

# Коммуникативные стратегии метадискурса в современном англоязычном художественном нарративе

## Communicative Strategies of Metadiscourse in Modern English Fiction

DOI: 10.12737/2587-9103-2024-13-6-33-37

Получено: 01 ноября 2024 г. / Одобрено: 19 ноября 2024 г. / Опубликовано: 26 декабря 2024 г.

**О.С. Федотова**

Д-р филол. наук, доцент,  
Рязанский государственный университет имени  
С. А. Есенина,  
Россия, 390000, г. Рязань, ул. Свободы, д. 46,  
e-mail: o.fedotova@365.rsu.edu.ru

**O.S. Fedotova**

Ph.D. in Philology, Associate Professor,  
Ryazan State University named for S.A. Yesenin,  
46, ul. Svobody, Ryazan, 390000, Russia,  
e-mail: o.fedotova@365.rsu.edu.ru

### Аннотация

Статья посвящена изучению актуального вопроса современной коммуникативистики – художественной коммуникации между автором и читателем. На материале современных англоязычных художественных произведений выявлены коммуникативные стратегии метадискурса автора: стратегия имитации прямой коммуникации автора с читателем, стратегия апелляции к фоновым знаниям читателя, стратегия темпоральности и стратегия генерализации. Каждая стратегия проявляется в тексте при помощи определенных маркеров. Первая стратегия реализуется личными местоимениями we, you, речевыми формулами и клише, вводными словами и выражениями, вопросительными конструкциями и авторской модальностью. Маркерами второй стратегии являются в основном лексические средства и риторические вопросы. Стратегия темпоральности реализуется при помощи грамматических форм прошедшего и будущего времени, а также наречий частотности. Стратегия генерализации маркируется неопределенными местоимениями и абстрактными существительными. Исследование показало, что в одном контексте часто реализуются несколько коммуникативных стратегий, что указывает на непрерывный диалог между автором и читателем в процессе чтения художественного произведения.

**Ключевые слова:** коммуникативная стратегия, метадискурс, англоязычный художественный нарратив, временной сдвиг, маркер метадискурса.

### Abstract

The paper studies a very important issue of modern communicative science – dialogue between the author and the reader. On the material of modern English narrative four communicative strategies of metadiscourse are revealed: the strategy of imitation of direct communication between the author and the reader, the strategy of appeal to general knowledge of the reader, temporal strategy and the strategy of generalization. Each strategy has its own system of markers. The first strategy is realized by personal pronouns we, you, social expressions and clichés, introduction words and phrases, rhetorical questions to the reader and modal verbs. The markers of the second strategy are lexical means and rhetorical questions. The temporal strategy is marked by the grammar tenses and adverbs of frequency. The strategy of generalization is realized by indefinite pronouns and abstract nouns. The study shows that these strategies are often combined in one context, which emphasizes the communication between the author and the reader.

**Keywords:** communicative strategy, metadiscourse, English narrative, tense shift, marker of metadiscourse.

### Введение

Коммуникативное взаимодействие играет огромную роль в современном мире. Действительно, с активным развитием технологий практически исчезли преграды для коммуникации, и не имеет значения, насколько далеко друг от друга находятся собеседники. Однако качество общения и коммуникации, умение найти общий язык с собеседником, способность выражать свои мысли так, чтобы их правильно поняли, в последнее время все чаще выступают в качестве объекта лингвистических исследований. Активно исследуются стратегии общения, под которыми понимается «общая программа коммуникативных действий и речевого поведения, нацеленная на достижение результата» [2, с. 203]. Коммуникативные стратегии рассматриваются в основном в контексте институционального дискурса — в дискурсе рекламы [2], маркетинга [3], юридическом дискурсе [1] и т.д.

В современных произведениях англоязычной художественной прозы подобные исследования практически отсутствуют. Объясняется подобная лакуна тем, что в современном литературоведении принято

считать, что автор, начиная с середины XX в., «исчезает» и повествование ведется исключительно с точки зрения персонажей. Анализ англоязычного художественного нарратива показал, что в современных произведениях автор по-прежнему обращается к читателю, привлекая его внимание к важным с точки зрения автора вопросам. Иными словами, метадискурс автора — это важная часть любого повествования. Рассматривая диалог автора с читателем как особый вид художественной коммуникации, можно выделить целый ряд коммуникативных стратегий, которыми автор пользуется в процессе создания своего произведения.

