

RU

Типология сигналов адресованности в текстах детского детектива  
(на материале англоязычных и русскоязычных произведений)

Ворончихина И. А.

**Аннотация.** Цель исследования - на основе сравнения выявить типичные сигналы адресованности для англоязычных и русскоязычных текстов детского детектива при помощи стилистики декодирования. В статье проводится сравнительный анализ сигналов адресованности, представленных на разных уровнях текстовой организации, чьи особенности обусловлены детской литературой в общем и детективным жанром в частности. Научная новизна определяется материалом, полученным в ходе классификации лингвистических средств адресованности в жанре детского детектива, которые ранее не разрабатывались. В результате исследования были выделены наиболее распространенные примеры лингвистических сигналов адресованности в русскоязычных и англоязычных детских детективах.

EN

Typology of Addressing Signals in Texts of Children's Detective Fiction  
(by the Material of English-Language and Russian-Language Works)

Voronchikhina I. A.

**Abstract.** The study aims to identify typical addressing signals for English-language and Russian-language texts of children's detective fiction on the basis of a comparison by means of decoding stylistics. The paper carries out a comparative analysis of addressing signals presented at different levels of text organisation, whose features are attributable to children's literature in general and the detective genre in particular. Scientific novelty is determined by the material obtained during a classification of linguistic means of addressing in the genre of children's detective fiction, which have not been elaborated before. As a result of the study, the most common examples of linguistic addressing signals in Russian-language and English-language children's detectives have been identified.

**Введение**

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью изучения особенностей реализации категории адресованности в различных жанрах и типах текстов, поскольку системное описание сигналов адресованности текста детского детектива с учетом его специфики позволит проводить дальнейшие исследования с опорой на разработанную классификацию.

Антропоцентрический подход к исследованию всякого текста опирается на аксиоматический принцип, что текст есть срединное звено в коммуникативной модели адресант – текст – адресат. Одним из первых о важности категории адресованности говорил М. М. Бахтин. Обращенность, по мнению ученого, является конститутивным признаком любого высказывания, и от того, кто является адресатом высказывания, как его представляет себе говорящий или пишущий, зависит и композиция, и стиль речевого высказывания. М. М. Бахтин (1986) постулирует, что «каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою типическую концепцию адресата» (с. 467). Соответственно, ориентация на адресата значима и в художественной коммуникации. Так, Н. А. Николина (2003) отмечает, что художественный текст есть «всегда адресованное сообщение: это форма коммуникации «автор – читатель». Текст функционирует с учетом «эстетического общения», в процессе которого адресат (читатель) должен воспринять интенции автора и проявить творческую активность. Тот или иной художественный текст, к которому обращается читатель, вызывает у него определенные «ожидания», которые обычно обусловлены заложенными в сознании адресата представлениями о проблематике, композиции и типовых характеристиках текста, продиктованных прежде всего его жанром» (с. 13).

Таким образом, адресованность относится к имманентным текстуальным категориям и понимается как свойство текста «посредством которого опредмечивается представление о предполагаемом адресате

и особенностях его интерпретативной деятельности» (Воробьева, 1993, с. 2). Реализация категории адресованности происходит при помощи заложенной в тексте программы интерпретации, которая представляет собой набор определенных элементов. Данные элементы – сигналы адресованности – нацелены на привлечение внимания читателя с целью обеспечения адекватного понимания текста и авторских интенций.

Материалом для данной статьи послужили произведения Э. Блайтон из серии “Five Find-Outers” («Пять тайноискателей») и произведения Е. Вильмонт, относящиеся к серии «Даша и Ко». Обе серии, по устоявшейся традиции, принято называть *детскими детективами*, т.е. относить к детективным произведениям, адресованным детям. Стоит отметить, что к понятию *детские детективы* относят произведения, рассчитанные как на совсем юного читателя – дошкольника и ребенка младшего школьного возраста, так и детективы для подростков. Если авторы детективов для читателей раннего возраста больше склонны к ирреальности сюжета и антропоморфизму – зачастую в качестве сыщиков здесь выступают животные, то в последних главными героями, которые раскрывают преступления, являются реальные подростки в возрасте 11-15 лет. Исследуемые в настоящей статье произведения относятся к детективным текстам для читателей-подростков.

