

Чемодурова Зинаида Марковна

ИГРА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ДЕТЕКТИВЕ

Статья посвящена рассмотрению игровых аспектов постмодернистского детектива, обуславливающих целый ряд его конститутивных признаков. Анализируются стратегия инсценируемой смены дискурса и стратегия имплицитной биспециализации фикционального пространства как стратегии построения постмодернистского детектива, способствующие "обнажению" игровых конвенций традиционного детектива. Особое внимание уделяется прагмалингвистическим механизмам моделирования постмодернистского детектива как типа текста.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/8-2/54.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (38): в 2-х ч. Ч. II. С. 184-188. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/8-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 821.111(680)-311.1

Филологические науки

Статья посвящена рассмотрению игровых аспектов постмодернистского детектива, обуславливающих целый ряд его конститутивных признаков. Анализируются стратегия инсценируемой смены дискурса и стратегия имплицитной биспациализации фикционального пространства как стратегии построения постмодернистского детектива, способствующие «обнажению» игровых конвенций традиционного детектива. Особое внимание уделяется прагматическим механизмам моделирования постмодернистского детектива как типа текста.

Ключевые слова и фразы: игровые конвенции; нарративная схематичность; инвариантные концепты детективного фрейма; инсценируемая смена дискурса; имплицитная биспациализация фикционального пространства.

Чемодурова Зинаида Марковна, к. филол. н., доцент

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
zinatim@rambler.ru*

ИГРА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ДЕТЕКТИВЕ[©]

Большинство исследователей постмодернистской литературы указывают на такое ее характерное свойство, как «мутация» жанров высокой и массовой культур [8, с. 15], «тестирование границ» элитарной и популярной культур [24, р. 29].

Широкомасштабное обращение писателей-постмодернистов к «формулам», «схемам», конвенциям детектива, как раз и принадлежащего к так называемой массовой литературе, отмечается многими исследователями [20-23; 25], что позволяет говорить о разнообразных авторских артикуляциях детективного дискурса в постмодернистских художественных текстах. В данной статье ставится задача, во-первых, выявить причины, превращающие детективный дискурс в один из дискурсов, игровые артикуляции которого способствуют отражению идеологии постмодернизма, во-вторых, попытаться определить некоторые языковые приемы и стратегии, обуславливающие возникновение так называемого «постмодернистского детектива».

Для решения поставленной задачи представляется важным для начала обратиться к конститутивным признакам классического, или традиционного, детектива, принимаемого в данной работе за инвариантный тип детективного текста [2, с. 3].

М. Можейко, определяя детектив как литературный жанр, интрига которого организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (а именно – преступления), уточняет, что внешний сюжет детектива выстраивается как история раскрытия преступления, а внутренний – как когнитивная история решения логической задачи [13]. Н. Н. Вольский предлагает следующее определение детектива: «Детектив – это литературное произведение, в котором на доступном широкому кругу читателей бытовом материале демонстрируется акт диалектического снятия логического противоречия (решения детективной загадки). Необходимостью наличия в детективе логического противоречия, тезис и антитезис которого одинаково истинны, обусловлены некоторые характерные особенности детективного жанра – его гипердетерминированность, гиперлогичность, отсутствие случайных совпадений и ошибок» [4, с. 15]. Одной из важнейших презумпций классического детектива, таким образом, является наличие в нем загадки, интеллектуального пазла, вовлекающего читателя в «игру» по расследованию таинственного происшествия. С. С. Вэн Дайн, составитель «10 заповедей детектива», утверждал, что детективная история «должна быть игрой в прятки, но не между влюбленными, а между детективом и преступником» [13].

