in 25 small rooms. But this wasn't yet a real ghetto. Still you could go into other parts of town so long you were home at night-time.*

Следующий случай использования мистификации встречается несколько позже (настоящее время в пространственно-временном плане романа), в момент, когда персонажи обсуждают комикс «Prisoner on the Hell Planet» и то, какие сложные чувства он вызвал у отца главного героя в момент прочтения. При этом читателю совершенно не обязательно обращаться к представленному без сокращений тексту комикса «Prisoner on the Hell Planet», чтобы быть погруженным в происходящий конфликт.

Таким образом, прием мистификации добавляет в процесс чтения комикса определенную вариативность. Общий нарратив произведения остается доступным вне зависимости от того, решает ли читатель ознакомиться с визуальным интертекстом или пропустить его, сосредоточившись на тексте непосредственно комикса.

Мистификация широко применяется в анализируемом произведении, выступая способом расширения его сюжетного знания. Представляется необходимым отметить, что в графическом романе «Maus» данный приём реализован не только в форме вербального текста, но и в форме комикса. Его использование не оказывает значительного влияния на основной сюжет

произведения, однако служит инструментом для создания информационно-насыщенного и комплексного вербально-иконического текста.

2.1.2. Реализация приема мистификации в тексте произведения-комикса «Le chat du rabbin»

Выступая одним из наиболее распространенных выразительных средств комикса, в своем традиционном виде в тексте мистификация не встречается. Данный факт предположительно объясняется тем, что повествование ведется от лица кота, который, несмотря на то что обучен грамоте, читает не слишком хорошо.

подавляющую часть вербального текста произведения составляют диалоги. Данные дискурсивные фрагменты способствуют реализации функции экономии языковых средств. Речевые описательные конструкции в произведении практически не используются. При этом множество нюансов быта и интерьера подмечаются Сфаром за счет внедрения визуальных выразительных средств.

Проведенный анализ позволяет указать, что большая часть интертекста в произведении представлена в виде неразборчивых символов, не принадлежащих к какому-либо конкретному языку (рис. 9). Лишь в редких случаях надписи становятся различимыми. Это служит способом акцентирования внимания читателя на важных художественных деталях. К подобным деталям можно отнести, например, книгу в руках у хозяйки кота (рис. 10). На её переплетной крышке выведена надпись «Le Rouge et le Noir» (Красное и черное). Это название одного из наиболее признанных романов французского писателя Стендаля. Действие «Le chat du rabbin» происходит в Алжире, где официальным государственным языком является арабский, а французский пользуется популярностью лишь среди интеллигенции. Поэтому тот факт, что героиня читает произведение «Le Rouge et le Noir» в оригинале свидетельствует о высоком уровне её образования.



Рисунок 9.



Рисунок 10.

Таким образом, визуальная мистификация в комиксе «Le chat du rabbin» не применяется. Данный факт объясняется отсутствием необходимости внедрения в произведение большого фрагмента вербального текста. Как следствие, существует вероятность того, что отказ от использования данного

приема может быть охарактеризован сознательным стилистическим решением автора комикса и, в результате, одной из стратегий данного текста.

2.2. Визуальная метафора

К числу наиболее функциональных выразительных средств комикса относится визуальная метафора. Для неё не существует настолько развернутой и гибкой системы классификации как для словесной метафоры. Стоит отметить, что у данных тропов, несмотря на их родство и идейную схожесть, не совпадают принципы функционирования. Однако, визуальная метафора может быть не менее ёмкой и содержательной, чем вербальная. В анализируемых текстах она выступает одним из самых семантически комплексных выразительных средств, оказывая непосредственное влияние на нарратив.

Метафора имеет длительную историю употребления и изучения, входя в число древнейших известных тропов. О.В. Попова отмечает, что «основы теории метафоры были заложены ещё в античности древнегреческим философом Аристотелем. Согласно его определению, метафора – это перенесение имени с рода на вид, или с вида на вид, или по аналогии» [Попова, 2017: 196].

Современное понимание метафоры основано на трудах Дж. Лакоффа и М. Джонсона [Лакофф, Джонсон, 2008]. Учёные выдвигают тезис о том, что метафора – важнейшее средство создания языковой картины мира. По их мнению, в ее основе лежит осмысление одного понятия в терминологии другого [Там же]. Дж. Лакофф и М. Джонсон утверждают, что для метафоры всегда необходимо наличие цели [Там же].

В свою очередь, визуальная метафора имеет ряд следующих принципиальных отличий от словесной: «она не порождает ни новых смыслов, ни новых смысловых нюансов, она не выходит за пределы своего контекста и не стабилизируется в языке живописи или кино, у неё нет перспектив для

жизни вне того произведения искусства, в которое она входит. Сам механизм создания изобразительной метафоры глубоко отличен от механизма словесной метафоры, неизменным условием действия которого является принадлежность к разным категориям двух её субъектов (денотатов) – основного (того, который характеризуется метафорой) и вспомогательного (того, который имплицирован её прямым значением). Изобразительная метафора лишена двусубъективности» [Попова, 2017: 196].

2.2.1. Реализация визуальной метафоры в тексте произведения-комикса «Maus»

Ключевым элементом полностью креолизованного текста «Maus» является визуальная метафора, сущность которой заключается в изображении персонажей произведения в образе животных в зависимости от их национальной принадлежности, что позволяет классифицировать её как зоометафору. Так, евреи визуально представлены как мыши, немцы – как кошки, поляки – как свиньи. Визуальная зоометафора в данном произведении выстраивает семантическую связь между образами нацистов и котов, а также образами евреев и мышей в контексте геноцида Второй Мировой войны. Данные образы представлены на протяжении всего комикса и описываются исключительно визуальными средствами.

Мыши в рамках сквозной зоометафоры комикса изображены безликими, лишёнными индивидуальных черт существами (рис. 11). Героев часто невозможно отличить друг от друга, единственным признаком для их дифференциации выступает одежда (рис. 12). Подобное изображение евреев является аллюзией на их дегуманизацию нацистским режимом в 1940-е годы.



Рисунок 11.



Рисунок 12.

Нацисты в образе котов визуально представлены крупнее мышей и имеют такие выраженные внешние атрибуты хищников (рис. 13), как клыки, когти и большие по отношению к размеру головы уши. Мыши изображены заведомо слабее. Как следствие, в анализируемой метафоре контраст создающихся образов реализует дихотомию фигур охотника и жертвы. Представляется необходимым отметить, что в репрезентации зоонима «мышь» в различных культурах также преобладает коннотация добычи, жертвы.