Несмотря на широкое представление на книжном рынке, а также высокую популярность среди читательской аудитории, детский детектив мало изучен в России. Среди известных нам работ отечественных лингвистов, посвященных проблематике детского детектива, можно отметить статьи Е. П. Пановой, Е. В. Тюменцевой, О. В. Тихоновой. Авторы выделяют особенности реализации жанровых схем, взаимодействие с традициями, влияние стереотипов (Тихонова, 2019), а также обращаются к вопросам ее функционирования в культурном пространстве современной России (Панова, Тюменцева, 2013). За рубежом детский детектив исследуют значительно дольше, и, как следствие, наличествуют более фундаментальные труды. К таким работам можно отнести изданную в 1977 году работу Дж. Никсон, где автор разбирает приоритетные модели сюжетопостроения и различные отличительные черты жанра детектива в детской литературе.

Задачами исследования стали: 1) выявление лексических, стилистических и текстовых средств адресованности русского и английского детективного текста в детской литературе; 2) описание выделенных сигналов с точки зрения их воздействия на читателя-ребенка; 3) сравнение лингвистических сигналов адресованности в англоязычном и русскоязычном детском детективе.

Для достижения поставленных задач были использованы следующие методы: метод сплошной выборки, метод прагматической интерпретации и сравнительно-сопоставительный метод.

Теоретическую базу для исследования составили работы отечественных и зарубежных лингвистов и литературоведов: по категории адресованности – И. В. Арнольд (2010; 2015), М. М. Бахтин (1986), Е. В. Белоглазова (2001; 2014), О. П. Воробьева (1993); по детской литературе – И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева (2012), Е. М. Китаева (2016); по детективному жанру – Н. Н. Кириленко (2016), С. В. Лесков (2005), Е. П. Панова, Е. В. Тюменцева (2013), О. В. Тихонова (2019), J. L. Nixon (1977).

Практическая значимость работы заключается в возможности дальнейшего использования полученных результатов при разработке общих и специальных курсов по стилистике и анализу текста, жанрологии и детской литературе, а также при написании курсовых и дипломных работ, имеющих отношение к проблеме адресованности в современной художественной литературе.

## Основная часть

В настоящей статье мы обратимся к методологии, предложенной И. В. Арнольд (2010). Опираясь на работы Л. В. Щербы и американского ученого М. Риффатера, И. В. Арнольд разработала программу стилистики декодирования, рассматривающую произведение «как источник впечатлений для читателей» (с. 28). Стилистика декодирования адресатом есть направление, обратное авторской стилистике кодирования, которое представляет собой весь процесс создания художественного произведения от идеи до ее представления в виде текста. При декодировании читатель идет реверсивным путем: «...мысленно переводит графические знаки в звуковую речь, далее в слова, оформленные грамматически, затем в образы, чувства и мысли и подходит к строю идей произведения и к их оценке с позиций своего времени и своего мироощущения» (с. 25).

«Авторское кодирование» в художественной литературе для детей обуславливается возрастной спецификой адресата, и, таким образом, категория адресованности имеет здесь особую программу реализации. По мнению И. Н. Арзамасцевой и С. А. Николаевой (2012), «образ читателя-ребенка узнаваем сразу: по одной строфе или стиху, по одному абзацу или фразе можно определить читательскую адресацию текста: “детское” или “не-детское” произведение перед нами» (с. 17).

Важность категории адресованности в детской литературе заключается в отборе и организации языковых средств в тексте произведения, в выборе сюжетов и персонажей, а также в отборе и презентации различных дискурсов, используемых в произведениях для детей (Белоглазова, 2014, с. 112). Лингвистические сигналы адресованности могут встречаться на всех уровнях текстовой организации: от фонетического до непосредственно текстового уровня. Специфичными для детской литературы будут и интертекстуальные включения, а также паратекст – околотекстовые элементы, в число которых входят заголовки, имя автора, эпиграфы, оглавление, аннотации и др. (Белоглазова, 2001).

**Заголовок.** Именно с названия, размещенного на обложке книги, начинается знакомство читателя с произведением. Прагматическая функция заголовка заключается не только в определении жанровой принадлежности произведения, но в возможности спрогнозировать его краткое содержание. Зачастую писатели,

озаглавливая произведение, используют характерные для детективного жанра лексические единицы. Так, исследуемые нами работы носят следующие названия: «Секрет мрачного подземелья», «Секрет убегающей тени», “The Mystery of the Invisible Thief” (Тайна невидимого вора), “The Mystery of the Missing Man” (Тайна сбежавшего преступника). Можно отметить, что названия детективов как на русском, так и на английском языке включают в себя слова с семантикой таинственности – *Секрет: то, что держится в тайне, скрывается от других* (Большой толковый словарь..., 2008, с. 1777) или *Mystery: the quality that something or someone has when they seem strange, secret, or difficult to understand or explain* (Longman Dictionary..., 2005, с. 1087). Помимо этого, использована лексика, имеющая в своем составе сему «преступник»: *thief (вор), missing man (беглый преступник)*.