«Гипердетерминированность» и «гиперлогичность» (термины Н. Н. Вольского) классического детектива, выстраиваемого «по законам классической философской метафизики, фундированной презумпцией наличия онтологического смысла бытия» [Там же], могут рассматриваться как конститутивные признаки данного типа текста, представляющего собой «закрытую нарративную структуру» [17, с. 66], в которой «отправитель раз за разом предлагает адресату возможность предсказания, но всякий раз снова и снова утверждает преимущественное право своего собственного текста, недвусмысленно указывая, что именно следует считать «верным» в его воображаемом (fictional) мире» [Там же].

В литературоведении наличие инвариантной схемы в классическом детективе трактуется как проявление «формульного» характера этого жанра массовой литературы. Определяя формулу как «комбинацию, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм и архетипов» [7, с. 33], Дж. Г. Кавелти сравнивает формульное повествование с игрой и утверждает, что такое повествование есть не что иное, как «индивидуальная версия общей модели, ограниченной набором правил. Пока правила неизменны, весьма разнообразные способы их воплощения в конкретных персонажах и действиях вызывают запрограммированные чувства возбуждения, напряжения и облегчения» [Там же, с. 52].

У. Эко, указывая на «итеративную схему» в основе детективного нарратива – «от преступления к его раскрытию через цепь дедуктивных умозаключений» [17, с. 46] – и отмечая схематизм не только в плане сюжета, но и в плане эмоций и психологических установок [Там же], подчеркивает игровой характер данной нарративной конструкции: «читатель вовлекается в игру, в которой он знает все фигуры, все правила –

может быть, даже исход, – но получает удовольствие просто от того, что следит за теми минимальными вариациями, с помощью которых победитель достигает цели» [Там же, с. 263].

А. Вулис, излагая свое понимание детективной схемы, отмечает, что «ее рационализм – экспериментальные пробы и ошибки игры», а «сама схема – игровой прием» [5, с. 256]. Исследователь особо выделяет «балаганность», «марионеточность» персонажей детектива, замечая, что «лаконизм персонажей – это лаконизм маски» [Там же, с. 247].

В целом ряде статей, посвященных логике и игре в детективе, Н. Н. Кириленко также определяет классический детектив как рационально-игровой жанр, основным персонажам которого присуща «странность» и «гротескность» [9, с. 23].

Нарративная схематичность, или формульность, классического детектива и масковость основных персонажей рассматривается во многих лингвистических работах последних лет с когнитивно-дискурсивных позиций, предполагающих разработку некоей обобщенной когнитивной модели детективного дискурса [3; 10; 14]. Так, в качестве инвариантных (базовых) концептов детективного фрейма выделяют *преступление – тайна – расследование – наказание* [14, с. 13], *преступление – следствие – сыщик – преступник – жертва* [10, с. 5], *убийство – расследование – объяснение* [3, с. 5]. В диссертационном исследовании Т. Г. Ватолиной выявляются пять типов «концептуальных» персонажей, или «ролевых» номинаций, к которым относятся Детектив, Убийца, Помощник, Свидетель и Жертва [Там же, с. 6], причем дискурс каждого из пяти типов личностей «центрирован» на одном концепте (например, дискурс Детектива центрирован на концепте «истина», а дискурс Убийцы – на концепте «ложь») [Там же].

Отмеченная выше гиперлогичность классического детектива, построенного на двузначной логике (истина / ложь) [4, с. 18], означает, что «повествование неукоснительно базируется на имплицитной презумпции того, что существует объективная («истинная») картина преступления, в основе которой лежат определенные действия субъекта – преступника» [13]. Данная презумпция исключает сомнения читателей в «онтологической достоверности данной логики» [Там же], предполагает несомненное торжество справедливости, восстановление нарушенного порядка, нравственного, социального и нарративного, поскольку концовка классического детектива как «закрытой нарративной структуры» (термин У. Эко) может рассматриваться как «закрытая», не предусматривающая неопределенности и многовариантности. Именно предопределенность воссоздания «космической упорядоченности» [Там же] из хаоса, вызванного действиями преступника, торжество «добра» над «злом» вселяет в читателей чувство безопасности, дает им своеобразное утешение («утешительная функция литературы эскапизма») и позволяет исследователям сравнивать идеальный мир классического детектива, в котором в итоге «отсутствует беспорядок, двусмысленность, неопределенность» [7, с. 50], со сказочным миром [11, с. 44].