Рисунок 13.

По мнению Т. А. Мельничук, «автор „Мауса“ использует зоометафору для передачи свойств человеческой природы, 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» [Мельничук, 2012: 149].

Метафоры, по мнению исследователя, «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» [Там же].

В приведённом фрагменте (рис. 14) герой Владека врёт проводнику поезда, чтобы скрыть свою еврейскую национальность. На вербальном уровне его интенция выражена фразой *You're a Pole like me, so I can trust you*. В ней герой опускает факт своего еврейского происхождения и использует такую сокращения коммуникативной дистанции за счет вынесения себя и проводника в общую группу по национальному признаку. В момент диалога персонаж изображен как мышшь в привязанной к голове маске свиньи. В основе данного метафорического способа передачи важной концептуальной идеи произведения лежит объективное знание о том, что в период холокоста евреи вынуждены были скрывать собственное происхождение и «надевать на себя маски», при этом стараясь сохранить подлинную национальную идентичность. Кроме того, реализация визуальной метафоры в приведенном фрагменте служит способом указания на стереотипность человеческого восприятия, для которого свойственно делать выводы о людях по их внешности и национальной принадлежности.

Представляется возможным предположить, что метафоричность мышления позволяет читателю принять «правила игры» автора романа и воспринимать персонажей романа не как животных, которыми они изображены визуально, а как людей, обладающих определенным набором качеств, традиционно приписываемых соответствующим животным.



Рисунок 14.

Таким образом, сквозная визуальная метафора в тексте произведения-комикса «Maus» реализована в рамках сопоставления образов животных и представителей различных национальностей. Проведенный семиотический анализ указывает на то, что главными функциями данной метафоры выступают создание образа евреев как жертвы в историческом контексте холокоста, указание на стереотипичность человеческого восприятия и репрезентация дегуманизации евреев нацистским режимом.

2.2.2. Реализация визуальной метафоры в тексте произведения-комикса «Le Chat du rabbin»

В дискурсивном пространстве комикса «Le Chat du rabbin» визуальная метафора имеет низкую частотность употребления. В отличие от визуальной метафоры в произведении «Maus» она выполняет функцию эмоционального усиления речи героев и детализации их эмоционального состояния.

Так, в сцене, где старший раввин ведет с котом одухотворённую беседу о Боге, в ходе его речи фон меняется с интерьера дома на экспрессивные

абстрактные изображения, что демонстрирует возвышенность чувств героя по отношению к религии (рис. 15). Интерьер дома в анализируемом фрагменте выступает маркером повседневности, а контрастный, пестрящий цветами фон символизирует предмет разговора героев – непостижимые человеку высшие силы. Смена фона служит эмоционально-экспрессивным выделением значимого элемента высказывания и, таким образом, является эмфазисом, реализованным с помощью внеязыковых средств.

Другой иллюстрацией визуальной метафоры в анализируемом произведении может послужить сцена сна, где поднимающийся уровень воды становится репрезентацией глубоких эмоциональных переживаний кота (рис. 16), которому снится смерть своей хозяйки. Чем ближе кот находится к осознанию случившегося, тем выше находится вода, в конечном итоге погружая в себя героев практически целиком. Кот тонет одновременно с тем, как раввин произносит фразу *Elle est morte* (Она мертва). Семантические корреляции воды (холодная, обволакивающая) таким образом отождествляются с чувствами скорби и отчаяния, которые герой испытывает в ЭТОТ МОМЕНТ.



Рисунок 15.

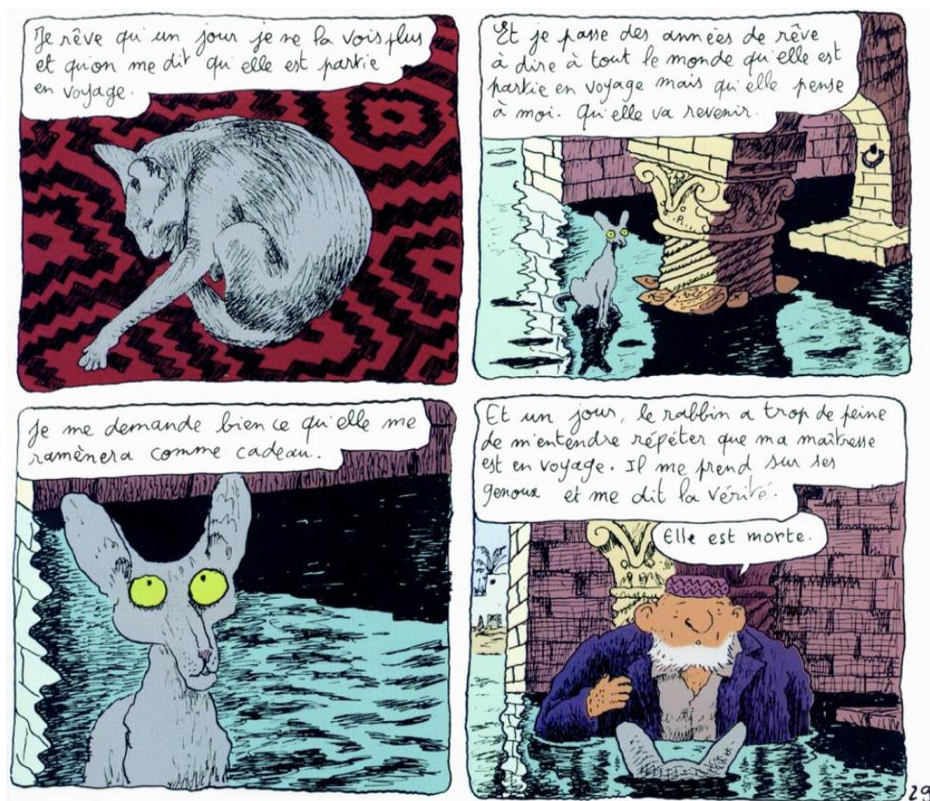


Рисунок 16.