**Названия глав.** Разделение произведения на главы выступает в качестве инструмента смыслового дробления фабулы на последовательные эпизоды. Таким образом, благодаря оглавлению можно получить представление о ключевых сюжетных моментах, достаточное для создания интриги.

Согласно И. В. Арнольд (2010, с. 345), специфической чертой заголовка является «компрессия информации», т.е. ее концентрированная подача. И в англоязычном, и в русскоязычном детском детективе названия глав, как правило, соотносятся с этапами расследования преступления и, как следствие, оглавление эксплицирует программу текста для читателя:

- получение информации о преступлении и начало расследования: «*Большие деньги*», «*Подозрения*», «*Просьба о помощи*», “*Fatty takes his chance*” (Фэтти не упускает шанс), “*Chief-Inspector Jenks has something to say*” (Инспектору Джэнксу есть что сказать) (здесь и далее перевод автора статьи. – И. В.);
- опрос свидетелей, улики, первые догадки: «*Версии и предположения*», «*Красный халат*», “*Plenty of clues*” (Множество улик), “*Some information from Tonks*” (Информация от Тонкса), “*Mostly about boots*” (В основном про ботинки), “*A tea-party and a brain-wave*” (Чаепитие и мозговой штурм) и т.д.;
- ошибочность первых предположений, ложный след, появление подозреваемых, новое преступление: «*Облом по полной программе*», «*Женщина в голубом плаще*», «*Разочарование и усталость*», “*A bitter disappointment*” (Горькое разочарование), “*The second robbery*” (Второе ограбление) и т.д.;
- важное открытие, ведущее к разгадке: «*Таинственная дверца*», «*Страшная тайна*», “*Pip plays a trick*” (Шутка Пипа);
- разоблачение преступника: «*Звоните в МУР!*», «*Упырь*», “*The man with the scar*” (Человек со шрамом);
- признание заслуг сыщиков: «*Отличная работа*», “*Well done, Fatty!*”.

Таким образом, зачастую в название главы авторы выносят ее основную идею, которую читатель получает, «сопоставляя название с текстом в целом» (Арнольд, 2015, с. 229). Помимо этого, применяется вынесение какого-либо образа в сочетании с описательным эпитетом в заглавие (*Приславучая Танька, Захудалая больница, The peculiar fisherman*). Данный факт свидетельствует о важности образа и способствует привлечению к нему читательского внимания.

Что касается различий, то здесь выделяется наличие более экспрессивной лексики в названиях глав русскоязычных произведений: *Дорога в никуда, Волки и овцы, Мы не идиотки!, Упырь*. Повышенную эмоциональность финальных частей «Секрета убегающей тени», которые непосредственно связаны с напряженной развязкой, автор передала при помощи использования восклицательных предложений в качестве их заголовков: *Ни пуха, ни пера!, Звоните в МУР!, Обожаю детективы!*.

В названии глав англоязычных произведений часто фигурируют собственные имена персонажей. Отмечая многократное включение в названия имени *Fatty*, можно сделать вывод, что он является лидером среди юных детективов: *Fatty makes some plans, Fatty’s news, Fatty escapes, Fatty has trouble with Eunice, Fatty and Bert the clown* и т.д. Часто в названиях встречается и имя полицейского *Mr. Goon* – вечного соперника ребят: *Mr. Goon on the job, Fatty, the cobbler – and Goon, Adventure for Goon, Goon is a nuisance*. В таких заголовках имплицитно выражена авторская ирония, поскольку данный персонаж постоянно попадает в нелепые ситуации, и в обозначенных главах, как правило, описываются комичные случаи. Также в названиях глав у Э. Блайтон можно наблюдать различные стилистические приемы: аллитерацию и повторы (*Mostly about boots – Mostly about Goon, A little about beetles, Fatty tells his tale, Watching and waiting*), интенсификаторы (*A very busy afternoon, A very interesting afternoon*).

**Захватывающая экспозиция (1 глава).** Помимо заголовка, И. В. Арнольд (2010) выделяет начало произведения в качестве сильной позиции, т.е. «психологически особенно заметное» (с. 69). Этот же факт отмечает Дж. Никсон (Nixon, 1977), настаивая на наличии захватывающей экспозиции в детективе для детей. Так, в начале произведения должна присутствовать некая тайна или намек на нее. В отсутствие этого автор также может представить экспозицию таким образом, чтобы читатель понимал, что произойдет что-то захватывающее. Помимо этого, уже в самом начале должны быть введены главные герои и часть второстепенных, цель которых «вызвать эмоции у читателя» (с. 71).

