

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕКСТОВ, ДИСКУРСОВ И КОДОВ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный педагогический университет»
(ФГБОУ ВО «АлтГПУ»)

**Взаимодействие текстов,
дискурсов и кодов
в семиотическом пространстве
культуры**

Коллективная монография

Под научной редакцией
доктора филологических наук, профессора Л. А. Козловой

Барнаул
ФГБОУ ВО «АлтГПУ»
2025

УДК 81
ББК 81.006.3
В406

Коллектив авторов:

Боева-Омелечко Н. Б. (гл. 2.1), Гришаева Л. И. (гл. 2.2), Иванова С. В. (гл. 3.1), Исаева И. П. (гл. 3.2), Кожанов Д. А. (гл. 2.3), Козлова Л. А. (гл. 1.2), Кремнева А. В. (гл. 1.3), Лушникова Г. И., Осадчая Т. Ю. (гл. 1.1), Федяева Е. В. (гл. 3.3), Шевченко Л. Л. (гл. 1.4)

Взаимодействие текстов, дискурсов и кодов в семиотическом пространстве культуры : коллективная монография / Н. Б. Боева-Омелечко, Л. И. Гришаева, С. В. Иванова [и др.] ; под науч. ред. д-ра филол. наук, проф. Л. А. Козловой. – Барнаул : АлтГПУ, 2025. – 300 с. : ил. – DOI 10.37386/978-5-907487-73-4.

ISBN 978-5-907487-73-4

Рецензенты:

Магировская О. В., доктор филологических наук, доцент (Сибирский федеральный университет);

Проскурин С. Г., доктор филологических наук, профессор (Новосибирский государственный технический университет)

Монография посвящена актуальной проблеме современной лингвистики – взаимодействию различных текстов, дискурсов и кодов в процессах поиска эффективных способов выражения смысла. Интерес к исследованию данной проблемы обусловлен тенденцией современного искусства к синтезу различных форм, участвующих в процессах смыслопорождения, что привело к развитию таких направлений в лингвистике, как интертекстуальность, интердискурсивность и интермедийность, входящих в широкое поле исследований, рассматривающих проблему культурного трансфера, происходящего как во времени, так и в пространстве.

Монография адресована широкому кругу исследователей, занимающихся проблемами когнитивно-коммуникативного анализа художественного текста, различных типов дискурса и интерсемиотичности.

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом АлтГПУ 28.11.2024 г.

ISBN 978-5-907487-73-4

© Алтайский государственный
педагогический университет, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	5
<i>Раздел 1. Межтекстовые взаимодействия в семиотическом пространстве культуры.....</i>	8
Глава 1.1. Интертекстуальность как ключ к портрету персонажа современного англоязычного детектива.....	8
Глава 1.2. Взаимодействие образов сознания в картине мира писателя-билингва и его отражение в тексте (на материале романа Х. Хоссейни “The Kite Runner” («Бегущий за ветром»)).....	33
Глава 1.3. Функциональный потенциал интертекстуальности: характеризующая функция.....	56
Глава 1.4. Метафора как способ интеграции художественного и философского смыслов в гипертекстовом пространстве произведений Айрис Мердок.....	81
<i>Раздел 2. Взаимодействие дискурсов в процессе текстопорождения.....</i>	108
Глава 2.1. Полидискурсивность как типологический признак жанра детектива (на материале произведений англоязычных авторов).....	108
Глава 2.2. Соотношение объективированных и необъективированных сведений о мире при взаимодействии носителей языка и культуры.....	127
Глава 2.3. Метафорические модели в роли репрезентантов художественного дискурса в научном тексте.....	172
<i>Раздел 3. Семиотическое пространство культуры как поле взаимодействия различных кодов.....</i>	196
Глава 3.1. Лингвокультурный код как инструмент реконструирования модели мира (на материале текстов американских песен кантри).....	196

Глава 3.2. Этнические стереотипы как трансляторы культурного кода: роль аналогии в экспликации культурно-специфического знания в пространстве англоязычного художественного текста.....	218
Глава 3.3. Интермедиальность как формат интерпретации действительности.....	237
Заключение.....	259
Список использованной литературы.....	261
Информация об авторах.....	298

ПРЕДИСЛОВИЕ

Отличительной особенностью различных форм современного искусства – литературы, живописи, танца и музыки – является его концептуальная насыщенность, постоянное стремление к поискам наиболее эффективных средств выражения смысла, что часто приводит к синтезу и взаимодействию вербальных и невербальных средств смыслопорождения, вся совокупность которых представляет собой, как отмечал Ю. М. Лотман, единый ТЕКСТ культуры. Смысл в поисках своего воплощения ищет разные ипостаси, используя для этого не только языковой, но и иные семиотические коды. Человек может передать содержание своей мысли не только с помощью разных языковых средств, но и с помощью разных семиотических кодов: с помощью взгляда, жеста, артефакта, манеры поведения, музыки, танца и живописи. При этом особая роль отводится языку, что находит отражение в таких терминах, как язык живописи, язык танца, язык музыки, киноязык. Участие невербальных семиотических кодов в выражении смысла не умаляет значимости вербального кода, поскольку интерпретация смысла любого произведения искусства неизбежно приводит к его вербализации, что еще раз подтверждает ведущую роль языка в процессах концептуализации и интерпретации мира. Интерпретируя разные способы выражения смысла, мы выходим на уровень метаинтерпретации, т. е. интерпретации уже интерпретированного и представленного в различных семиотических кодах. Огромный эмпирический материал, представленный в произведениях искусства, постоянно усложняющиеся текстовые, дискурсивные и интерсемиотические практики требуют своего теоретического осмысления, что обуславливает актуальность исследования проблем интертекстуальности, интердискурсивности и интерсемиотичности в контексте когнитивно-коммуникативной парадигмы.

В коллективной монографии представлены результаты работы научно-исследовательской лаборатории лингвистического института АлтГПУ «Проблемы лингвистики и межкультурной комму-

никации» в рамках тематики «Когнитивно-дискурсивные исследования языка и межкультурной коммуникации и реализация их аппликативного потенциала в лингводидактике и переводоведении», а также результаты исследований приглашенных авторов, занимающихся проблемами интертекстуальности, интердискурсивности и интерсемиотичности, входящими в широкое предметное поле культурного трансфера, непрерывно происходящего в семиотическом пространстве культуры.