Таким образом, фикциональный мир классического детектива характеризуется эксплицитной идеализированностью, обусловленной реализацией максимальной степени модуса суперсвязности, типичного для классического (традиционного) повествования, а также стереотипичностью персонажей-масок. Тем не менее, читатели детективов активно включаются в «кооперативную игру воображения», с готовностью «отменяя недоверие» и погружаясь в иллюзорный воображаемый мир. Согласно теории Нормана Холланда [19], детективы воздействуют прежде всего на подосознание читателей, позволяя получать наслаждение от процессов фантазирования, «слияния» с произведением, возвращающим нас в детство. *Можно предположить, что классический детектив представляет собой такую разновидность традиционного нарратива, в котором фикциональная игра приобретает благодаря существованию описанных выше правил или игровых конвенций наиболее явную, эксплицитную форму.* «Фикциональный пакт», заключенный между автором и читателями классического детектива, предполагает, с одной стороны, 1) «сверхмотивированность» любых событий возможного мира детектива, обусловленную авторской интенцией следовать нарративной схеме, типичной для данного типа текста; 2) определенность дейктического модуса [6] фикционального мира, включающую референциальную определенность всех элементов субъектной и хронотопической семантики, а также (что представляется чрезвычайно важным) проецирование на возможный мир базисных логических принципов, характерных для мира действительного. С другой стороны, заложенная в классическом детективе «интерпретационная программа» предполагает для читателя: 1) возможность конструирования, лишённого каких-либо внутренних противоречий (суперсвязного, гипердетерминированного, «избыточного» (термин У. Эко)) фикционального мира; 2) отсутствие «нарративных загадок» и участие в «игре с предрешенным исходом» [17, с. 264]. Такая игра позволяет читателям получать удовольствие от интеллектуального состязания со следователем, а в итоге – и с автором детектива» [13], испытывая при этом уверенность, что сюжетная и эмоциональная напряженность разрешатся к концу повествования самым «благополучным» способом.

Анализ структурно-семантических и прагматических особенностей классического детектива, представляющего собой прототипический компонент детективного дискурса, позволяет высказать некоторые предположения о причинах обращения писателей-постмодернистов к прототипическим элементам детективного дискурса. Как было показано выше, структурно-семантические конститутивные признаки классического детектива обусловлены презумпцией «магии разума» [20, р. 143], то есть онтологической уверенностью в возможности человеческого разума разгадать любые загадки вселенной и установить объективную истину. Авторы, принадлежащие к так называемой постмодернистской парадигме, в которой «эпистемологическое и онтологическое сомнение» стало основным принципом моделирования фикциональных миров, используют модель классического детектива, в котором наиболее эксплицитно выявляются признаки фикциональной игры, игры «в вымысел», для достижения сильнейшего прагматического эффекта, связанного с «обманутыми ожиданиями» читателей. Разрушение нарративной схемы классического детектива, представляющей собой один из наиболее последовательных случаев реализации «фикционального пакта» между автором и

читателями, изменение «правил игры», столь знакомых читателям детективов, приводят к моделированию фикциональных миров, в которых «формульные» элементы «остраняются» и пародируются, подчеркивая тем самым неопределенность, противоречивость и «открытость», свойственные таким мирам.