Соблюдение данного условия можно отметить во всех исследуемых произведениях. В качестве примера приведем краткое содержание начала детектива «Секрет мрачного подземелья», где представлен один из главных героев – Петька Квитко. Мальчик скучает на даче и потому решает съездить в гости к своей однокласснице Даше Лаврецкой. Там он встречает и остальную компанию своих друзей, Олю Жукову и Игоря Крузенштерна. На следующий день Игорь приезжает к Петьке на дачу и случайно сталкивается с мужчиной, которого часто видит в своем дачном поселке. Поведение мужчины настораживает Игоря («*мне интуиция подсказывает, что это очень подозрительный тип*» (Вильмонт, 2019а, с. 17)), и ребята решают проследить за ним.

Часто в экспозиции авторы детских детективов обращаются к бинарному противопоставлению состояний: ненавистная многим детям скука (до начала расследования) – азарт (процесс расследования). Так, в первой главе произведения “The Mystery of the Invisible Thief” юные сыщики с тоской вспоминают о преступлениях, которые им удалось раскрыть и выражают надежду, что скоро это предстоит снова:

“Here we are – all the Five Find-Outers – and Dog,” said Larry, “with nothing to find out, nothing to solve, and eight weeks to do it in!” <...> The five children lay on their backs on the grass. The sun poured down on them. They all wore as little as possible, but even so they were hot (Blyton, 2004, с. 2). / – Вот мы, пять сыщиков и собака, – сказал Ларри, – которым нечего расследовать, нечего решать и нечего делать восемь недель! <...> Пятеро ребят лежали на траве. Солнце пекло, и, несмотря на то что ребята были практически раздеты, им было очень жарко (здесь и далее перевод выполнен автором статьи. – И. В.).

“And that hidden house mystery – that was super!”

“The most exciting one was the mystery of the Secret Room, I think,” said Pip. “Gosh – I shall never forget how I felt when I climbed that tree by the big empty house – looked into a room at the top and found it all furnished!”

“We’ve had some fun,” said Fatty. “I only hope we’ll have some more” (Blyton, 2004, с. 3). / – А тайна скрытого домика – это было супер!

– Самой захватывающей была тайна секретной комнаты, я думаю, – сказал Пип. – Боже, я никогда не забуду, что я почувствовал, когда залез по дереву в большой пустой дом – посмотрел в комнату на верхнем этаже и обнаружил, что она полностью обставлена!

– Да, было здорово, – сказал Фэтти. – Надеюсь, что скоро сможем снова повеселиться.

В приведенном примере мы можем наблюдать использование автором определенных лингвостилистических средств, призванных обратить на себя внимание читателя. Так, экспрессивную функцию выполняет антитеза *Five Find-Outers with nothing to find out*. Данный стилистический прием подчеркивает всю нецелесообразность названия, которое юные сыщики выбрали для своего детективного клуба. Без преступлений ни наименование, ни само существование клуба не имеет никакого смысла, а сами ребята вновь становятся обычными детьми, которым скучно в маленьком городке. В дополнение к антитезе горечь разочарования из-за отсутствия интересных занятий усиливается при помощи параллельных конструкций: *nothing to find out – nothing to solve*. И в этом же диалоге, противопоставляя скуке азарт расследования, автор использует эпитеты с яркой оценочной характеристикой – *super* и в том числе усиленные превосходной степенью – *the most exciting*.

**Лексические особенности детских детективов.** Несмотря на то, что авторы детских детективов стараются не использовать молодежный сленг ввиду его возможной неясности для будущих поколений читателей, избежать его полностью не всегда удается. Большинство лексических единиц, относящихся к сленгу, можно наблюдать в русскоязычных произведениях. Как правило, они описывают какое-либо действие или состояние (*прошвырнемся, ошизели, очумела, драпанули, крыша поехала* и т.д.), а также различные дериваты слова *фига* (*офигела, до фига, фигово, фигня* и т.д.). К более узуальным можно отнести следующие лексические единицы и словосочетания: *физичка* (*учитель физики*), *матеша* (*математика*), *шнурки в стакане* (*родители дома*). В рассматриваемых произведениях на английском языке удалось выделить лишь слова *smasher (omnad)*, *fibber (враль)*.

При номинации героев авторы часто наделяют их различными прозвищами. Как правило, прозвища являются дериватами фамилий или имен персонажей: Даша Лаврецкая – *Лавря*; Игорь Крузенштерн – *Круз*, *Крузейро*, *Крузик*; Петя Квитко – *Петруччио*, *Петр Первый*. В произведениях Э. Блайтон лидером юных детективов является мальчик по имени *Fatty*, чье прозвище образовано путем сложения инициалов (*Frederick Algernon Trotteville*), и, помимо этого, аббревиатура *F-A-T* совпадает со словом *fat* (*полный, толстый*), описывающим внешний вид мальчика.