В первом разделе монографии «Межтекстовые взаимодействия в семиотическом пространстве культуры» (авторы Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая, Л. А. Козлова, А. В. Кремнева, Л. Л. Шевченко) представлены работы, посвященные различным аспектам интертекстуальности как одной из основных особенностей современного текста. В данном разделе рассматриваются как общетеоретические вопросы, связанные со сложной и многоаспектной природой художественного текста, отражением в нем национально-культурной специфики лингвокультурного сообщества, так и такие более частные проблемы, как взаимодействие образов сознания в картине мира писателя-билингва и его манифестация в тексте, вклад интертекстуальности в создание портрета персонажа, функциональный потенциал интертекстуальности, роль метафоры в формировании гипертекстового пространства художественного текста.

Во втором разделе монографии «Взаимодействие дискурсов в процессе текстопорождения» (авторы Н. Б. Боева-Омелечко, Л. И. Гришаева, Д. А. Кожанов) представлены результаты исследований в области взаимодействия различных типов дискурсов и жанров, происходящего в процессе порождения текста как продукта дискурсивной деятельности. В работах авторов рассматриваются вопросы, связанные с отражением в дискурсивных практиках реального и фикционального, коллективного и индивидуального знания, проблемы типологии дискурсов, отражение дискурсивных взаимодействий в жанре детектива, вопросы взаимодействия научного и художественного дискурсов: воздействия на

учного дискурса на художественный с точки зрения интеграции научных знаний в художественную картину мира, а также влияния художественного дискурса на научный, приводящего к приобретению им черт, присущих художественному дискурсу.

В третьем разделе монографии «Семиотическое пространство культуры как поле взаимодействия различных кодов» (авторы С. В. Иванова, И. П. Исаева, Е. В. Федяева) представлены результаты исследования проблем, входящих в предметную область интерсемиотичности: лингвокультурный код как инструмент реконструирования модели мира, роль аналогии в экспликации культурно-специфического знания в пространстве художественного текста, интермедialная природа процесса языковой интерпретации.

Авторы выражают надежду, что материалы монографии могут представлять интерес для студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных направлений подготовки, для специалистов в области лингвистики текста, теории дискурса, теории интермедialности и стимулировать дальнейшие исследования различных форм культурного трансфера, происходящего в семиотическом пространстве культуры.

Л. А. Козлова

РАЗДЕЛ 1

МЕЖТЕКСТОВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Глава 1.1. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК КЛЮЧ К ПОРТРЕТУ ПЕРСОНАЖА СОВРЕМЕННОГО АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДЕТЕКТИВА

Важность категории интертекстуальности в реализации замысла художественного текста и необходимость учета межтекстовых связей при его интерпретации уже на протяжении десятилетий является неоспоримым фактом. Как отмечают исследователи, интертекстуальность является одним из способов «...трансляции так называемого кода культуры»; «интертекстуальные знаки проверены временем и традицией: они существуют в течение жизни нескольких поколений людей в виде некоего культурного кода» [Кузьмина, 2011].

Функции интертекстуальности многочисленны, разные ученые, занимающиеся вопросами изучения этой категории, выделяют среди ведущих следующие: экспрессивная, аппеллятивная, поэтическая, референтивная или референционная, метатекстовая, ассоциативная, синтезирующая, рекреативная, характеризующая, текстообразующая, фатическая, коммуникативная, регуляторная, познавательная, смыслопорождающая, оценочная, информативная, стилеобразующая, креативная или декоративная, этикетная. Однако по праву ключевыми функциями интертекстуальности называют следующие три: смыслопорождения, структурно-семантической организации текста, характеристики персонажа [Кремнева, 2018, с. 82].

В данном исследовании анализируется роль интертекстуальности в создании образа персонажа в современных британских и американских детективах, поскольку этот материал вызывает особый интерес и детально в данном аспекте еще не рассматривался.

В классическом детективе на заре его появления, согласно канонам жанра, персонажи достаточно схематичны. Так, портрет детектива-сыщика, как правило, статичен, остается неизменным на протяжении всех книг серии, обладает двумя-тремя характеристиками, которые также повторяются в повествовании практически без изменений. Полицейские обычно намного отстают от частного детектива в успехах расследований преступлений, по контрасту подчеркивая блестящие способности последнего. Роль помощника сыщика тоже традиционна, она сводится к выполнению незначительных поручений и, главным образом, восхищению умом и проницательностью своего босса. Психологические портреты других персонажей носят обобщенный характер и детально не прописываются.

Современный детектив претерпел значительные изменения по сравнению со строгими установками классических образцов этого жанра, в нем наблюдаются вариации на уровне композиции и повествовательных тактик, особенности стилистической палитры, тематическое разнообразие (появление любовной линии, в центре которой может быть сыщик, что исключалось в первых детективах, рассматриваются социальные и политические проблемы, вопросы семьи, образования, роли информационных технологий и другие).

Безусловно, характеризующая функция интертекстуальности прослеживается не только в современном, но и в классическом детективе, например, в серии рассказов А. Кристи «Подвиги Геракла» / “*Labours of Hercules*” детективные способности Эркюля Пуаро иронично сравниваются с подвигами известного мифологического героя, при этом в оригинале аллюзия более эксплицитна, поскольку имена Геракл и Эркюль в английском языке идентичны – ‘*Hercule*’. В детективе Р. Чандлера «Прощай, любимая» / “*Farewell My Lovely*” речь полицейских также не без иронии сопоставляется с лаконичностью и изобилием характерных для стиля Э. Хемингуэя повторов, а главный герой, сыщик Филипп Марлоу, имеет некоторые черты героев его романов. На связь детектива с одним из романов Э. Хемингуэя указывает и реминисценция, содержащаяся в заглавии, которое напоминает назва-

ние знаменитого романа «Прощай, оружие» / “Farewell to Arms”. Список примеров такого рода мог бы быть продолжен.