В отличие от текста «Maus», случаи использования визуальной метафоры в комиксе «Le chat du rabbin» автономны по значению и смыслу. Тем не менее, важно отметить, что слово и изображение в рамках визуальной метафоры не просто органично дополняют друг друга, а образуют неразрывную связь и реализуют общую семантическую стратегию. Так, в первом случае, визуальная метафора используется для демонстрации одухотворенности говорящего, а во втором, напротив, для демонстрации испытываемых героем чувств скорби, отчаяния. Если целиком устранить из этих сцен визуальный компонент, оставив только вербальный, то сказать с какими эмоциями герои произносят ту или иную реплику будет невозможно. Несмотря на то, что визуальная метафора в произведении «Le chat du rabbin» не является сквозной, она отражает суть креолизованного текста комикса – показывать, а не рассказывать.

2.3. Оноματοпея

Сущность оноματοпеи (звукоподражания), согласно Лингвистическому энциклопедическому словарю, заключается в том, что она передает закономерную не произвольную фонетически мотивированную связь между фонемами слова и лежащим в основе *номинации* звуковым (акустическим) признаком *денотата* (мотивом) [Воронин, 1990: 166]. Звукоподражание также определяют как «условную имитацию звучаний окружающей действительности фонетическими средствами данного языка» [Там же].

Исследователи чаще всего относят оноματοпею «к одной из характерных формальных черт жанра комиксов в языках разных групп и языковых семей, отмечая, что звукоподражательные единицы выполняют эмфатическую функцию и обеспечивают взаимодействие вербальной и невербальной частей комикса как поликодового текста» [Воробьева, 2018].

В языковом коде комикса звукоподражания играют важную роль. В соответствии с функцией экономии языковых средств они могут предельно ёмко описывать звуковой пейзаж, задействуя, в том числе, некоторые механизмы креолизации текста.

2.3.1. Реализация оноματοпеи в тексте произведения-комикса «Maus»

Звукоподражания в комиксе «Maus» применяются для изображения различных звуковых явлений и шумов. Например, свист, выраженный ономатопами *pnpng* и *pwmpng*, соответствует звуку пули, пролетевшей в близости от человеческого уха (рис. 17). Для изображения звука пулемётной очереди автор использует ономатоп *ТАККА ТАКА ТАК!* (рис. 18), в свою очередь громкий стук в дверь представлен ономатопом *НОК НОК* (рис. 19). Данный приём помогает читателю визуализировать и детально представить себе сопровождаемые конкретными звуками явления.



Рисунок 17.



Рисунок 18.



Рисунок 19.

Ономатопы в «Maus» могут быть также использованы для передачи эмоционального состояния героев. Например, в сцене возвращения Владека домой плач его ребёнка изображен звукоподражаниями *Bwaah* и *Wah* (рис. 20). Это способствует усилению воздействия на читателя и созданию у него более глубокой эмоциональной связи с происходящим за счет детализации образа плачущего ребенка.

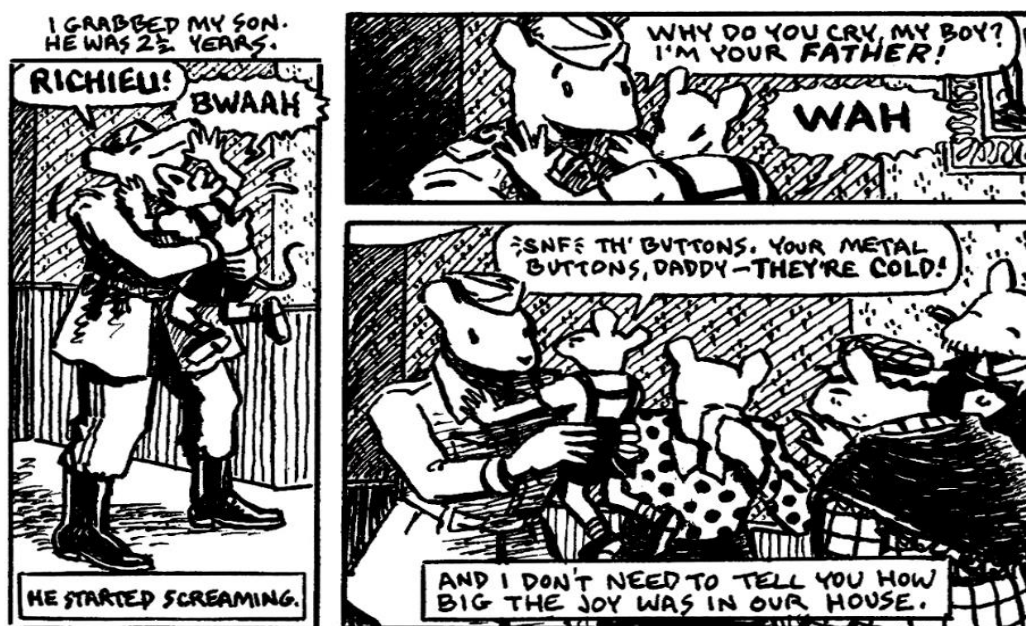


Рисунок 20.

Арт Шпигельман часто применяет звукоподражания для создания визуального акцента на определенном действии. Такие звукоподражания могут представлять собой креолизированный текст, перенимающий некоторые свойства звука, и быть оформлены в более крупном размере, выделяющимися шрифтами, чтобы привлечь внимание читателя. В отдельности каждый кадр является статичным, однако выделяющиеся ономатопы, например *SLAM!*, обозначающий звук сильного удара об пол в приведённом фрагменте (рис. 21), выполняют аттрактивную функцию и устанавливают структурную и семантическую связь между кадрами. Это способствует созданию общей динамики в тексте комикса.



Рисунок 21.

В тексте «Maus» также присутствуют звукоподражания, представляющие собой своеобразные культурные отсылки. Например, использование ономастиков *SLAM!* (рис. 21) и *BANG BANG* (рис. 22) вдохновлено эстетикой комиксов золотого века, в которых подобные звуковые эффекты имели высокую частотность употребления. Их использование можно охарактеризовать как аллюзию, отсылающую к практике использования ономастиков, закреплённой в текстовой культуре классических комиксов.



Рисунок 22.

Таким образом, ономастопея в комиксе «Maus» имеет многоаспектную реализацию и может выражать как механические звуки, так и другие звуки, относящиеся к неречевым звукокомплексам. Её функция заключается в передаче звуковой информации с целью детализации звукового образа,

передачи эмоционального состояния героев, создания общей динамики комикса посредством усиления акцента на действии.

2.3.2. Реализация ономатопеи в тексте произведения-комикса «Le Chat du rabbin»

Ономатопы активно используются в тексте комикса «Le Chat du rabbin». Одна из ключевых особенностей звукоподражаний в произведении заключается в том, что они не всегда выступают фонетическим уподоблением звуковому образу физических явлений или действий.