Также прозвищами наделяются второстепенные персонажи: учителя (*физичка Полина Карповна по прозвищу Поликарп*, *учитель литературы Анна Аркадьевна – Анна Каренина*); соседская надоедливая девчонка (*Танька-Катастрофа*); незадачливый полицейский, который постоянно кричит на юных детективов и требует разойтись (*Clear-Orf*). В последнем случае прозвище образовано путем словосложения глагола и предлога (*clear off – заставляя кого-либо уйти*) с изменением морфемы (*off-orf*), что подчеркивает раскатисто-рычащий тон полицейского и тем самым меняет эмоционально-экспрессивную окраску высказывания с нейтральной на ярко выраженную негативную (*clear-orf – убирайся вон*).

Интересен также пример номинаций из произведения “The Mystery of the Missing Man”:

– *Er – are you Mr. Belling, sir? I’m...*

– *No – my name’s not Belling, – said the small, bearded man. – It’s Tolling.*

– *Oh gosh – sorry, – said Fatty, who had quite honestly made a slip. – I suppose – er – well – bells toll, you know, so I...*

– *It’s all right, – said the girl. – I’m used to that silly joke, but my father isn’t – so don’t address him as Mr. Belling, or Jangling or Tingling. <...>*

– *Er – I’m Frederick Trotteville, he said, and put out his hand to take the suitcase from Mr. Tolling.*

– *Well, if I wanted to be funny, like you, I’d address you as Frederick Canterville, said the girl (Blyton, 1996, с. 9). /*

– *Вы мистер Беллинг? Я...*

– *Нет, я не Беллинг, – ответил маленький мужчина с бородой. – Я Толлинг.*

– *Ой, простите! – сказал Фэтти, который действительно оговорился. – Я полагал, что вы Беллинг...*

– *Все в порядке, – сказала девочка. – Я уже привыкла к этой глупой шутке, но мой папа нет – поэтому не нужно обращаться к нему мистер Беллинг, или Джинглинг, или Тинглинг. <...>*

- Я – Фредрик Троттевилль, – сказал он, протягивая руку, чтобы забрать чемодан из рук мистера Толлинга.
- Что ж, если бы я хотела пошутить, то назвала бы тебя Фредрик Кантервилль, – сказала девочка.

Здесь автор создает комичную ситуацию, обыгрывая ряд устойчивых лексических выражений в английском языке и синонимичность слов. Фредрик ошибается и неверно называет фамилию профессора, обращаясь к нему вместо Mr. Tolling – Mr. Belling (toll a bell – *звонить в колокол*). Поправляя, дочь профессора просит не обращаться к ее отцу “Mr. Belling, or Jingling or Tingling” (jingle/tingle a bell – *звонить в колокольчик*). А затем, когда главный герой представляется сам как “Frederick Trotteville”, девочка шутит, что в ответ могла бы назвать его “Frederick Canterville” (trot – *ходьба рысью / canter – легкий галоп*). Таким образом, языковая игра призвана создать неформальную тональность повествования, способствовать вовлечению юных читателей в рассказываемую историю, вызвать эмоциональный отклик.

С определёнными лексическими особенностями отдельного типа текста связано преобладание той или иной композиционно-речевой формы. Композиционное строение художественного текста представляет собой ряд структурно-организованных и упорядоченных компонентов, членение на которые происходит согласно прагматической установке автора, а также на основе представленной в них содержательно-фактуальной информации (Гальперин, 2007, с. 50-51).

Так, диалогичность всякого детективного текста определяется как его текстотипологическая характеристика (Лесков, 2005, с. 71; Кириленко, 2016, с. 127). Превалирование диалога над другими композиционно-речевыми формами также наблюдается и в детском детективе. По мнению Дж. Никсон (Nixon, 1977), диалог помогает читателю чувствовать, что «он является участником действия, а не просто сторонним наблюдателем» (с. 51). Потому авторы детских детективов отдают предпочтение экспликации какой-либо информации через диалог, нежели посредством других речевых форм:

- Игорь! Игорь! Петя! – кричала девочка.
- Ну, что опять? – спросил Игорь, выходя ей навстречу.
- Игорь! Петя! Я чего узнала. **Митюха, помните я про него говорила, он под поезд вчера попал.**

**Насмерть!** – обозначается возможное преступление

- Ни фига себе! – присвистнул Петька. – Как это случилось, Таня?
- Я не знаю! Бабушка сказала – какая жалось, **молодой совсем под поезд попал!** – эксплицируется информация о жертве
- Пьяный, небось? – спросил Петька.
- Наверное, – пожал плечами Игорь.
- Я чего думаю, – таинственным шепотом начала Танька, – **его, скорее всего, Иван Борисович убил...**

(Вильмонт, 2019а, 59).