Анализ ряда детективных романов современных авторов показывает, что характеризующая функция выражена в них более отчетливо по сравнению с детективами прошлого, кроме того, она может реализовываться по-разному, при этом интертекстуальные связи могут осуществлять разные задачи, по-своему высвечивать индивидуальные черты персонажей. Важным является тот факт, что в современном детективном романе портрет персонажа строится на основе в том числе его языковой личности, которую, в свою очередь, в значительной степени формирует «...ее лингвокультурный или интертекстуальный тезаурус – вся совокупность прецедентных феноменов, которая находится в памяти индивида» [Кремнева, 2018, с. 82].

Категория интертекстуальности в современном художественном тексте

В настоящее время существует множество различных трактовок понятия «интертекстуальность». Это связано с тем, что каждый исследователь рассматривает данное понятие в рамках определенной школы, теории, подхода.

Как известно, основоположником изучения явления интертекстуальности является русский философ и литературовед М. М. Бахтин. В «Эстетике словесного творчества» он утверждал, что полностью осмыслить текст можно только при соотнесении и сравнении его с другими текстами [Бахтин, 1979, с. 373]. Данную идею продолжили в своих работах французские ученые: литературовед Ю. Кристева и теоретик литературы Р. Барт. Ю. Кристева ввела понятие так называемого интертекстового пространства, художественные тексты, по ее мнению, «...возникают за счет поглощения и одновременного разрушения других текстов, образующих интертекстовое пространство» [Кристева, 2004, с. 271]. Р. Барт отмечал, что практически любой текст можно назвать интертекстом, он становится таковым не за счет прямых заимствований, а, в первую очередь, на уровне обсуждения и развития ранее обсуждаемых идей, которые он называет «цитаты без

кавычек»: «всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [Барт, 1989, с. 418].

По словам исследователей, в рамках модели узкого понимания интертекстуальности ее можно рассматривать как маркированные, подтвержденные в тексте связи с другими текстами: «в этом случае интертекстуальность ограничивается такими диалогическими отношениями, при которых один текст содержит конкретные, явные отсылки к отдельным претекстам или лежащим в их основе смысловым кодам» [Потылицина, 2016, с. 77]. Опираясь на классификацию Н. Пьеге-Гро, мы можем выделить следующие формы межтекстовых связей: эксплицитную и имплицитную. К эксплицитной форме относят открытую цитату как одну из основных форм интертекстуальности, поскольку она позволяет реципиенту непосредственно видеть процесс встраивания одного текста в другой, а также реминисценцию – отсылку к ранее произведенным текстам в составе более позднего текста. В этом случае, по словам исследователя, обычно используются имена собственные, названия прецедентных текстов [Пьеге-Гро, 2008]. К имплицитной форме относят аллюзию. Если цитата, как правило, легко определяется в тексте, то аллюзия требует от читателя большей эрудированности, поскольку представляет собой намек, нечто тонкое и деликатное, соединяющее разные идеи. При помощи аллюзий, тонких намеков ведется смысловая игра с читателем [Пьеге-Гро, 2008].

В последние десятилетия наметилась тенденция изучения интертекстуальности с точки зрения ориентации текста художественного произведения на читателя, в рамках когнитивно-холистического подхода к исследованию текста. В этой связи можно назвать имена следующих ученых: М. Риффатер, Р. Лахманн, С. Хольтуис, Л. Хатчеон, Н. А. Фатеева, А. В. Кремнева и других. Так, известный канадский исследователь Л. Хатчеон рассматрива-

ет интертекстуальность с точки зрения единства «автор-текст-читатель», поскольку читатель интерпретирует текст, неизбежно используя определенные фоновые знания, почерпнутые из других текстов, декодируя пласты культурно-исторических коннотаций [Hutcheon, 1989, p. 8]. Г. Г. Слышкин предлагает трактовать интертекстуальность как лингвистический концепт культурной памяти, который может объединить читателя и автора [Слышкин, 2005]. С. И. Линниченко утверждает, что «...интертекстуальность в современном художественном творчестве – это именно когнитивная практика, а не художественный прием, своеобразный инструмент постижения художественного мира, который одинаково доступен как автору, так и читателю» [Линниченко, 2021, с. 105].

А. В. Кремнева также рассматривает интертекстуальность в рамках данного подхода, полагая, что основной ее характеристикой является принцип диалогизма. По словам исследователя, «семиотическая сущность данного способа кодирования смысла состоит в его двойной референтной соотнесенности: к описываемому в тексте событию и к предшествующим текстам или их фрагментам, хранящимся в памяти автора / читателя и служащим основой для подобного кодирования» [Кремнева, 2019, с. 11].

В диалогической модели Н. А. Фатеевой также учитываются две позиции: читательская и авторская. С точки зрения автора, «интертекстуальность – способ порождения собственного текста и утверждение своей творческой индивидуальности через сложную систему оппозиций, идентификаций и маркировки с текстами других авторов» [Фатеева, 1998, с. 25]. Если рассматривать данную категорию с точки зрения читателя, то это «...установка на более углубленное понимание текста или разрешение его непонимания за счет экспликации многомерных связей с другими текстами» [Фатеева, 1998, с. 25]. Читатель глубже понимает авторский замысел только при условии, что его исследовательский потенциал позволяет выделить интертекстуальные значения в различных фрагментах текста [Байко, 2019, с. 16]. При этом предполагается, что потенциал читателя включает несколько аспектов: «фоновые знания, владение совокупностью сведений исторического, географического, социального и культурного ха-

рактера обеспечивают адекватное восприятие и интерпретацию произведения» [Сидорович, 2018, с. 202].

В процессе определения функционального потенциала интертекстуальности важная и даже решающая роль также отводится реципиенту: «...сама ситуация трактовки, письма, дешифровки определяет роль интертекста в пределах авторского стиля и языка» [Безруков, 2018, с. 11].

На современном этапе литературоведения появляются новые подходы к изучению феномена интертекстуальности, данная категория рассматривается в связи с направлением и жанром конкретного художественного произведения. Функции интертекстуальности многочисленны и многообразны, они зависят от многих факторов, в том числе от жанра и направления как самого произведения, так и прецедентных текстов: «...интертекстуальные включения текстов различных жанров и различных авторов выполняют свои, специфические для данного жанра или для данного литературного направления функции» [Кремнева, 2018, с. 81–82].