Так, ономатоп *Lape!*, встречающийся в сценах, где кот пьет воду (рис. 23), является производным от инфинитива французского глагола *laper* (пить). Представленный ономатоп не подражает как таковому звуку питья, но абстрактно передает его идею, за счёт своей связи с лексической единицей *laper*. Использование ономатопа вместо подробного вербального описания звука позволяет реализовать функцию экономии языковых средств.



Рисунок 23.

Другим аспектом ономатопеи в «Le Chat du rabbin» выступает малая степень креолизации. Визуальный стиль произведения выдержан и большинство звуковых эффектов изобразительно мало отличаются от любого

другого текста, встречающегося в комиксе. Более того, они оформлены в виде бабблов и имеют характерную указательную стрелку на источник произнесения.

Так, в приведённом фрагменте (Рис. 24) Раввин обнимает свою дочь и расчесывает ей волосы. Для передачи звука расчесывания используется ономатоп *Grat!*. При этом его типографическое оформление идентично оформлению реплики героя, представленной выше в пространстве кадра. Это контрастирует с использованием звукоподражаний в «Maus», где каждый отдельный ономатоп выделяется и подражает свойствам имитируемого звука.



Рисунок 24.

К числу креолизованных ономатопов можно отнести лишь крики попугая на первых страницах произведения (рис. 23). Звукоподражание «Crô» выделяется более жирным шрифтом и, в зависимости от громкости, подвергается деформации и меняет свой размер.



Рисунок 25.

Таким образом, звукоподражания имеют высокую частотность употребления в тексте комикса «Le Chat du rabbin». Их основной функцией выступает экономия языковых средств. К числу особенностей использования ономапии в данном произведении можно отнести малую степень их креолизации и морфологическое родство некоторых ономатопопов с глаголами французского языка.

2.4. Условные символы

В комиксах широко распространено использование условных символов. Их можно охарактеризовать как разновидность знака, пользуясь общепринятой для семиотики классификацией Ч. Пирса:

- 1) иконические знаки (*icon*), содержащие образ предмета;
- 2) знаки-индексы (*index*), прямо указывающие на предмет;
- 3) знаки-символы (*symbol*), произвольно и на основании конвенции обозначающие предмет [Пирс, 2009].

Под знаками-символами Ч. Пирс понимает знаки произвольно и на основании конвенции обозначающие некоторые предметы или явления [Там же]. Существование подобной конвенции часто существенно упрощает работу художникам и сценаристам комиксов. На практике они реализуются, например, при изображении эмоций в графико-символическом языке манги (рис. 26).



Рисунок 26.

Условные знаки также нередко применяются в качестве пометок в диалогах. В данном случае угловые скобки обозначают перевод, выполненный с другого языка, например с японского (рис. 27).



Рисунок 27.

Знак на следующей иллюстрации подразумевает, что реплика была произнесена не вслух (рис. 28).



Рисунок 28.

Двойное тире, как правило, свидетельствует о длинной интонационной паузе в речи (рис. 29).



Рисунок 29.

Условные символы в большей степени характерны для японской и китайской манги, но встречаются также в тексте произведений «Maus» и «Le Chat du rabbin». Как и в случае с ономапеей основной функцией данного выразительного средства в анализируемых произведениях выступает экономия языковых средств и трансляция эмоциональной реакции героев без использования вербального текста. Наиболее частотным из них выступает восклицательный знак, конвенциональная функция которого заключается в выражении эмоции удивления. Он фигурирует 7 раз в тексте «Maus» и 1 раз в тексте «Le Chat du rabbin», являясь при этом единственным использованным в данном произведении условным символом.

В приведённом фрагменте текста протагонист комикса «Maus», Владек Шпигельман, оказывается в убежище незнакомцев. Визуальный контекст (внезапное появление героя в потайном люке, окружающие его беженцы) и реплика *I didn't know anyone lived here* (Я не знал, что здесь кто-то живет), которой герой пытается оправдать свое присутствие указывают на испытываемые им чувства фрустрации и удивления. Эти чувства также подчеркивает произвольный компонент мимики: плотно закрытый рот, высоко поднятые брови. На текстовом уровне перечисленные эмоции переданы посредством восклицательного знака, который реализует свой конвенциональный смысл – выражение эмоции удивления (рис. 30).



Рисунок 30.

Идентичную функцию символ восклицательного знака реализует в произведении «Le Chat du rabbin». В анализируемом кадре (рис. 31) восклицательный знак, обрамлённый в бабл под фрагментом текста, позволяет передать удивление кота, что является характерной реакцией для животных, видящих свое отражение. Эмоция удивления в анализируемом контексте также выражена посредством мимики кота (широко раскрытые глаза, приоткрытая пасть, высоко поднятые уши), однако никак не коррелирует с фрагментом вербального текста, находящегося выше в плоскости кадра – он является частью философского монолога раввина.



Рисунок 31.

Проведённый анализ показал, что в произведении «Maus» функция условных символов не ограничивается трансляцией эмоций героев. Арт Шпигельман применяет условные символы для выражения добавочного действия, которое не является приоритетным и не должно находиться в центре внимания читателя. Это способствует поддержанию динамики комикса.



Рисунок 32.

Так, в момент возвращения домой герой напевает некую мелодию (рис. 32). Эту деталь можно охарактеризовать как малозначимую, т.к. ключевым событием анализируемого кадра выступает появление Владека в доме своих родителей. Оно выражено в фрагменте вербального текста *I walked first over to my parents house what I thought I might never see again*, в котором передается стеническое эмоциональное восприятие дома родителей и радость от возвращения в него. Соответственно, вместо подробного визуального или вербального описания напеваемой героем мелодии автор использует знак-символ восьмой ноты, одним из конвенциональных смыслов которого выступает музыкальный звук.

Таким образом, в анализируемых текстах условные символы реализуют свои конвенциональные свойства, выражая эмоции героев и незначительные по смыслу действия. Их основной функцией является экономия средств языка. Достаточно редкое использование условных символов в данных произведениях объясняется художественным стилем авторов, а также традицией американского и французского комикса, в которых это

выразительное средство применяется не так часто по сравнению с японской и китайской мангой.

2.5. Вербальные средства выразительности

2.5.1. Реализация вербальных выразительных средств в тексте произведения-комикса «Maus»

Помимо ярких визуальных образов текст «Maus» также характеризуется использованием литературных и художественных приемов, включающих в себя параллелизм, контраст и использование фразеологических единиц.