Помимо представления в данном примере важной для читателя информации о месте и времени трагедии и личности жертвы, в диалоге также аллегорично выражена загадка, которую ребятам предстоит решать в будущем.

Что касается использования описания в детском детективе, то оно, безусловно, значимо для читательской визуализации как персонажей (изображение внешности, черт характера), так и места действия. Но требования, выдвигаемые к сценам описания в подростковой литературе, заключаются в краткости, обязательном отношении к сути произведения, а также чередовании с диалогом (Nixon, 1977, с. 52).

*The cottage and its little garden looked untidy and “jumbly”, as Bets put it. A broken-down seat was in the little front garden, and a little, much-chipped statue stood in the centre. The gate was half off its hinges, and one of its bars had gone. The curtains at the window looked dirty and didn’t match* (Blyton, 2004, с. 50). / *Комтедж и его садик выглядели неухоженно и «растрепанно», как выразилась Бетс. В маленьком палисаднике валялся сломанный стульчик, а в центре стояла небольшая статуя со множеством сколов. Ворота были наполовину сняты с петель, и одна из досок выпала. Шторы на окнах выглядели грязными и не в тон.*

*Miss Kay looked a bit of a jumble herself, when she opened the door to them. She was as small and sprightly as her baker-cousin, but not nearly so neat and spruce* (Blyton, 2004, с. 50). / *Мисс Кей и сама выглядела немного растрепанной, когда открыла им дверь. Она была такая же маленькая и энергичная, как ее кузен-пекарь, но далеко не такая же опрятная и элегантная.*

Несмотря на краткое описание дома, читатель уже может сформировать мнение о его жильце, исходя из значений использованных лексических единиц. Данные примеры изобилуют стилистическими приемами, которые усиливают значимость друг друга и не могут остаться незамеченными читателем. Такое схождение в одном месте пучка приемов, участвующих в единой стилистической функции, определяется как конвергенция (Арнольд, 2010, с. 100). В данном отрывке мы можем наблюдать как лексические, так и синтаксические повторы, аллитерации, авторский неологизм, явление транспозиции.

Так, использованный в начале описания авторский эпитет *jumbly* является полифункциональным. Во-первых, обладая негативной коннотацией, данный неологизм усиливает стоящее перед ним определение *untidy*. Во-вторых, повтор данной лексемы и в следующем абзаце в виде существительного *a jumble* подчеркивает связность описания дома с демонстрацией его обитателей, тем самым исключая дальнейшую необходимость детализировать представление персонажа. Однако стоит отметить, что во втором случае использования лексемы мы наблюдаем лексическую транспозицию, в основе которой лежит метафорический перенос значений. Изначальная дефиниция *a jumble – a lot of different things mixed together in an untidy way, without any order* (Longman Dictionary..., 2005, с. 876). Также слово *jumble* входит в состав устойчивого понятия *a jumble sale*,



что означает “*a sale of used clothes, books etc. in order to get money for local church, school etc.*” (Longman Dictionary..., 2005, с. 876). В указанном примере Э. Блайтон использует слово в качестве номинации второстепенного персонажа – Мисс Кей, которая занимается продажей разномастных подержанных вещей, имеющих зачастую потертый и обветшалый вид. Обратив внимание на неряшливость самой женщины, а также учитывая ее деятельность, девочка Бетс прибегает к такой метафоре. В-третьих, графическое выделение слова “*jumbly*” путем взятия его в кавычки призвано усилить его экспрессивность.

Для придания прозаическому тексту определенной ритмичности, тем самым подчеркивая его связанность и легкость для восприятия, автор обращается к аллитерации: *half off its hinges – one of its bars, sprightly – spruce, nearly so neat*. Также автор использует различные повторы. Лексический: *the little front garden – a little statue*; схожее словообразование при повторе тождественных элементов: *a broken-down seat – a much-chipped statue*; синтаксический: большинство предложений – сложносочиненные с союзом *and*.

Переменяясь с диалогом, описание перестает быть статичным, «неживым», становясь более правдоподобным и визуальным для читателя:

- *Вот оно, Поганое поле! – возвестила Танька.*
- *Вид у него и впрямь поганый, – задумчиво проговорил Петька.*

*Поганое поле тянулось далеко, до горизонта, являя собой мертвую зону, усыпанную ржавым железом, мусором, битым стеклом. Больше всего оно напоминало свалку.*

– *А где же твоя березовая роща? – спросил Игорь, с омерзением думая о том, чтобы тащиться через эту пакость.*

– *Вон там, видишь? Если напрямик через поле, минут за десять доберемся, а если в обход – за полчаса* (Вильмонт, 2019а, с. 55).