О. К. Кулакова полагает, что появление новых жанров нередко происходит на основе переосмысления известных литературных текстов [Кулакова, 2011]. По утверждению Е. В. Поветьевой, интертекстуальность – это «бесконечная пермутация текстов». Исследователь считает, что главная функция интертекстуальности – это производство новых способов взаимодействия между текстами, которые могут порождать новые нарративные и жанровые стратегии [Поветьева, 2014]. Таким образом, на основе анализа ряда теоретических работ можно утверждать, что одной из ключевых функций интертекстуальности в художественном тексте является генерация новых форм и способов реализации авторского замысла.

В одном из многочисленных определений интертекстуальности зарубежные исследователи говорят еще об одной ее важной функции, а именно отклике и/или оценивании прототекстов: “...intertextuality is described with terms such as hypolepsis (textual responses to other texts through, for example, agreement, disagreement, continuation, correction, etc.) or allusion” [Horstmann, Lück, Normann, 2023].

Как указывают исследователи, интертекстуальность в художественном тексте является одной из ключевых категорий, поскольку именно с ее помощью автор обращает внимание реципиента на неоднородный характер текста, и именно соединение разнородных, нередко контрастных элементов прецедентных текстов приводит к смыслопорождению, что, несомненно, можно назвать одной из основных функций исследуемой категории: “intertextuality entails an emphasis upon heterogeneity of texts, and mode of analysis which highlights the diverse and often contradictory elements and threads which go to make up a text” [Fairclough, 1993, p. 104]. Важно отметить, что чем сложнее взаимосвязь между интертекстуальными элементами и текстом, тем выше гетерогенность этого текста, и, соответственно, он имеет более сильный смыслопорождающий потенциал.

Итак, анализ теоретических работ, посвященных проблеме функционального потенциала интертекстуальности показывает, что ключевыми можно считать следующие ее функции:

- 1) создание новых способов взаимодействия между текстами и реализации авторского замысла, которые могут стать основанием для возникновения новых нарративных и жанровых стратегий;
- 2) отклик, реакция, полемика, оценивание прототекстов;
- 3) формирование гетерогенности интертекста как продуктивной основы смыслообразования.

Проблема определения функций интертекстуальности в литературе была и остается предметом исследования многих ученых и требует дальнейшего изучения, что определяет актуальность данного исследования. Цель исследования – во-первых, проанализировать ключевые функции интертекстуальности в современном англоязычном детективном романе, во-вторых, рассмотреть такую, на наш взгляд, важную функцию, как создание портрета персонажа или, по терминологии исследователей [Безруков, 2018, с. 11; Кремнева, 2018, с. 82], характеризующую функцию интертекстуальности в современном англоязычном детективе.

Специфика интертекстуальности в создании портрета персонажа в современном англоязычном детективе

Рассмотрение специфической реализации характеризующей функции интертекстуальности на конкретном материале произведений британских (К. Аткинсон и Р. Гэлбрейта) и американских писателей (Д. Брауна и С. Кинга) позволило сделать некоторые любопытные выводы. Критериями выбора материала являлись временные рамки (XXI век), географический фактор (США и Великобритания) и личные предпочтения авторов.

Широко известный американский писатель Дэн Браун прославился своими интеллектуальными конспирологическими детективами-триллерами. Наиболее популярной считается серия, главным героем которой является профессор Гарвардского университета, одного из самых престижных учебных заведений США, Роберт Лэнгдон. К детективам этой серии относятся следующие романы: «Ангелы и демоны» / “Angels and Demons” (2000 г.), «Код да Винчи» / “The Da Vinci Code” (2003 г.), «Утраченный символ» / “The Lost Symbol” (2009 г.), «Инферно» / “Inferno” (2013 г.), «Происхождение» / “Origin” (2017 г.).

В произведениях Д. Брауна интертекстуальные включения отличаются, прежде всего, источниками цитирования, главный из которых – научный дискурс. Вполне естественно, что для создания достоверности автор включает в речь своего героя-интеллектуала имена ученых, его устами описываются их открытия, излагается сущность их научных изысканий. Помимо общих исторических наук Лэнгдон сведущ в специальных областях знания – религиоведении, символогии, музееведении, мифологии, футурологии и других, что отражается в его речевом портрете. Он знаком также и с другими, смежными с историей науками, как то: языкознание, литературоведение, история искусств. Так, в романе «Ангелы и демоны» [Brown, 2003] он делится информацией о происхождении многих слов и терминов, вошедших в современные языки, приводит примеры сопоставительного лингвистического анализа. Кроме научных экскурсов в романах Д. Брауна

встречается много ссылок на произведения искусства – живописи («Код да Винчи»), скульптуры («Ангелы и демоны»), литературы (сюжет его романа «Инферно» переплетается с сюжетом «Божественной комедии» Данте Алигьери), религиозные учения («Ангелы и демоны», «Утраченный символ»), исторические и политические события, знания о которых у Лэнгдона весьма обширны. Цитирования и аллюзии служат не только для того, чтобы показать ученость и богатую эрудицию главного героя. Особый интерес заключается в том, что они необходимы для того, чтобы продемонстрировать, как научные знания, сведения из самых разных наук способствуют раскрытию загадок, зашифрованных преступниками, расследованию их жестоких деяний и, в конечном счете, обнаружению виновных. Например, в романе «Ангелы и демоны» глубокие познания в символогии помогают профессору обнаружить места преступлений, определить возможную причину их совершения и нахождение самого преступника.

Лэнгдон по самым разным причинам становится участником детективных расследований, в которые его вовлекают либо полицейские, либо пострадавшие, либо заинтересованные люди, а иногда и просто случайное стечение обстоятельств. Каждый раз он блестяще справляется с возложенной на него миссией, используя для этого свой багаж знаний.