Появление большого корпуса художественных произведений, которые исследователи называют «постмодернистскими детективами» [13], «метафизическими детективами» [20], «антидетективами» [9], делает актуальной задачу системного описания таких текстов и выявления ряда текстотипологических характеристик, позволяющих говорить о новом типе детектива. Своеобразие артикуляции детективного дискурса в новелле Джона Фаулза «The Enigma» («Загадка») (1973 г.) [18] связано с типично постмодернистской репрезентацией базовых концептов детективного фрейма – концептов «тайна» и «объяснение, раскрытие тайны». Вынесенная в сильную позицию заглавия лексическая единица «enigma» («someone or something that is mysterious and difficult to understand» [22, p. 459] / «кто-то или что-то, что таинственно и сложно понять») может рассматриваться как первый сигнал в реализации интерпретационной программы текста, предусматривающей вовлечение читателей в традиционную игру по разгадыванию увлекательной сюжетной загадки. Эпиграф, представляющий собой строчку из «Канона Пути» классического текста даосизма Дао Дэ Цзин, приписываемого Лао Цзы [12] – «Who can be muddy and yet, settling, slowly become limpid?» / «Кто может быть мутным и, однако же, оседая, стать прозрачным?» – представляет собой второй паратекстуальный сигнал, предполагающий создание атмосферы таинственности благодаря зашифрованности самого эпиграфа. В нем представлена оппозиция «muddy / limpid» («мутный / прозрачный»), указывающая на существование тайны и возможность ее разгадки, причем сочетание заглавия и эпиграфа имплицитно, скорее, существование какой-то загадочной личности («someone – who» / «кто-то – кто»). Коммуникативно-творческая стратегия автора новеллы способствует восприятию начала повествования как традиционного детективного нарратива, в котором объективированный повествователь сообщает читателям о таинственном исчезновении Джона Маркуса Филдинга.

Четкое следование игровой схеме классического детектива в первой части новеллы, а именно подробное описание обстоятельств, предшествующих и сопутствующих исчезновению члена парламента, начало полицейского расследования, выход на «сцену» сержанта полиции Майкла Дженнигса, способствует поддержанию сюжетной напряженности в новелле и формирует определенные «горизонты читательских ожиданий». Детективный дискурс, таким образом, относится к центральным текстоформированным дискурсам новеллы [1], в первой части которой субъектно-объектные и хронопопические отношения полностью соответствуют семантическим правилам классического нарратива [6]. Читатели вовлекаются в активный процесс реконструирования таинственного происшествия благодаря широкомасштабной реализации категории ретроспекции, на лексическом уровне осуществляемой при помощи множества временных маркеров, позволяющих четко представить хронологию событий: «at two thirty on the afternoon of Friday, July 13, 1973» [18, p. 183] / «в 2.30 дня в пятницу, 13 июля, 1973»; «to catch a train, the 5.22» [Ibidem] / «сесть на поезд в 5.22»; «the Thursday morning» [Ibidem, p. 184] / «утром в четверг»; «ten minutes later» [Ibidem, p. 186] / «десять минут спустя»; «at nine on the Thursday morning» [Ibidem, p. 187] / «в девять утра в четверг»; «the evening before, the Thursday» [Ibidem, p. 190] / «вечером накануне, в четверг».

Стереотипичность большинства персонажей новеллы, опрошенных трудолюбивым, способным, но также вполне шаблонным сыщиком, приводит к тому, что вплоть до кульминационной части новеллы, в которой происходит кардинальный «слом» детективной схемы, читатели рассчитывают на «предрешенный исход» увлекательной интеллектуальной задачи.

Использование игровой стратегии имплицитной биспациализации фикционального пространства [15] и применение стратегии инсценируемой смены дискурса, которая, по определению В. Е. Чернявской, ведет к выстраиванию сообщения как «игры – пересечения, взаимоналожения, «монтажа» нескольких дискурсивных типов» [16, с. 38], обуславливают, как представляется, неожиданную развязку новеллы. В ней отсутствует единственно возможное решение загадки исчезновения Джона Маркуса Филдинга, а прототипический элемент детективного дискурса – «загадка» – становится сигналом артикуляции экзистенциально-философского дискурса, способствуя игровому «наложению» этих дискурсов.