Повествование в анализируемом произведении ведется от лица отца автора, Владека Шпигельмана. Он выступает в роли рассказчика. Категория рассказчика, являясь центральной в произведении «Maus», объективирует речь, отличая ее от нехудожественной, определяет модальность изложения. Вербальные средства выразительности формируют строй речи героя, помогают создать эмоциональный рассказ о Холокосте и его последствиях для выживших и их семей, выполняя функцию конструирования образа рассказчика-главного героя.

Проведенный анализ позволил систематизировать встречающиеся в тексте произведения-комикса выразительные средства (табл.1):

Таблица 1. Примеры использования вербальных выразительных средств в произведении «Le Chat Du Rabbin»

Тип средства выразительности	Страница в оригинальном издании комикса	Контекст оригинала	Перевод на русский язык
Фразеологизм	3	<i>It's a shame Françoise didn't come</i>	Жаль, что Франсуаза не пришла
Фразеологизм	5	<i>Run after me</i>	Беги за мной
Фразеологизм	8	<i>Looks aren't everything</i>	Внешность — не всё
Фразеологизм	18	<i>Must fight to save myself</i>	Должен сражаться, чтобы спасти себя

Таблица 1. Примеры использования вербальных выразительных средств в произведении «Le Chat Du Rabbin»

Фразеологизм	18	<i>I can't stay in this house</i>	Ноги моей не будет в этом доме
Фразеологизм	24	<i>That would cost a fortune</i>	Это бы стоило целое состояние
Фразеологизм	47	<i>Let's hope those nazi gangsters get thrown out of power</i>	Давайте надеяться, что эти нацистские бандиты будут свергнуты
Фразеологизм	73	<i>The sanitarium was far away from anything</i>	Санаторий был за тридевять земель
Фразеологизм	52	<i>You look like a million</i>	Ты выглядишь на миллион
Фразеологизм	53	<i>It's those nazis stirring everybody up!</i>	Эти нацисты подстрекают всех!
Фразеологизм	57	<i>Ah - it seems like years since I've felt warm or been in bed</i>	Я не чувствовал тепла целую вечность и не был в постели
Стилистический повтор, инверсия	49	<i>And she was so laughing and so happy, so happy, that she approached each time and kissed me, so happy she was</i>	И она так смеялась и была так счастлива, так счастлива, что подходила каждый раз и целовала меня, как же счастлива она была
Риторический вопрос	6	<i>Just listen, yes?</i>	Просто слушай, да?
Метафора	13	<i>When I came in to their house it was like a king came</i>	Когда я вошел в их дом, они приняли меня как короля
Инверсия	1	<i>It was summer, I remember</i>	Это было лето, помнится мне
Инверсия	49	<i>How beautiful these gardens are, Anja</i>	Как красивы эти сады, Аня
Инверсия	65	<i>These I saved from a Red Cross package. Always I saved just in case.</i>	Я сохранил их из посылки Красного Креста. На всякий случай я всегда оставлял про запас.
Займствование	36	<i>There is a pogrom going on in Germany</i>	В Германии идет погром
Займствование	66	<i>Oy gevalt!</i>	О, горе!

Таблица 1. Примеры использования вербальных выразительных средств в произведении «Le Chat Du Rabbin»

Антитеза, контраст	55	<i>So Anja and Richieu and the governess went in one way - to Sosnowiec. And I went then in a different direction. To the frontier against Germany.</i>	Аня, Ричи и гувернантка отправились в одном направлении - в Сосновец. А я отправился в другом. На границу с Германией.
--------------------	----	---	--

Самым частоупотребляемым выразительным средством в комиксе «Maus» выступает фразеологизм (11 примеров). Данный факт во многом объясняется тем, что большую часть вербального текста произведения составляют диалоги главных героев. Фразеологизмы произносятся преимущественно героем Владека с целью стилистического обогащения своего рассказа и сглаживания возможных неточностей.

Например, чтобы указать на место расположения санатория, точный адрес которого был утерян, используется фразеологическое выражение *far away from anything*. Стилистическая функция данного выражения заключается в придании речи героя неформальности, свойственной для коммуникативной ситуации семейного разговора. Также, передавая развернутое значение удаленности санатория от города, данное выражение реализует функцию лаконизации речи.

Займствованные позволяют создавать речевые портреты. В контексте анализируемого произведения-комикса это речевой портрет Владека.

Например, заимствованное из польского языка существительное *pogrom*, используемое героем для описания происходящих в Германии беспорядков, относится к варваризмам. Применение данной языковой единицы вместо имеющегося в английском языке аналога *riot* нарушает чистоту речи, однако реализует колористическую функцию и указывает на польское происхождение героя.

В дискурсивном фрагменте о возвращении героя Владека с фронта его родителями используется восклицание *ou gevalt!*. Данное восклицание является экзотизмом, заимствованным из идиша. Использование данного

восклицания имеет стойкую этническую ассоциацию и реализует экзотический вектор восприятия еврейской культуры.

В своей совокупности заимствования позволяют дополнить речевой портрет героя-рассказчика и указать на его польско-еврейское происхождение.

Вербальные средства выразительности в произведении направлены на установление достоверности живой человеческой речи, поэтому представленные в книге дискурсивные фрагменты не похожи на классический литературный текст. Речь героев часто бывает нескладна и сбивчива. Реализации этой идеи способствуют такие приемы, как инверсия (*It was summer, I remember*), стилистический повтор (*And she was so laughing and so happy, so happy, that she approached each time and kissed me, so happy she was*), а также свойственный для ситуации неформального общения риторический вопрос (*Just listen, yes?*).

Другой важной стилистической особенностью текста является наличие в нем двух пространственно-временных планов. Одна линия нарратива разворачивается в настоящем и фокусируется на отношениях автора с его отцом, Владеком. Другая линия повествования представляет собой воспоминания и рассказы отца о его жизни во время Холокоста. Введение этих двух векторов повествования обусловлено одной из идей произведения - необходимостью показать контраст между войной и мирной жизнью. Он демонстрируется не только с помощью нелинейного нарратива и визуальных решений, но и с помощью вербальных средств выразительности, таких как антитеза. Примером антитезы может служить фраза, сказанная Владеком в момент описания своей отправки на фронт (*So Anja and Richieu and the governess went in one way - to Sosnowiec. And I went then in a different direction. To the frontier against Germany*) о том, что его семья отправляется вглубь Польши, а сам он следует на передовую. Война в данном высказывании отождествляется с границей Германии, а мир - с топонимом *Sosnowiec*.