Цель данной статьи — выявить и описать основные коммуникативные стратегии метадискурса автора современного англоязычного художественного нарратива.

### Дискуссия и результаты

Исследование коммуникативных стратегий метадискурса выполнено на материале более ста произведений современных английских и американских

писателей общим объемом более 40 000 страниц, что позволяет создать объективную картину рассматриваемого языкового явления. Были выделены четыре основных коммуникативных стратегии: стратегия имитации прямой коммуникации автора с читателем, стратегия апелляции к фоновым знаниям читателя, стратегия темпоральности и стратегия генерализации. Все перечисленные стратегии способствуют акцентированию внимания читателя на важных с точки зрения понимания произведения деталях. Рассмотрим сказанное на примерах из современных англоязычных художественных произведений.

Так как любой нарратив — это, прежде всего, коммуникация автора с читателем, то самой очевидной стратегией выступает стратегия **имитации прямой коммуникации автора с читателем**, которая реализуется в тексте при помощи различных лексических и грамматических средств. Во-первых, необходимо выделить личные местоимения *we* и *you*. Личное местоимение *we* объединяет автора и читателя в едином языковом пространстве:

(1) *Taking the kids from our districts, forcing them to kill one another while we watch — this is the Capitol's way of reminding us how totally we are at their mercy. How little chance we would stand of surviving another rebellion* [6, c. 9].

Вполне очевидно, что в контексте (1) описываются события романа. Однако личные местоимения (*our districts, we watch, we are at their mercy, we would stand*) намекают на более широкий контекст, охватывающий и реальность, в которой живет читатель.

Личное местоимение *you* подчеркивает обращение автора к читателю, привлекает внимание к событиям, обсуждаемым в нарративе. Отметим также, что таким образом автор помещает читателя внутрь событий, дает возможность почувствовать себя на месте персонажей. В следующем примере, кроме местоимений *finding yourself, your worst nightmare*, существует еще один очень важный маркер метадискурса — временной сдвиг из прошлого в настоящее (*it's not a romance*), который акцентирует внимание читателя на обращении автора:

(2) *It was like loving a movie, knowing every frame, and then suddenly finding yourself right inside of it. But it's not a romance or a comedy anymore, just your worst freaking nightmare. Of course everyone was talking* [9, c. 32].

Еще одним очевидным показателем коммуникативного взаимодействия автора с читателем являются речевые формулы и клише, вводные слова и выражения. Они создают образ «живого» общения автора и читателя. Иными словами, происходит своего рода имитация устного дискурса в письменном тексте. Приведем несколько примеров:

(3) *Strangers with this kind of honesty make me go a big rubbery one, if you know what I mean* [17, c. 12].

(4) *Sorry if I get a little Homeric at times. That's genetic, too* [10, c. 2].

К первой коммуникативной стратегии относятся вопросительные конструкции, то есть своего рода вопросы автора к читателю, которые, как и в устном дискурсе, используются для привлечения внимания к повествованию, а также призывают задуматься о важных вопросах, поднимаемых автором в своем произведении. Причем автор может задавать вопросы как относительно дальнейшего развития сюжета, возможных действий персонажа и т.п., либо подобные вопросы могут быть абсолютно не связаны с фикциональной реальностью, а затрагивать мир, в котором живет читатель. В контекстах (5) и (6) риторические вопросы связаны с действиями персонажей. В них автор призывает читателя задуматься о возможных вариантах дальнейшего развития событий:

(5) *He inhaled slowly and closed his eyes to savor the gas. Would he simply drift away? Would it hurt or burn or make him sick before it finished him off? The note was on the dash above the steering wheel, next to a bottle of pills* [12, c. 11].

(6) *Years later Nordstrom pondered the degree of accident in human affections as do all intelligent mortals. What if it hadn't rained that Friday? How tentative and restless an idea: he ended up marrying Laura because it rained one Friday afternoon in May in Madison, Wisconsin* [13, c. 109].

В нижеследующем примере, на первый взгляд, вопрос автора касается жизни персонажа. Однако временной сдвиг и личное местоимение *you* показывают, что данное обращение актуально для мира правосудия в целом, не только для данного художественного произведения:

(7) *Just four short weeks, and Barry needed time. A delay, a continuance, something. Why does justice move so quickly when you don't want it to? His life had been lived on the fingers of the law, and he'd seen cases drag on for years* [12, c. 32].