Для придания реальности происходящему автор использует указательные частицы *вот* и *вон*, входящие в сферу дейксиса, и глаголы, обозначающие движение: *тянулось, тащиться, доберемся*. Кроме того, употребляются лексические единицы с семантикой «открытое пространство»: *поле, горизонт, зона, роща*.

Таким образом, при сравнении приведенных примеров можно отметить, что в англоязычных детских детективах наблюдается более широкое использование различных стилистических приемов на фонетическом и лексическом уровне, чем в детективах на русском языке. Данный факт может быть объяснен тем, что, учитывая ограниченный в силу возраста тезаурус читателя, Э. Блайтон старалась чаще обращаться к традиционным для детской литературы повторам, аллитерации, созданию авторских неологизмов и т.д. В то время как Е. Вильмонт, по всей видимости, ориентировалась на читателя постарше и потому использовала данные средства в меньшей степени, но при этом задействовала характерные для подростковой речи сленговые выражения.

**Интертекстуальные включения.** Как всякое художественное произведение, детские детективы связаны с другими текстами культуры и тем самым функционируют в общем лингвокультурном пространстве. Е. М. Китаева (2016) полагает, что исследования проявлений интертекстуальности в детской литературе являются необходимыми при типологизации текстов, а также для понимания «возможностей адресата текста декодировать новые смыслы и осваивать мир индивидуальным сознанием» (с. 254).

Интертекстуальные включения проникают в детские детективы из различных источников. Так, в текстах Е. Вильмонт частыми являются аллюзии на классические произведения, включенные в список школьной программы по литературе:

- *Может, ему приятно просто их (деньги) пересчитывать, как Скупому рыцарю!* (Вильмонт, 2019а, с. 28).
- *О, красивая фамилия, тургеневская! Лаврецкий – герой «Дворянского гнезда!»* (Вильмонт, 2019б, с. 14).

Но не всегда интертекст предстает в его исходном виде. По мнению Е. В. Белоглазовой (2001), трансформированность интертекста является характерной для детской литературы «в силу его юмористического эффекта» (с. 137).

– *Как там у Грибоедова сказано: минуй нас пуще всех печалей и Танькин гнев, и Танькина любовь!* (Вильмонт, 2019а, с. 73).

Зачастую такой трансформированности подвергаются иностилевые включения, т.е. слова, относящиеся к книжной лексике или специальной терминологии:

– *Стас всегда твердит насчет презумпции невиновности или, как говорил один деревенский мальчишка, презубции невиновности* (Вильмонт, 2019а, с. 29).

- *Иван Борисович сказал, что у Павла Федоровича обострение какой-то любаги...*
- *Чего? – не понял Игорь.*
- *Любаги, – неуверенно проговорила Танька.*
- *Люмбаго! – сообразил Петька* (Вильмонт, 2019а, с. 198).

Помимо юмористической функции, искаженные словоформы обладают функцией дидактической. Ребенок, «споткнувшись» о незнакомое ему слово и не обнаружив разъяснения в тексте, может определить его значение из контекста – так, *обострение* чаще всего связано с какой-либо болезнью – или поинтересуется у взрослых.

Незнание значения слова обуславливает стремление детей понять его путем обращения к уже известной им лексике. Различные аналогии могут строиться, к примеру, на принципе аллитерации:

- *Four meetings next week – and look, it says “All Coleopterists are invited to attend”.*
- *Whatever are Coleopterists?*
- *Colly-what? – asked Bets. – Fatty, what are these colly-people?*

- *Owners of collie dogs? – suggested Pip. – Or growers of cauliflowers?*
- *Or sufferers from colly-wobbles? – said Daisy, with a laugh* (Blyton, 1996, с. 7). / – *Четыре встречи на следующей неделе – и посмотрите, что там написано: «Приглашаются все колеоптерологи».*
- *Кто такие колеоптерологи?*
- *Колли-что? – спросила Бетс. – Фэтти, кто такие эти колли-люди?*
- *Владельцы колли? – предположил Пип. – Или производители капусты кольраби?*
- *Или люди, страдающие коллиматизацией? – со смехом спросила Дейзи.*

Здесь мы можем наблюдать ряд авторских неологизмов (*colly-what, colly-people, colly-wobbles*), созданных путем префиксального словообразования. Наряду с персонажами произведения читателю-ребенку предложено поучаствовать в распознавании смысла лексемы *coleopterists*, основываясь на принципе созвучия с уже знакомыми словами.