Таким образом, основной функцией перечисленных выразительных средств является создание образа рассказчика-главного героя. Она получает свою реализацию с помощью использования фразеологизмов и заимствований из польского языка и идиша. Такие вербальные средства выразительности, как инверсия, стилистический повтор и риторический вопрос в произведении «Maus» реализуют функцию придания речи естественности, свойственной для коммуникативной ситуации диалога отца и сына.

2.5.2. Реализация вербальных выразительных средств в тексте произведения-комикса «Le Chat du rabbin»

Вербальные средства выразительности широко используются в произведении «Le Chat du rabbin», однако имеют меньшую частотность употребления в сравнении с вербально-иконическими средствами выразительности. В тексте комикса полностью отсутствуют описательные конструкции, а повествование ведётся от первого лица. В связи с этим все вербальные выразительные средства (т.е. фигуры и тропы) сконцентрированы в диалогах и реализуются преимущественно с помощью приёмов иронии или языковой игры.

В результате проведенного анализа были систематизированы языковые выразительные средства из первого тома графического романа «Le Chat du rabbin» (табл.2):

Таблица 2. Примеры использования вербальных выразительных средств в произведении «Maus»

Тип средства выразительности	Страница в оригинальном издании комикса	Контекст оригинала	Перевод на русский язык
Фразеологизм	15	<i>Lettre de la loi</i>	Буква закона
Фразеологизм	39	<i>Sa nuque reste raide</i>	Будто аршин проглотил

Таблица 2. Примеры использования вербальных выразительных средств в произведении «Maus»

Фразеологизм	40	<i>Il se fousse le doigt dans l'œil jusqu'au coude</i>	Тычет пальцем в небо
Фразеологизм	25	<i>On se retrouve avec en fouche des mots vides</i>	Оказываемся с полным ртом пустых слов
Сравнение	14	<i>Les élèves doivent mordre leur maitre comme de jeunes chiots</i>	Ученики покусывают своего учителя словно молодые щенки
Эвфемизм	41	<i>La semence de vie</i>	Семя жизни
Метафора	40	<i>La table dressée est un temple.</i>	Накрытый стол – это храм.
Метафора	20	<i>Si vous avez déjà quitté le Jardin d'Eden, il est impossible d'y retourner.</i>	Если ты уже вышел из Эдемского сада, вернуться туда невозможно.

В анализируемом комиксе зафиксировано 8 случаев употребления вербальных средств выразительности. Это во многом обусловлено общим объемом комикса в 46 страниц (1-ый том серии, «La Bar-Mitsva») и характерной немногословностью французских «альбомов».

Среди встречающихся стилистических фигур в данном произведении, как и в комиксе «Maus», преобладают фразеологизмы. Однако в тексте также зафиксированы случаи употребления сравнения и эвфемизма.

Проведённый анализ показал, что 7 из 8 встречающихся в тексте речевых фигур произносятся одним персонажем - раввином, который воплощает собой архетип наставника. Таким образом, общей функцией перечисленных выразительных средств можно назвать не только придание речи стилистической выразительности, но и конструирование образа раввина.

Стилистическое разнообразие речи героя, его высокий уровень владения языком способствуют созданию образа раввина, как высокообразованного и мудрого человека. Используемые вербальные выразительные средства

употребляются героем преимущественно в ситуации речевого общения с учениками, что также способствует созданию образа раввина-наставника.

Так, реплика *Sa nuque reste raide* адресуется раввином одному из своих учеников, который ведет себя церемонно и чопорно. Данное фразеологическое выражение французского языка, означающее беспрекословное упрямство или отказ человека от уступок, реализует оценочную функцию, позволяя герою завуалированно высказать свое мнение о чужом поведении, избегая возможной конфликтной ситуации.

Вербальная метафора выступает вторым по частотности выразительным средством анализируемого комикса. Во фразе *On se retrouve avec en fouche des mots vides*, сказанной раввином в процессе объяснения принципов работы западной диалектики, используется образ пустой вилки, чтобы передать ситуацию, в которой наделяемый именем объект успевает измениться, в результате чего имя перестает его определять.

Метафора *La table dressée est un temple* применяется героем раввина для сравнения накрытого стола с храмом с целью подчеркнуть ритуальную важность приема пищи. Метафорическое сходство в условном предложении *Si vous avez déjà quitté le Jardin d'Eden, il est absolute d'y retourner* построено на аллюзии с библейским образом райского сада, покинуть который можно только один раз. Оно произнесено раввином в ответ на просьбу кота разучиться говорить на человеческом языке.

Сравнение *Les élèves doivent mordre leur maitre comme de jeunes chiots* употребляется раввином при объяснении принципов каббалы и устанавливает параллель между учениками и щенками, кусающими своего хозяина. Оно подразумевает, что ученики должны иметь сомнения в отношении авторитета своего учителя.

Как следствие, метафора, эпитет, фразеологизм и эвфемизм в «Le Chat du rabbin» реализованы в рамках ситуативного проявления речевой игры героя раввина, выполняя функцию создания его образа.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Основными языковыми и визуальными средствами выразительности, используемыми в произведениях-комиксах «Maus» и «Le Chat du rabbin», выступают мистификация, визуальная метафора, звукоподражания и условные символы.

Мистификация представляет собой интеграцию вербального текста в визуальный нарратив комикса. В тексте произведения-комикса «Maus» прием мистификации реализован в виде визуального интертекста, к элементам которого относятся архивные документы и журнальные вырезки, выполняющие функцию расширения сюжетного знания произведения. Данный прием получает свое воплощение не только в форме вербального текста, но и в визуальной форме комикса. Его использование служит инструментом для создания информационно-насыщенного и комплексного вербально-иконического текста.

В произведении-комиксе «Le Chat du rabbin» применение приема мистификации отсутствует или сознательно ограничено. Данный факт объясняется отсутствием необходимости внедрения в произведение большого фрагмента вербального текста. Однако, несмотря на отсутствие мистификации, в тексте комикса содержится множество художественных деталей (различные надписи на обложках книг, детали интерьера). Данное стилистическое решение способствует реализации функции экономии языковых средств, а также передаче нюансов быта сефардской этнической группы в Алжире.