Следующее произведение, подлежащее нашему рассмотрению, – криминальный роман «Билли Саммерс» / “Billy Summers” (2021 г.) [King, 2022] всемирно известного американского писателя Стивена Кинга. Здесь также имеют место интертекстуальные элементы, служащие дополнением к портрету персонажа, однако их формы и функции имеют иное преломление. Главный герой, именем которого назван роман, отличается тем, что вынужден постоянно надевать на себя различные маски, играть разные роли, перевоплощаться в разные личности, становится кем-то другим, по его словам, «не Билли» / “not-Billy”. Как ни парадоксально, думающий, образованный, начитанный, собирающийся стать писателем молодой человек волею судеб становится наемным убий-

цей. По этой причине ему приходится притворяться, как он сам говорит, «тупым Билли» / “dumb Billy”. Кроме того, получая заказы, он должен с целью их выполнения изображать того или иного человека, чтобы, во-первых, внедриться в среду, где вращается жертва, во-вторых, обеспечить себе путь к последующему побегу и быстрому исчезновению.

В романе эти переключения на разные роли обозначаются при помощи следующих лексических единиц: a fictitious person, part of the act, show, mask, fake, make-believe individual, to change, to pretend, to get into character, to mask, to live the part, to get used to a new role, to work at projecting (the dumb self) (в оригинале); играть, демонстрировать, включать (умного, тупого), строить (дебила), переключаться между разными жизнями, меняться, казаться, писать от имени, менять имя, притворяться, театр, спектакль (в их переносных значениях – об игре в жизненных ситуациях), роль, личина, множество личностей, два человека (в тексте перевода). Кроме того, главный герой постоянно сравнивает свою игру с игрой актеров кино- и телефильмов разных жанров: “Like most male movie stars...” [King, 2022, p. 13], “It’s the same in the movies...” [King, 2022, p. 22], “...as an actual caricature, a figure of fun out of a 1980s sitcom” [King, 2022, p. 98], “...it makes him look like the leading man in an action movie” [King, 2022, p. 104], “like characters in a TV show” [King, 2022, p. 159]. При этом он признается себе, что эти переключения изматывают его и даже сравнивает их с двоеженством: “...Billy is thinking about bigamy. He’s never been married once, let alone to two different women at the same time, but now he knows how that must feel. In a word, exhausting. He’s getting his feet set in not just two different lives but three” [King, 2022, p. 90].

Как настоящий актер собственного театра, как профессионал он продумывает буквально каждую мелочь для «спектаклей», каждый раз перевоплощаясь в ту или иную личность, он выбирает соответствующие атрибуты для определенной роли. К данным атрибутам относится многое: декорации – снимаемое в аренду жилье и офисы для работы; вымышленные имена и биографии,

легенды, в соответствии с которыми он исполняет свои роли; внешний вид, подразумевающий подходящую одежду, в некоторых случаях грим, накладной живот, парик; определенный речевой регистр. Последнее является наиболее сложной задачей, требующей немалых способностей и усилий, и в то же время наиболее важной, поскольку смена костюма не поможет, если речь человека, называющего себя писателем (именно такую роль ему приходится исполнять во время подготовки к последнему делу), не будет соответствовать речи образованного человека, что является минимальным требованием для создания достоверного образа. Особенно существенно то, что, вживаясь в образ, Билли продумывает и книги для чтения, которые он считает нужным так или иначе демонстрировать окружающим – упоминать, цитировать или хотя бы держать в руках. Не забывает он и о телепрограммах и фильмах, которые также должны быть тщательно продуманы для каждой исполняемой им роли. В результате, становясь «тупым Билли», он в присутствии своих заказчиков изображает пристрастие к низкопробным комиксам, которые якобы с увлечением читает. Исполняя роль добропорядочного обывателя, он смотрит телесериалы, популярные телешоу, слушает новости для того, чтобы быть в состоянии обсуждать их со своими соседями. В образе компьютерщика ему приходится восполнять пробелы в знаниях компьютерных программ и игр, чтобы правдиво сыграть представителя этой профессии.

В мире его подлинного «я» объем и качество цитируемой и упоминаемой литературы кардинально отличается от той, которая фигурирует в мире играемых им ролей. Он не только читает книги таких серьезных писателей и поэтов прошлого и современности, как У. Шекспир, Э. Золя, О. Уайльд, Дж. Оруэлл, Т. Гарди, И. Макьюэн, У. Вордсворт, Э. Дикинсон и других, но и способен рассуждать о писательском мастерстве, различных литературных направлениях, специфике жанров. Все это показывает, что в определенной степени он владеет навыками интерпретации художественных произведений, которые значительно отличаются

от уровня навыков среднего читателя. Его внутренние монологи содержат и рассуждения о политических ситуациях, исторических событиях, памятниках культуры, что также свидетельствует о достаточно высоком уровне его образованности.

Все вышеизложенное позволяет сказать, что в романе С. Кинга явственно прослеживается значимость интертекстуальных включений при создании того или иного образа, которую учитывает автор и, соответственно, герой романа.

Как известно, перу британской писательницы Джоан Роулинг принадлежит, кроме ставших хрестоматийными романов о Гарри Потере, детективная серия романов, изданных под псевдонимом Роберт Гэлбрейт, главным героем которых является частный детектив Корморан Страйк, бывший военный полицейский. В одном из романов серии под названием «Дурная кровь» / “Troubled Blood” (2020 г.) [Galbraith, 2020] интертекстуальные связи играют особую роль в композиционной структуре, раскрытии сюжета, выражении ведущих тем и идей данного произведения. Детальное изучение категории интертекстуальности в этом романе было предложено в статье авторов, опубликованной в 2022 году [Лушникова, Осадчая, 2022]. Эпиграфы к каждой части, каждой главе и подглавам романа взяты из рыцарской поэмы XVI века Эдмунда Спенсера «Королева фей». Повествование о событиях, размышления на разные темы и, что является основным для настоящей работы, описания персонажей поэмы определенным образом перекликаются с тем, о чем идет речь в романе. Автор в поэтических строках кодирует информацию, которая впоследствии разворачивается в содержании частей и глав, которым предпослан эпиграф. Сопоставление рыцарских битв, подвигов средневековых воинов, загадочных приключений, происходящих не без вмешательства потусторонних сил, с подвигами современных героев, которые они совершают, проводя детективные расследования в XXI веке, порождает неожиданный эффект, который особенно проявляется в создании образов героев. Иногда обнаруживается сходство между персонажами разных эпох: чувства, которые они испытывают, их отношение друг к другу,