Первым сигналом, имплицитно указывающем на авторскую интенцию моделирования «метафизического» постмодернистского детектива, становится упоминание полного имени одного из второстепенных персонажей новеллы, ранее обозначенного лишь как «подруга Питера Филдинга», сына пропавшего члена парламента. Имя Изобель Доджсон, в сочетании со значимой текстовой деталью – ее работой в качестве младшего издателя над переизданием неких «второстепенных поздневикторианских романов» («some minor Late Victorian novels» [18, p. 234]), – недвусмысленно отсылает читателей к одному из наиболее «неконвенциональных» авторов второй половины XIX века, Льюису Кэрроллу (Доджсону), известному своими разнообразными языковыми играми.

Сцена беседы сержанта с Изобель, автором книги для детей, пишущей первый роман, может рассматриваться как «зона» игрового взаимодействия детективного и философско-экзистенциального дискурсов, чему в немалой степени способствует авторская рефлексивная игра. Предлагая Дженнигсу свое объяснение исчезновения Филдинга, Изобель «люет» читательские представления о стереотипичности персонажей детектива и предрешенности развязки:

«So let's have it». «Nothing is real. All is fiction». <...> «That solves the case?» «Lateral thinking. Let's pretend everything to do with the Fieldings, even you and me sitting here now, is in a novel. A detective novel. Yes? Somewhere there's someone writing us, we're not real. He or she decides who we are, what we do, all about us» [Ibidem, p. 241]. / «Что ж, выкладывайте». «Нет ничего реального. Все вымысел». <...> «Это и есть разгадка дела?» «Буквальное мышление. Давайте притворимся, что все, связанное с Филдингами, даже Вы и я, сидящие здесь сейчас, –

это часть романа. Детективного романа. Да? Где-то есть кто-то, кто создает нас, мы не существуем. Он или она решает, кто мы такие, чем занимаемся, все подробности».

Неожиданное выдвигание в прагматический фокус повествования игры с условно-реальным характером создаваемого им художественного пространства позволяет Дж. Фаулзу «релятивизировать» игровые конвенции традиционного детективного повествования, привлекая внимание читателей к ставшим столь важными в эпоху постмодернизма проблемам соотношения вымысла и реальности. Лексические единицы «real» / «реальный», «fiction» / «вымысел», «pretend» / «притвориться», «a detective novel» / «детективный роман», «write» / «писать» становятся маркерами реализации *имплицитной биспециализации художественного пространства*, напоминая читателям, что они участвуют в «кооперативной» игре воображения. *Стратегия инсценируемой смены дискурса* реализуется в тексте при помощи использования прототипических элементов, одновременно репрезентирующих детективный и экзистенциально-философский дискурсы:

«The one thing people never forget is the unsolved. Nothing lasts like a mystery». <...> «On condition that it stays that way. If he's traced, found, then it all crumbles again. He's back in a story, being written» [Ibidem, p. 248-249]. / «Единственное, что никогда не забудется, – это нерешенная загадка. Тайна долговечна». <...> «При условии, что все так и останется. Если его выследят, найдут, все рухнет. Его вернут в историю, которую кто-то пишет».

Лексические единицы, принадлежащие тематическому полю «enigma» / «загадка» («unsolved» / «нерешенная», «mystery» / «тайна», «traced» / «выследят», «found» / «найдут», «missing» / «пропавший»), представляющему неотъемлемый компонент детективного дискурса, становятся в данной новелле сигналами авторской артикуляции экзистенциально-философского дискурса, основным топиком которого является экзистенциальный выбор между конформизмом, следованием навязанных человеку социальным правилам и попыткой найти свой собственный, уникальный путь в жизни.