Визуальная метафора встречается в обоих текстах. В тексте комикса «Maus» - она транслирует одну из центральных идей произведения и представляет собой острый социальный комментарий на тему расизма и национальных стереотипов. Визуальная метафора в тексте комикса «Maus» является сквозной и реализована в рамках сопоставления образов животных и представителей различных национальностей. Проведенный семантический

анализ указывает на то, что к числу главных функций метафоры относятся создание образа евреев как жертвы в историческом контексте холокоста, указание на стереотипность человеческого восприятия и репрезентация дегуманизации евреев нацистским режимом.

В тексте произведения-комикса «Le Chat du rabbin» визуальная метафора реализуется автономно в отдельных сценах и имеет низкую частотность употребления. Она выполняет функцию эмоционального усиления речи героев и детализации их эмоционального состояния за счет эмоционально-экспрессивного выделения значимого элемента высказывания и, таким образом, является эмфазисом, реализованным с помощью внеязыковых средств.

Ономатопея имеет высокую частотность употребления в обоих анализируемых произведениях.

В тексте комикса «Maus» звукоподражания включают в себя механические звуки и другие звукокомплексы, связанные с неречевыми проявлениями. Их главная функция состоит в передаче звуковой информации, которая способствует детализации звуковых образов в различных сценах, передаче эмоционального состояния героев и созданию акцента на действии.

Произведение «Le Chat du rabbin» имеет свою специфику употребления звукоподражаний, которая заключается в том, что они не всегда выступают фонетическим уподоблением звуковому образу и могут являться лексической единицей, образованной от глагола или другой части речи французского языка. Ономатопы в тексте произведения-комикса «Le Chat du rabbin» в меньшей степени подвержены креолизации, чем в тексте «Maus».

Условные символы в анализируемых комиксах выполняют функцию передачи конвенционального смысла и способствуют выражению эмоций героев, обогащая визуальный и вербальный аспекты комиксов. Они служат средством поддержания общей динамики произведений и привлечения внимания читателя к важным деталям.

В тексте «Maus» используется множество вербальных выразительных средств, самым частоупотребляемым из которых становится фразеологизм, выступающий стилистическим средством создания образа рассказчика-главного героя. Эту функцию также реализуют употребляемые рассказчиком заимствования из польского языка и идиша. Использование других проанализированных выразительных средств, таких как инверсия, стилистический повтор и риторический вопрос направлено на придание речи рассказчика достоверности и естественности, свойственной для коммуникативной ситуации диалога отца и сына.

В произведении-комиксе «Le Chat du rabbin» языковые выразительные средства, такие как фразеологизм, метафора и эвфемизм, сконцентрированы в диалогах и реализуются преимущественно через ситуативную языковую игру. Их функция заключается в конструировании образа раввина как наставника, эрудита и мудреца.

Вербальные средства выразительности в анализируемых комиксах употребляются с меньшей частотностью, чем вербально-иконические. Данный факт обусловлен природой графической литературы, её нарративностью. В вербально-иконическом повествовании локутивная функция выражается не за счёт текста, а за счёт изображения, т.к. комикс – это, в первую очередь, последовательность картинок. Соответственно, написанное в нём носит второстепенный характер по отношению к тому, что нарисовано.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Научное изучение комиксов возникло в 80-х годах прошлого века.

Эволюция лингвистики текста позволила рассматривать комиксы как особый вид текста, который характеризуется как креолизованный. Креолизованный текст является производением продуктов двух и более знаковых систем и выступает ключевой составной частью вербально-иконического повествования. У данного термина существует ряд широко используемых в научном контексте альтернатив, таких как поликодовый текст и синкретические сообщения. Каждый из них имеет ряд характерных особенностей, что расширяет возможность описательной вариативности и увеличивает инструментарий для решения индивидуальных исследовательских задач. В рамках данной работы был рассмотрен функциональный потенциал выразительных средств креолизованного текста комикса, их роль в формировании комикса как динамически развивающейся знаковой системы.

Несмотря на различия в трактовках, универсальной идеей для текстов, состоящих из двух разнородных знаковых систем, остается неразрывная связь вербального и визуального компонентов. В отдельности друг от друга каждый из них перестаёт передавать информацию, либо делает это неполноценно, либо интерпретируется иначе.

В рамках анализа практического материала были выделены следующие основные средства выразительности комикса: мистификация, визуальная метафора, звукоподражания и условные символы. Проведенное исследование показало, что каждое из перечисленных выразительных средств играет важную роль в передаче информации и создании цельного и завершенного вербально-иконического текста.

Прием мистификации в комиксах представляет собой многообразную интеграцию вербального текста, которая может служить средством расширения повествовательного пространства. Его применение зависит от

конкретных художественных и стилистических задач автора. Мистификация широко применяется в тексте «Maus», выступая способом расширения его сюжетного знания, в то время как в «Le Chat du rabbin» вместо неё намеренно используется художественная деталь.

Визуальная метафора относится к семантически комплексным тропам и функционирует по принципу, отличному от принципа работы словесной метафоры. Данное выразительное средство выступает ключевым для произведения «Maus», реализуя функции создания образа евреев как жертвы в историческом контексте холокоста, указания на стереотипность человеческого восприятия и репрезентации дегуманизации евреев нацистским режимом. В комиксе «Le Chat du rabbin» визуальная метафора имеет меньшую частотность употребления, не являясь сквозной, и выполняет функции эмоционального усиления речи героев наряду с детализацией их эмоционального состояния.

Ономатопея и условные символы встречаются в обоих текстах комиксов, способствуя реализации функции экономии языковых средств и детализации звукового образа в различных сценах, передачи эмоционального состояния героев, создания акцента на действии. Принципиальным различием в употреблении данного средства выразительности в анализируемых произведениях выступает меньшая степень креолизации звукоподражаний в тексте комикса «Le Chat du rabbin», а также их образование от глаголов французского языка.

Превалирующим видом вербального текста в анализируемых произведениях является диалог. В связи с этим наиболее частотным средством выразительности в них оказывается фразеологизм, который преимущественно служит инструментом для создания языковой игры. При этом в тексте комикса «Maus» стилистической функцией фразеологизма является создание речевого образа рассказчика, в тексте комикса «Le Chat du rabbin» - создание образа раввина-наставника.