выполняемому долгу, по мысли автора, претерпевают не так уж много изменений. Люди во все времена испытывают грусть, гнев, вдохновляются надеждой, переживают те же чувства и эмоции. Несколькими примерами из романа служат ярким тому подтверждением:

*Heart, that is inly hurt, is greatly eas'd
With hope of thing, that may allay his Smart... [Galbraith, 2020, p. 12].
He little answer'd, but in manly heart
His mightie indignation did forbear,
Which was not yet so secret, but some part
Thereof did in his frowning face appeare... [Galbraith, 2020, p. 48].*

Однако в ряде случаев патетика поэмы не имеет ничего общего с прозаическим повествованием романа, хотя преступления современности не менее драматичны, а часто и не менее трагичны. Автор намеренно подчеркивает несопоставимость предмета описаний в этих двух текстах, что ведет к созданию юмористического и иронического эффектов. Различие между двумя текстами усиливается и формой изложения – архаичный язык и возвышенный стиль поэмы контрастирует с современным языком романа, изобилующим разговорными формулами, терминами криминалистики, жаргоном компьютерщиков.

В романе «Дурная кровь» автор не дает пространных характеристик своим героям, авторские оценки отсутствуют, перед читателем разворачиваются лишь конкретные события, скрупулезно описаны этапы расследований, рутинная работа сыскного агентства Корморана Страйка, действия его служащих, не предполагающие особого героизма, хотя и требующие аналитических способностей, быстрой реакции и кропотливого труда. Интродукция персонажей, описание их внешности, черт характера, доблестных или неблаговидных поступков создаются посредством их сопоставления с героями прецедентного текста – средневековой поэмы. Портреты персонажей средневековой поэмы проецируются на образы персонажей романа, делая их более сложными и объемными, при этом используемые в поэме эпитеты и метафоры служат средствами их характеристики.

Например, Страйк Корморан сравнивается с доблестным рыцарем Артегалем, олицетворяющим в поэме такую добродетель, как Справедливость. В нескольких эпитафиях фигурирует имя этого рыцаря, предвосхищая описание событий, в которых данное качество Страйка находит свое проявление.

*And such was he, of whom I have to tell,
The champion of true Justice, Artegall...* [Galbraith, 2020, p. 3].

Well then, sayd Artegall, let it be tride.

First in one ballance set the true aside.

He did so first; and then the false he layd

In th'other scale... [Galbraith, 2020, p. 231]

Его помощница и друг Робин Эллакотт также получает положительную оценку благодаря поэме Спенсера, ее главная черта – Целомудрие Бритомарт:

But now of Britomart it here doth neede,

The hard aduentures and strange haps to tell [Galbraith, 2020, p. 19].

All were faire knights, and goodly well beseene,

But to faire Britomart they all but shadowes beene [Galbraith, 2020, p. 291].

Объединяет Страйка и Робин преданность, даже одержимость профессией, мысли о расследуемом деле не покидают их ни в отпуске, ни в гостях у родных, ни в праздники, ни в дни, когда они больны либо обременены личными проблемами. Это качество лаконично выражено в одном из эпитафий:

...they for nought would from their worke refraine... [Galbraith, 2020, p. 903].

Автор показывает, что, несмотря на некоторые разногласия, которые порой возникают между ними, они – настоящие партнеры, которые полностью доверяют друг другу, преодолевают все препятствия, возникающие в их нелегкой деятельности. В одном из эпитафий достаточно прозрачно об этом говорится:

Long they thus traueiled in friendly wise,

Through countreyes waste, and eke well edifyde... [Galbraith, 2020, p. 54].

Внешние и внутренние черты других персонажей романа также могут содержаться в эпитафиях к тем главам, где эти персонажи появляются. Посредством эпитафия представлен пожилой доктор, с которым по ходу следствия встречается Страйк:

*And if by lookes one may the mind ahead,
He seemd to be a sage and sober syre...* [Galbraith, 2020, p. 93].

В следующем примере показано отрицательное качество одной из свидетельниц, чьей страстью было распространение сплетен, поэтому она не способствовала, а, скорее, затрудняла ведение следствия:

*And if that any ill she heard of any,
She would it eeke, and make much worse by telling,
And take great ioy to publish it to many,
That every matter worse was for her melling* [Galbraith, 2020, p. 210].

Эти и другие примеры свидетельствуют о том, что в романе Р. Гэлбрейта прототекст служит основанием для образного сравнения портретов персонажей. Каждый эпитафия, взятый из текста-источника, предваряет появление того или иного героя на страницах романа, сообщая читателю о его положительных или отрицательных качествах, эта оценка может быть прямой, непосредственно говорящей о личности, либо завуалированной и содержать иронию.

Перейдем к анализу интертекстуальности как средства создания портрета персонажа в романе британской писательницы Кейт Аткинсон «Чуть свет с собакою вдвоем» / “Started Early, Took My Dog” (2010 г.) [Atkinson, 2010]. Ему в нашем исследовании уделяется несколько больше внимания, поскольку, с одной стороны, интертекстуальность играет значительную роль в общей структуре романа, с другой стороны, характерологическая функция данной категории занимает ведущее место и воплощается особым образом.

Межтекстовое взаимодействие заявлено уже в заголовочном комплексе – названии романа и эпитафия к нему, что увеличивает его смысловую нагрузку. Название является строкой из стихотворения «Я рано встала, пса взяла» / “By the Sea” амери-