Языковыми маркерами биспециализации выступают лексические единицы «story» / «рассказ», «write» / «писать», «author» / «автор», «character» / «герой», которые имплицитно указывают читателям на фиктивный онтологический статус персонажа, его принадлежность «творимому» («фиктивному») миру, в котором он является объектом авторской игры («he's back in a story, being written» / «его вернут в историю, которую кто-то пишет»). Те же языковые единицы, используемые метафорически, репрезентируют философию экзистенциализма, образуя тематическую оппозицию «свобода / несвобода» человеческого существования («no freedom left» / «свободы не осталось», «nothing he can choose» / «ничего, что он может выбрать»).

Другим, непосредственно связанным с темой свободы выбора, топиком, артикулирующим экзистенциально-философский дискурс, является «одинокость человека в современном обществе»:

(1) «He feels more and more like this minor character in a bad book. Even his own son despises him. So he's a zombie, just a high-class cog in a phony machine» [Ibidem, p. 248]. / «Он все больше ощущает себя второстепенным персонажем плохой книги. Он похож на зомби, на высокопоставленный винтик в прогнившем механизме».

(2) «This seeming hollow man pouring out all his despair. A hopelessness. Terribly difficult to write, but it could be done» [Ibidem, p. 243]. / «Этот на вид поверхностный человек выплескивает все свое отчаяние. Безнадежность. Его ужасно сложно описать, но возможно».

Тема одиночества, таким образом, репрезентируемая автором в тексте при помощи большого репертуара средств (метафор, сравнений, эпитетов, эмотивной лексики), передает состояние отчаяния, безнадежности, подводящее человека к моменту экзистенциального выбора.

Отсутствие разгадки исчезновения персонажа в конце новеллы «разрушает» «закрытую нарративную структуру», обманывая ожидания читателей и предлагая им самим выбрать наиболее «удовлетворительную» версию «загадочного происшествия» с Маркусом Филдингом, чье имя в контексте всего произведения становится еще одним сигналом артикуляции экзистенциально-философского дискурса, отсылая читателей к произведению великого предшественника Джона Фаулза Генри Филдинга «The History of Tom Jones, a Foundling» / «История Тома Джонса, найденыша». Стратегию персонажной номинации можно рассматривать как еще одно указание на авторскую интенцию преобразовать классический детектив в детектив постмодернистский, превращающий поиск человеком собственной идентичности в основную загадку нашего существования, не имеющую однозначного решения.

Список литературы

1. Андреева В. А. Литературный нарратив как интердискурс // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 92. С. 163-169.
2. Варлакова Е. А. Текстотипологические характеристики англоязычного детектива XX века: автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 2012. 21 с.
3. Ватолина Т. Г. Когнитивная модель детективного дискурса (на материале англоязычных детективных произведений XIX-XX вв.): автореф. дисс. ... к. филол. н. Иркутск, 2011. 22 с.
4. Вольский Н. Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления [Электронный ресурс] // Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006. С. 5-126. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-373997.html> (дата обращения: 23.05.2014).
5. Вулс А. Поэтика детектива [Электронный ресурс] // Новый мир. М., 1978. № 1. С. 244-258. URL: <http://ruthenia.ru/volsky/txt/vulis-1.doc> (дата обращения: 23.05.2014).
6. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX-XX вв.). СПб.: Изд-во СПб. ун-та. 1999. 281 с.
7. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 22. С. 33-64. URL: <http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm> (дата обращения: 23.05.2014).