Достаточно распространенным показателем коммуникативного взаимодействия автора с читателем выступает авторская модальность, т.е. использование модальных глаголов и конструкций, условного наклонения. Данные грамматические показатели «смягчают» повествование, делают его менее категоричным, выражают вероятность, что то или иное событие произойдет. Например:

(8) *Selena kept quiet. It disturbed her to see Mrs MacKenzie as unhappy as she had been for the last few weeks. Not that her unhappiness always manifested itself in a sharp tongue, but one could never tell in advance when it would, and it made things in the shop difficult* [16, c. 113].

Еще в одном примере модальный глагол идет в сочетании с личным местоимением you, что усиливает вовлеченность читателя в фикциональный мир:

(9) *I spent the rest of the day probing deeper, only to find the actual evidence was either thin or non-existent. It's often the case, at the beginning of an investigation, that you spend eight hours in an over-air-conditioned office, learning what seems barely one level up from rumour. It's only later that you might spot a stray detail that's part of a bigger pattern, and things fall into place. Over 80 per cent of the time, that doesn't happen* [15, с. 38].

В контексте (10) повествуется об опасном природном явлении — песчаном шторме, который может иметь очень серьезные последствия, если к нему не подготовиться. Условное наклонение в сочетании с личным местоимением you делает информацию, передаваемую автором, актуальной и для читателя. Иными словами, автор предлагает «инструкцию» действий в подобных ситуациях:

(10) *If you couldn't find a house or a car or a shed to hide in when the sand storm started, you had to squat down and close your eyes and mouth real tight and cover your ears and bury your face in your lap until it passed, or else your body cavities would fill the sand* [19, с. 13].

Следующей стратегией, обеспечивающей коммуникацию автора англоязычного художественного нарратива и читателя, выступает **стратегия апелляции к фоновым знаниям читателя**. Отметим, что наилучшее взаимодействие возникает в том случае, когда автор и читатель обладают общим кругом знаний и интересов. В своем нарративе писатели могут обращаться к экстралингвистическим объектам и явлениям, к аллюзиям на всемирно известные произведения литературы и живописи. В том случае, когда читателю знакомы данные явления, он сразу улавливает связь между фикциональной реальностью и фактом из внеtekстовой реальности. В случае ограниченности кругозора читателя он может при помощи справочной литературы и словарей выяснить, о чем все-таки упоминает автор, и таким образом расширить свой кругозор. Приведем несколько примеров, в которых автор обращается к фоновым знаниям читателя. В контексте (11) упоминаются общеизвестные исторические и культурологические факты, связанные с историей США:

(11) *The Hyena was marching across the shop toward them, like the U.S. cavalry riding over the horizon* [7, с. 14].

В контексте (12) поднимается вопрос об экономическом развитии. Наряду с лексическими маркерами (*create a \$1.5 billion industry, buy at least one romance a year*) отметим наличие временного сдвига из прошлого в настоящее:

(12) *I knew all the facts and figures, and there was no denying they were impressive. The two thousand romances*

*published each year create a \$1.5 billion industry. Two-fifths of American women buy at least one romance a year. More than one-third of all popular fiction sold each year are romances* [20, с. 41].

Автор англоязычного нарративного дискурса добавляет рассуждения о научно-техническом прогрессе, приглашая читателя таким образом задуматься о том, что мир стремительно развивается и приходят новые технологии, позволяющие добиваться значительных научных результатов:

(13) *The building we're standing on won't be here in ten minutes. You take a 98 percent concentration of fuming nitric acid and add the acid to three times that amount of sulfuric acid. Do this in an ice bath. Then add glycerin drop by drop with an eye dropper. You have nitroglycerin. I know this because Tyler knows this* [17, с. 3].

Еще в одном контексте обсуждается вопрос о трудностях жизни в современном автору мире, когда молодым людям сложно найти ресурсы для достойной жизни. Здесь важно заметить, что метадискурс проявляется в форме риторического вопроса к читателю и сопровождается временным сдвигом:

(14) *So when all the big companies showed up on campus waving giant salaries and signing bonuses and offering to fly candidates to New York for interviews, I did it. Nearly every one of my friends from school took a similar job, because when you get right down to it, how else is a twenty-two-year-old going to be able to pay rent in Manhattan?* [20, с. 13].