канской поэтессы Э. Дикинсон, а эпиграфом служит фольклорное стихотворение «Гвоздь и подкова» / “For Want of a Nail”, в котором говорится о том, что незначительные на первый взгляд события могут иметь самые неожиданные последствия. Эти две интертекстуальные партии пронизывают все произведение – имя Э. Дикинсон и цитаты из ее поэзии звучат на протяжении всего романа, строки из эпиграфа повторяются неоднократно, когда речь идет о важности деталей в происходящих событиях, жизни человека и, что наиболее существенно для детектива, – в расследовании преступлений. Другая сильная позиция текста – финал романа – также содержит строки из стихотворения Э. Дикинсон «Надежда, птаха малая» / “Hope is the Thing with Feathers”, что в этом смысле позволяет говорить о его рамочной конструкции. Эмоциональная и смысловая нагрузка строк заголовочного комплекса неодинаковы. Заглавие практически не дает никакой информации ни о содержании, ни о жанре или идейно-тематической направленности романа, оно выполняет аттрактивную, интригующую функцию. В эпиграфе отчетливо выражена мысль о необходимости обращать внимание даже на мельчайшие детали, но он также мало что говорит о самом романе. Стихотворение о силе надежды, помещенное в финал, придает всему роману оптимистическую окраску и делает этот финал открытым. Оно звучит вместо ответа на вопрос, который герой задает сам себе: отвечать или не отвечать на поступивший ему звонок телефона, который может стать решающим поворотным моментом в его судьбе. Он стоит перед важным выбором, от принятия которого зависит его дальнейшая жизнь, что перекликается с цитируемым в романе стихотворением Р. Фроста «Неизбранная дорога», в другом переводе – «Дорога не пройдена» / “The Road not Taken”, в котором также речь идет о том, что конкретный выбор пути очень значим для человека.

Текст романа пронизан интертекстуальными маркерами разных видов, в нем использовано большое количество цитат, аллюзий, антономасий, реминисценций. Источники интертекстуальности разнообразны: Библия, фольклор, прозаические, драматические и

поэтические произведения классической и современной литературы, кинофильмы, телесериалы, телепередачи, музыкальные произведения, исторический и политический контекст. Эти включения имеют как эксплицитную, так и имплицитную формы, так как некоторые из них выделены графически (кавычки, курсив) и сопровождаются ссылками на источник в тексте произведения, другие не выделяются и не поясняются, видимо, с расчетом на эрудицию читателя или по причине их широкой известности. Кроме того, некоторые цитаты и названия произведений видоизменены или перефразированы, что требует особых усилий для их декодирования. Естественно, что кругозор английского и российского читателей может различаться, поэтому в переводе на русский язык значительную помощь оказывают примечания и комментарии переводчика, которые даны в издании романа 2020 года (переводчик А. Грызунова).

Функции данных интертекстуальных единиц многообразны и могут представлять интерес для разного рода филологических изысканий. Однако ведущей функцией интертекстуальности в данном романе является именно характеризующая, портрет буквально каждого персонажа рисуется посредством цитат, которые он приводит. Здесь уместно привести известное афористическое высказывание видного американского психолога Джима Рона: «Помните: то, что вы собой представляете, определяется тем, что вы читаете», к которому можно добавить: «...то, что вы читаете и то, что вы цитируете». Другими словами, по цитируемому тексту можно представить себе характер человека, его образ жизни, профессию, уровень интеллекта, область увлечений, что мастерски демонстрируется в исследуемом романе.

Рассмотрим с этой точки зрения несколько портретов действующих лиц романа. Интересной особенностью реализации категории интертекстуальности при создании образов в данном романе можно назвать использование интертекстуальной метафоры, которую исследователи определяют следующим образом: «если основные составляющие метафорического комплекса повторяются в другом тексте, то в ряде случаев можно говорить об интертекстуальной метафоре» [Бугаева, 2018, с. 50].

Главным героем является частный детектив в отставке Джек-сон Броуди. Удалившись на покой, неожиданно для окружающих людей и для себя самого он увлекается чтением книг, для которых ранее у него не было времени, и к которым у него не было ни малейшего интереса, поскольку, по его словам, все поглощала работа. Проза его совсем не заинтересовала, в отличие от поэзии, которая произвела на него огромное впечатление, он достаточно хорошо ее изучил, многое знал наизусть. Поэзия настолько глубоко вошла в его сознание, что часто жизненные ситуации он иллюстрировал, сопоставлял, а иногда и объяснял поэтическими строчками, даже мыслил теми или иными поэтическими образами и яркими метафорами. Например, стихотворение Э. Дикинсон «Свет для жабы – отравы» / “A Toad Can Die of Light” пробуждает в нем воспоминания о давно погибшей сестре; он упоминает женщину, у которой вечно похороны в мозгу (аллюзия на другое стихотворение Э. Дикинсон – «Звук похорон в моем мозгу» / “I Felt a Funeral in my Brain”).

Круг поэтов, которых Броуди упоминает и цитирует достаточно широк, но лидирующее место занимает Э. Дикинсон, цитаты из поэзии которой появляются чаще всего. Среди других поэтов, о которых рассуждает герой, можно встретить имена Р. Фроста, У. Йетса. То, что бывший полицейский увлечен поэзией, неожиданно и для читателей, поскольку этот факт идет вразрез со стереотипным представлением о человеке, занимающимся сыскным делом.

Примечательно, что автор показывает, что цитируемые Дж. Броуди и другими персонажами источники (и возникающие в сознании метафорические образы) со временем, по мере изменения их образа жизни и характера, меняются. Когда речь идет о детстве и юности главного героя, упоминаются названия комиксов, телешоу, названия музыкальных групп, мюзиклов, песен и имена их исполнителей. Во взрослом возрасте еще до увлечения серьезным чтением главный герой цитирует широко известные высказывания Ч. Диккенса и У. Шекспира, например, приводит диккенсовское описание переломного момента истории, которое

превратилось в штамп, поскольку часто встречается в речи политиков, историков, в материалах СМИ, причем по поводу разных исторических периодов: “It was the best of times, it was the worst of times”. Шекспировские строки, которые упоминает главный герой, взяты из комедий «Сон в летнюю ночь» и «Двенадцатая ночь» – наиболее легких из его пьес, в качестве антономасии он использует имя Ромео – персонажа, которого знает каждый, даже никогда не читавший Шекспира.

И только в преклонные годы интертекстуальный тезаурус Броуди становится шире в интеллектуальном плане. Помимо поэзии он цитирует Библию, серьезные прозаические и драматические произведения Ф. Кафки, Б. Брехта и других авторов. Приводимые им цитаты показывают, как изменился его внутренний мир, свидетельствуют о том, что он стал задумываться о разных вопросах бытия, размышлять о сущности человеческой природы, чему в значительной мере способствовало чтение серьезных произведений.