8. Киреева Н. В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма: автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 2011. 42 с.
9. Кириленко Н. Н. К вопросу об «антидетективе» // Новый филологический вестник. 2009. Т. 8. № 1. С. 16-31.
10. Лесков С. В. Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектива: автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 2005. 23 с.
11. Маркулан Я. К. Зарубежный кинодетектив. Л.: Искусство, 1975. 167 с.
12. Мельникова И. «Загадка» Джона Фаулза: к проблеме континуальности [Электронный ресурс] // *Respectus Philologicus*. 2002. № 1 (6) URL: <http://filologija.vukhf.lt/102/melnikova.htm> (дата обращения: 23.05.2014).
13. Постмодернизм: энциклопедия [Электронный ресурс]. Мн.: Книжный дом, 2001. 1038 с. URL: www.infolib.info/philos/postmod/detectiv.html (дата обращения: 23.05.2014).
14. Филистова Н. Ю. Структура и семантика детективного нарратива: автореф. дисс. ... к. филол. н. Тюмень, 2007. 30 с.
15. Чемодурова З. М. Игра в постмодернистском тексте. СПб.: Палитра, 2013. 388 с.
16. Чернявская В. Е. Текст как интердискурсивное событие // Текст – Дискурс – Стиль. Коммуникация в экономике. СПб.: Изд-во СПГУЭФ, 2004. С. 33-42.
17. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Изд-во РГГУ, 2005. 501 с.
18. Fowles J. The Enigma // The Ebony Tower. М.: Менеджер, 2000. 255 p.
19. Holland N. The Dynamics of Literary Response. Columbia Un. Press, N. Y., 1989. 378 p.
20. Holquist M. Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction // *New Literary History. Modernism and Postmodernism*. 1971. Vol. III. № 1. P. 134-156.
21. Hutcheon L. Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier Un. Press, 1980. 168 p.
22. **Macmillan English Dictionary for Advanced Learners**. Oxford: Macmillan Education, 2006. 1692 p.
23. McCaffery L. The Metafictional Muse. Un. of Pittsburgh Press, 1982. 300 p.
24. McHale B. Postmodernist Fiction. N. Y. – London, 1987. 297 p.
25. Ward G. Postmodernism. L.: Cox and Wyman Ltd., 2003. 232 p.
26. Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London – N. Y.: Methuen, 1984. 176 p.

GAME IN A POST-MODERNIST DETECTIVE STORY

Chemodurova Zinaida Markovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Herzen State Pedagogical University of Russia
 zinatim@rambler.ru

The article is devoted to the consideration of the game aspects of a post-modernist detective story which condition a whole number of its constitutive features. The strategy of dramatized change of discourse and the strategy of implicit bispatialization of fictional space are analyzed as strategies of post-modernist detective story structure which favour the "uncovering" of game conventions of a traditional detective story. Special attention is paid to the pragmalinguistic mechanisms of modelling of a post-modernist detective story as a type of text.

Key words and phrases: game conventions; narrative sketchiness; invariant concepts of the detective frame; dramatized change of discourse; implicit bispatialization of fictional space.

УДК 81

Филологические науки

В статье рассматривается эвфемизм как одно из выразительных средств языка; в его структуре присутствует двуплановость содержания, поэтому эвфемизм представляет собой фрагмент пространства практических умозаключений, в рамках которых попытки убрать неприглядные факты в импликацию очень часто имеют обратный эффект – эффект насмешки, комический эффект.

Ключевые слова и фразы: эвфемизм; высказывание; коммуникация; фоновые знания; интерпретация; смысл.

Черкасова Елена Валерьевна, к. филол. н., доцент

Макарова Марина Евгеньевна

Самарский государственный экономический университет
 l-19732807@yandex.ru; makarova320@yandex.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭВФЕМИЗМОВ В РАМКАХ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ[©]

Уважение к адресату в той или иной степени выражается в выборе определенных языковых единиц в разговоре. Для этого используются стандартные и нестандартные эвфемизмы вместо неприятных наименований.

«Под эвфемизмом обычно понимают выражение или слово, вводимое взамен другого, более грубого, вульгарного» [2, с. 459]. Приведенное выше определение отражает более или менее общепринятую точку зрения на эвфемизмы. По определению Д. Н. Шмелева, эвфемизмы (от греч. *eupheme* – «скажу вежливо, хорошо») – это «слова и выражения, служащие в определенных условиях для замены тех обозначений, которые представляются говорящему нежелательными, не вполне вежливыми, слишком резкими» [4, с. 199].