Следующей коммуникативной стратегией выступает **стратегия темпоральности**, т.е. временные «перемещения» в художественном нарративе. Известные в лингвистике текста как категории проспекции и ретроспекции, нарушения линейного течения времени структурируют художественное произведение согласно авторскому замыслу. В отдельных местах автор считает необходимым вернуться к определенным событиям прошлого, а в некоторых случаях повествование требует намека на будущее развитие событий. Кроме того, можно выделить выход во время, в котором происходит прямое общение автора с читателем, к событиям, актуальным во все времена, т.е. в настоящее время. Подобные отступления маркируются наречиями частотности *never, always, ever, now* и т.п. Например:

(15) *The closer he got, the better he looked. He was the used car salesman of seducers, Min decided, trying to get her distance back. You could never get a good deal from a used car salesman; they sold cars all the time and you only bought a couple in a lifetime so they always won. Statistically speaking, you were toast before you walked on the lot. She could only imagine how many women this guy had mutilated in his lifetime. The mind boggled* [8, с. 21].

В приведенном выше контексте обращают на себя внимания и другие показатели метадискурса, а именно, модальность (*could*), личное местоимение *you*. Вместе взятые, перечисленные показатели создают ощущение прямого общения автора с читателем.

Контекст (16) интересен тем, что в нем используется наречие *now*, которое привлекает внимание читателя к тому, что происходит в данный момент в художественном произведении:

(16) *An innate wisdom kept Ted silent now, and moved him to Joey's side. He took the little boy's hand in his, and he and Selena were on opposite sides of the child, each holding one of his hands* [16, с. 91].

Еще в одном примере, иллюстрирующем стратегию темпоральности, наблюдается грамматическое явление проспекции, когда автор готовит читателя к событиям, которые должны произойти в его произведении в будущем:

(17) *As Mal'akh exited his home, he prepared himself for the event that would soon shake the U.S. Capitol Building. He had gone to enormous lengths to arrange all the pieces for tonight* [4, с. 12].

Четвертой коммуникативной стратегией, менее очевидной, но такой же важной, как и предыдущие три, является **стратегия генерализации**. В данном случае автор обращается к общим как для фикциональной реальности, так и для реальности, в которой живет читатель, явлениям. В первую очередь на генерализацию указывают такие местоимения и наречия, как *everyone*, *everybody*, *no one* (квантор всеобщности), *anything*, *anybody* (квантор существования) и др. Обобщающие местоимения подчеркивают актуальность высказываемых автором идей во все времена, а также для любого человека и любых обстоятельств, как, например, в следующем контексте. Генерализация идет на фоне временного сдвига, который усиливает обращение автора:

(18) *Everything has an explanation. It's just a question of identifying and deploying the right analytical template. The frustration I felt was with myself* [15, с. 54].

Приведем еще один аналогичный пример, касающийся распространенного состояния, бессонницы:

(19) *This is how it is with insomnia. Everything is so far away, a copy of a copy of a copy. The insomnia distance of everything, you can't touch anything and nothing can touch you* [17, с. 11].

Местоимение *anyone* в контексте (20) используется вместе с авторской модальностью и является своего рода обобщением, касающимся и героев произведения, и читателя, которые наблюдают за ходом развития событий:

(20) *Then they went for good, racing off toward the industrial park, and she was on her own. Exposed. Anyone*

*who looked up could see her. Drunks out late. People from the apartments opposite. Police cars patrolling the strip. From the moment her head came over the top, she was on the front line* [7, с. 25].

В следующем случае неопределенное местоимение используется в рамках риторического вопроса:

(21) *What does one do with a never-been-worn, tailored just for you wedding dress? I couldn't just through it out, could I?* [14, с. 61]

Еще в одном примере Нью-Йорк в августе сравнивается с жизнью в какой-то неопределенной южноамериканской стране:

(22) *New York is a completely different city in August. Like living in some South American country with a corrupt and drunk dictator, skyrocketing inflation, drug cartels, dust-covered roads, clogged plumbing — where nothing will ever get better, the rains will never come* [5, с. 136].

Коммуникативная стратегия генерализации реализуется также при помощи абстрактных существительных, которые, так же, как и неопределенные местоимения, подчеркивают универсальность и всеобщность высказываемых автором идей. Обобщению подвергаются самые разнообразные темы. Например, гендерный аспект:

(23) *David arched an eyebrow and looked ridiculous. And still women went out with him. Life was a mystery. So were women* [8, с. 16].

В контексте (24) поднимается вопрос о качествах личности:

(24) *Carrying the show in front of forty million people makes her one of the top human beings on the planet, and what strength of nerve that must take, what freakish concentrations of soul and energy* [11, с. 68].