Дальнейшие перспективы исследования данной работы состоят в расширении корпуса иллюстративного материала и перечня анализируемых выразительных средств графической литературы, т.к. комикс является динамично развивающейся знаковой системой и имеет индивидуальную специфику употребления вербальных и вербально-иконических выразительных средств в различных лингвокультурах. Перспективы исследования также могут включать в себя изучение проблемы адаптации текста комиксов при переводе, в частности таких его выразительных средств, как звукоподражания и условные символы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеева Т.И., Высоков М.И., Зыкова С.И., Комикс как современная технология обучения // Современное педагогическое образование. 2020. Вып. 3. С. 64–67.
2. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М.: Академия, 2003. 128 с.
3. Арутюнова Н.Д. Метафора // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://bigenc.ru/literature/text/2208483> (дата обращения: 17.08.2022).
4. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. 512 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
6. Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. С. 514–518.
7. Бахтин М. М. Проблема текста // Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб: Азбука, 2000. С. 299–312.
8. Бернацкая А.А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Речевое общение КрасГУ. 2000. Вып. 4. С. 104–110.
9. Большая литературная энциклопедия / Красовский В.Е. и др. М.: Слово, 2003. 845 с.
10. Василькова Н.Н. Структурно-типологические формы стилистических фигур в современных СМИ // Труды кафедры стилистики русского языка: Медиастилистика. М.: МГУ, 2013. С. 34–39.
11. Воробьева Е.В. Проблема передачи ономапей на примере перевода комиксов с норвежского языка на русский // Вестник Московского

государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. Вып. 8. С. 34–44.

12. Воронин С.В. Звукоподражание; Звукосимволизм // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 165–166.

13. Галичкина Е.Н. Характеристики компьютерного дискурса // Вестник ОГУ. 2004. Вып. 10. С. 55–59.

14. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2007. 144 с.

15. Григорьева Н.Ю. Комикс как креолизованный текст // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2013. Т.10. Вып. 1. С. 109–111.

16. Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.

17. Ключев Е.В. Риторика Инвенция. Диспозиция. Элокуция. М.: Издательство ПРИОР, 2001. 272 с.

18. Колмогорова А.В. Древние языки и культуры. Латинский язык. Красноярск: СФУ, 2014. 87 с.

19. Коркос А., Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Роман-комикс. М.: АСТ, 2014. 128 с.

20. Крысин Л. П. Креолизация. Толковый словарь иноязычных слов. М.: Эксмо, 2008. 944 с.

21. Кунин А.И. Комикс в России. М.: Библиография, 2013. С. 45–55.

22. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.

23. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. М.: URSS, 2008. 256 с.

24. Левковская Н.А. В чем различие между сверхфразовым единством и абзацем // Филологические науки. 1980. Вып. 1. С. 75–78.



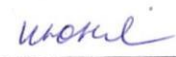
25. Макклауд С. Понимание комикса. М.: Белое Яблоко, 2016. 216 с.

26. Максименко О.И. Поликодовый vs. креолизованный текст: проблема терминологии // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2012. Вып. 2. 202 с.
27. Мельничук Т.А. Реализация текстовых стратегий в графическом романе на примере графического романа А. Шпигельмана «Maus: a Survivor's Tale» // Научный журнал КубГАУ. 2012. Вып. 78. С.134–189.
28. Николаева Т.М. Лингвистика текста // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 267–268.
29. Осминин В.Э. Супергероика: американский комикс и новая мифология // Научный журнал УрФУ. 2016. Вып. 9. С. 328–330.
30. Педагогическое речеведение. Словарь-справочник /под ред. Т.А. Ладыженской и А. К. Михальской; сост. А.А. Князьков. 2-е изд., испр. и доп. М.: Флинта, Наука, 1998. 257 с.
31. Петрс А.Л. Литературная мистификация: к проблеме термина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2020. Вып. 197. С. 89–100.
32. Пирс Ч.С. Что такое знак? пер. с англ. А.А. Аргамаковой // Вестник Томского гос. ун-та. Серия: Философия. Социология. Политология. 2009. Т.3. Вып.7. С. 88–95.
33. Попова О.В. Метафора как когнитивное средство создания визуальной образности // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2017. Т.33. Вып.7. С. 194–198.
34. Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. М., 2006. 44 с.
35. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция. М.: Высшая школа, 1990. С. 180–186
36. Сфар Ж. Кот Раввина. СПб.: КОМИЛЬФО, 2012. 48 с.
37. Фадеева Т.Е., Старусева-Першеева А.Д. Экспериментальные повествовательные стратегии в комиксах // Обсерватория культуры. 2019. Т.16. Вып. 5. С. 476–487.

38. Харькова О.В. Шрифт как инструмент воздействия на массовое сознание в прессе Третьего Рейха // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2008. Вып. 1. С.71–78.
39. Черкунова А.К. Современный комикс и прототипы комикса в истории России // Организационная психоллингвистика. 2020. Вып. 6 (10). С. 69–96.
40. Юдин Л.А. Анализ комикса–адаптации А. Климовского и Д. Шейбал «Мастер и Маргарита» // Уральский филологический вестник. 2013. Вып. 5. С. 41–45.
41. Языковые средства выразительности: тропы, фигуры, фразеологизмы и афоризмы. Myfilology. [Электронный ресурс]. 2014. URL: <https://clck.ru/34o9dj> (дата обращения: 17.09.2022)
42. Якобсон Р.О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Р.О. Якобсон. Избранные работы. М.: Наука, 1985. 460 с.
43. Bart R. Selected works (in Russian). Semiotics. Poetics. Transl. from French by G. K. Kosikov. Moscow: Progress Publ., 1989. 616 p.
44. Eisner W. Comics and Sequential Art. N.Y.: W. W. Norton & Company, 2008. P. 20–40.
45. McCloud S. Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Kitchen Sink Press, 1993. 47 p.
46. Mikkonen K. The Narratology of Comic Art. N.Y.: Routledge, 2017. 129 p.
47. Sidbury J. Globalization, creolization, and the not-so-peculiar institution Journal of Southern History.: Southern Historical Association, 2007. 73. P. 617–630.
48. White H. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.: Duke University Press, 1987. P. 469–470.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной лингвистики

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
 О.В. Магировская
«»  2023г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика


**ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СРЕДСТВ ЯЗЫКОВОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КОМИКСА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРАНЦУЗСКОЙ И
АМЕРИКАНСКОЙ ГРАФИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

Научный руководитель



д-р филол. наук,
зав. каф. ТГРЯиПЛ
О. В. Магировская

Выпускник



А.В. Мигаль

Нормоконтролер



А.А. Струзик

Красноярск 2023