## Заключение

Таким образом, ориентация автора на потенциального реципиента отмечается на каждом уровне организации текста детского детектива. Поскольку процесс декодирования текста осуществляется ребенком, авторы стараются избегать использования сложных кодов, требующих большого усилия для постижения смысла задуманного. Также в качестве итога был проведен сравнительно-сопоставительный анализ лингвистических сигналов адресованности, который позволил сделать следующие выводы.

Во-первых, отмечаются аналогичные стратегии, используемые авторами детских детективов. Так, для таких паратекстуальных элементов, как название книги и наименования глав характерны употребление семантически схожих лексических единиц (*mystery, секрет*) и представление этапов расследования в виде оглавления, которые совместно задают установку на восприятие текста как детективного произведения. При создании экспозиции детектива авторы обращаются к противопоставлению состояния скуки, предшествующего расследованию, и состояния азарта, связанного с процессом расследования. Существующие различия на этом этапе текстовой организации отмечаются при употреблении экспрессивно-эмоциональной лексики и использовании имен собственных в названиях глав.

Во-вторых, наблюдается отличие при использовании некоторых лексических единиц, в частности сленга, непосредственно в самих текстах анализируемых произведений. Отмеченные несоответствия могут быть обусловлены тем, что произведения адресованы читателям разных возрастов: на английском языке предназначены для более юного читателя, чем детективы на русском. С лингвистической точки зрения об этом могут свидетельствовать частое применение характерного именно для детской литературы приема аллитерации в произведениях Э. Блайтон и использование нередко встречающихся в речи подростков сленговых выражений у Е. Вильмонт.

В-третьих, введение сложных для понимания смыслов, к примеру в интертекстуальных включениях, во всех анализируемых произведениях зачастую происходит при помощи языковой игры, придания комического эффекта описываемому или путем прямого пояснения. Однако в произведениях на русском языке не редки случаи обращения к классической литературе, в то время как в исследуемых англоязычных произведениях такие аллюзии не отмечены.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в расширении ряда работ по категории адресованности в детской литературе в ее сопоставительном аспекте, а также созданию работ, посвященных исследованию детского детектива.

## Источники | References

1. Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература: учебник для студ. высш. проф. обр. М.: Академия, 2012.
2. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: URSS; Ленанд, 2015.
3. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: учебник для вузов. М.: Флинта; Наука, 2010.
4. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.
5. Белоглазова Е. В. Возраст адресата как фактор формирования дискурсивной структуры художественного произведения // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2 «Языкознание». 2014. № 5 (24).
6. Белоглазова Е. В. Лингвистические аспекты адресованности англоязычной детской литературы: дисс. ... к. филол. н. СПб., 2001.
7. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. М.: Норинт, 2008.
8. Вильмонт Е. Н. Секрет мрачного подземелья. М.: АСТ, 2019а.
9. Вильмонт Е. Н. Секрет убегающей тени. М.: АСТ, 2019б.
10. Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 1993.
11. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2007.
12. Кириленко Н. Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива: дисс. ... к. филол. н. М., 2016.

13. Китаева Е. М. Проявления интертекстуальности в детской литературе (на примере английской литературной сказки) // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1.
14. Лесков С. В. Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектива: дисс. ... к. филол. н. СПб., 2005.
15. Николина Н. А. Филологический анализ текста. М.: Академия, 2003.
16. Панова Е. П., Тюменцева Е. В. Современный детский детектив в культурном сознании современности (на материале современных российских детективов А. Иванова, А. Устиновой) // Известия Волгоградского государственного технического университета. 2013. № 16 (119).
17. Тихонова О. В. О границах и возможностях жанра детектива в детской литературе // Вопросы русской литературы. 2019. № 4.
18. Blyton E. The Mystery of the Invisible Thief. N. Y.: Dean, 2004.
19. Blyton E. The Mystery of the Missing Man. L.: Egmont Children's Books, 1996.
20. Longman Dictionary of Contemporary English. 5th, new ed. Harlow: Longman, 2005.
21. Nixon J. L. Writing Mysteries for Young People. Boston: The Writer Inc, 1977.

### Информация об авторах | Author information



**Ворончихина Ирина Алексеевна<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



**Voronchikhina Irina Alekseevna<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Herzen University, St. Petersburg

<sup>1</sup> [voronchikhina\\_irina21@mail.ru](mailto:voronchikhina_irina21@mail.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.12.2021; опубликовано (published): 31.01.2022.

**Ключевые слова (keywords):** адресованность; сигналы адресованности; детский детектив; интертекстуальность; addressing; addressing signals; children's detective fiction; intertextuality.