В следующем примере генерализация сопровождается временным сдвигом:

(25) *Quietly he detached the Hoover tube, put it in a suitcase, and left the house for the last time. But dying's no easy trick. And suicide can't be put on a list of Things to Do in between cleaning the grill pan and levelling the sofa leg with a brick. It is the decision not to do, to un-do; a kiss blown at oblivion. No matter what anyone says, suicide takes guts. It's for heroes and martyrs, truly vainglorious men. Archie was none of these. He was a man whose significance in the Greater Scheme of Things could be figured along familiar ratios: Pebble: Beach. Raindrop: Ocean. Needle: Haystack* [18, с. 14].

### Заключение

Итак, подытоживая вышесказанное, можно отметить, что современный англоязычный художественный дискурс содержит очевидные следы обращения автора к читателю — метадискурс. В рамках метадискурса выделяется целый ряд коммуникативных стратегий, сближающих нарратив с устной речью.

Каждая коммуникативная стратегия имеет свою систему маркеров, позволяющих декодировать ее в тексте. В большинстве случаев коммуникативные

стратегии используются совместно, что позволяет обеспечить максимально эффективную коммуникацию между автором и читателем.

## Литература

1. Березин Д.С. Коммуникативные тактики и стратегии в бракоразводных процессах: юрислингвистический аспект [Текст] / Д.С. Березин, Т.А. Голикова // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. — 2023. — Т. 12. — № 6. — С. 86–93.
2. Гончарова Л.М. Стратегии и тактики рекламных текстов туристской сферы [Текст] / Л.М. Гончарова // Сервис в России и за рубежом. — 2011. — № 7. — С. 202–209.
3. Малардырова В.В. Методика разработки коммуникационной стратегии [Текст] / В.В. Малардырова, В.С. Чиннова // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. — 2023. — Т. 12. — № 4. — С. 98–105.
4. Brown D. *The Lost Symbol*. London: Bantam Press, 2009. 509 p.
5. Bushnell C. *Sex and the City*. London: Abacus, 2009. 245 p.
6. Collins S. *The Hunger Games (Book 1)*. N.Y.: Scholastic Press, 2008. 374 p.
7. Cross G. *Tightrope*. N.Y.: Holiday House, 1999. 232 p.
8. Cruise J. *Bet Me*. N.Y.: St Martin's Press, 2004. 270 p.
9. Dessen, S. *What Happened to Goodbye*. N.Y.: Viking Penguin Group, 2011. 864 p.
10. Eugenides J. *Middlesex*. London: Picador, 2016. 596 p.
11. Fountain B. *Billy Lynn's Long Halftime Walk*. Edinburgh: Canongate, 2012. 307 p.
12. Grisham J. *The Client*. N.Y.: Island Books, 1993. 566 p.

13. Harrison J. *Legends of the Fall*. N.Y.: Delta, 1994. 276 p.
14. Higgins K. *Catch of the Day*. Ontario: Harlequin Books, 2007. 264 p.
15. Jensen L. *The Uninvited*. London — Berlin — New York — Sidney: Bloomsbury Circus, 2012. 681 p.
16. Metalious G. *Peyton Place*. London : PAN BOOKS LTD, 1959. 379 p.
17. Palahniuk Ch. *Fight Club*. N.Y.: Vintage, 1997. 208 p.
18. Smith Z. *White Teeth*. London: Penguin, 2012. 459 p.
19. Walls J. *The Glass Castle: A Memoir*. N.Y.: London: Toronto: Sydney: Scribner, 2006. 289 p.
20. Weisberger L. *The Devil Wears Prada*. London: Harper, 2008. 358 p.

## References

1. Berezin D.S. Kommunikativnye taktiki i strategii v brakorazvodnyh protsessah: yurislingvisticheskij aspekt / D.S. Berezin, T.A. Golikova // Nauchnye issledovaniya i razrabotki. Sovremennaya kommunikativistika. 2023, vol. 12. no. 6, pp. 86–93.
2. Goncharova L.M. Strategii i taktiki reklamnyh tekstov turistskoj sfery / L.M. Goncharova // Servis v Rossii i za rubezhom. 2011, no. 7, pp. 202–209.
3. Malaridyrova V.V. Metodika razrabotki kommunikacionnoj strategii / V.V. Malaridyrova, V.S. Chinnova // Nauchnye issledovaniya i razrabotki. Sovremennaya kommunikativistika. 2023, vol. 12, no. 4, pp. 98–105.