Отсылки к иным текстам служат созданию внешнего облика, описанию каких-то конкретных событий, а также формированию психологического портрета героя, в большинстве случаев эти разные задачи осуществляются одновременно, вследствие чего их декодирование, сопоставление текста-источника и текста романа необходимо проводить на нескольких уровнях – поверхностном, внешнем и глубинном, внутреннем.

Так, фраза заглавия романа на поверхностном уровне сообщает читателю о каждодневных утренних прогулках Броуди с его собакой: “I started early, took my dog”. На глубинном уровне, если внимательно прочитать все стихотворение, из которого взята эта строка, а также весь роман, можно сделать предположение о мыслях и чувствах героя, касающихся дела, которое он расследует, окружающих его людей, жизненных ситуаций. Смысл данной строки можно определить следующим образом: главный герой – детектив Джексон Броуди – на фоне раскрытия преступлений и поиска преступников чувствует ностальгию по прошлому, тягу к пейзажам старой пасторальной Англии и поэзии Эмили

Дикинсон. Другими словами, можно сказать, что он находится в экзистенциальных раздумьях, продолжает искать свое истинное предназначение и, что особенно важно, способы избавления от одиночества, что перекликается с тематикой как данного, так и других стихотворений Э. Дикинсон, строки из которых звучат в речи персонажа на протяжении всего романа. Существенным является также и то, что в стихотворении “I started early, took my dog” город является метафорой серьезного важного дела, которое необходимо доводить до конца, только тогда бурное море жизненных перипетий может отступить: “Until we met the solid town, ... And ... the sea withdrew» [Dickinson, 1960, p. 520]. Такая трактовка соответствует содержанию романа К. Аткинсон и способствует пониманию образа главного героя.

Почти все поэтические строки, произносимые героем романа, имеют два или более уровней интерпретации. Приведем еще один пример. Собираясь в дорогу по неотложному делу, он произносит перефразированные строки из стихотворения Р. Фроста «Остановка у леса в снежный вечер» / “Stopping by Woods on a Snowy Evening”: «И опять нам в путь, ... Далеко еще до сна» / в оригинале: “And miles to go before I sleep”. Они служат описанию конкретного действия – вынужденной поездки, но в то же время говорят о главной черте характера героя – его добросовестном отношении к взятым на себя обязательствам.

Интересной представляется аллюзия на роман Уильяма Стайрона «Выбор Софи» / “Sophie’s Choice” (1979 г.): “when Jackson had been forced into deciding which of his offspring to spend Christmas Day with he had opted for his moody daughter. – Jackson’s choice, – she said” [Atkinson, 2010, p. 112]. Речь идет о том, что Джексону нужно выбрать, с кем из своих детей праздновать Рождество (поскольку он находится в разводе с бывшими женами, его дети воспитываются в разных семьях, и он каждый раз должен решать, с кем из них проводить праздники), что представляет для него достаточно сложный выбор. При этом данная ситуация сравнивается с эпизодом из романа «Выбор Софи», где

главная героиня, попав в Освенцим, вынуждена выбрать, кто из ее двух детей погибнет, а кто останется жить. Несмотря на то, что страшный выбор, перед которым оказалась героиня романа У. Стайрона, несопоставим по своей трагичности с выбором Джексона, а упоминание этого романа в контексте его ситуации звучит как горькая ирония, данная аллюзия показывает, что тема жизненного выбора чрезвычайно актуальна для главного героя, что, возможно, он проходит период серьезных личностных трансформаций. Эта ремарка вызывает соответствующие ассоциации и у читателей (тех, кто читал роман У. Стайрона), а также наводит на мысль о важном выборе, необходимость сделать который неизбежно возникает в жизни любого человека. То есть функция интертекстуальности в данном случае – это расширение и углубление смысла высказывания: «содержащие аллюзию высказывания помимо буквального смысла имеют второй план, заставляющий слушателя обратиться к тем или иным воспоминаниям, ощущениям, ассоциациям. Текст как бы приобретает второе измерение, “вставляется” в культуру <...>» [Еременко, 2012, с. 137].

Другое действующее лицо романа, образ которого также дополняется ссылками на разные источники, – это следователь Трейси Уотерхаус. Она, так же как и Броуди, закончила свою карьеру, решив отправиться на заслуженный отдых. В ее арсенал аллюзий и цитат входят фразы и сюжетные коллизии из полицейских сериалов, триллеров, книг о преступлениях, в частности романов английской писательницы Дж. Коллинз об организованной преступности, что соответствует ее профессиональным интересам. Кроме того, видимо, для того чтобы отвлечься от криминальных сюжетов, просто заполнить вечера своей одинокой жизни, она смотрит многочисленные телевизионные программы, развлекательные шоу, сериалы, художественные и документальные фильмы, мюзиклы, названия и герои которых в рассказе о ней неоднократно упоминаются. Затем, когда в ее жизни происходит кардинальное изменение, меняются и источники интертекстуальности. Волею случайных обстоятельств она удочеряет

маленького ребенка и начинает привыкать к роли матери, и, как следствие, круг ее чтения пополняется детскими книгами, среди которых сказки Андерсена, «Питер Пэн» Дж. Барри и другие. Ее телевизионными и музыкальными предпочтениями становятся мультфильмы («Шрек» / “Shrek”, «Свинка Пеппа» / “Peppa Pig”) и детские песни («Сбежавший поезд» / “The Runaway Train”, «В Букингемском дворце караул сменили» / “They are Changing Guard at Buckingham Palace” и другие).

Еще один представитель полиции, выведенный в романе в качестве второстепенного персонажа, – это Барри Крофорд, который, в отличие от двух предыдущих, продолжает работать. Либо по причине того, что ему уделено не так много места в романе, хотя его роль в сюжетной канве достаточно существенна, либо для того, чтобы показать ограниченность его увлечений и полное отсутствие книг в его жизни, что более вероятно, автор в его уста вкладывает лишь названия ситкомов, мыльных опер и комедийных сериалов. Его речевая характеристика – выбор лексических единиц, среди которых большой объем занимает сниженная лексика; простые синтаксические конструкции также свидетельствуют о невысоком уровне его образованности.

Значительно отличается от образов бывших и настоящих полицейских образ другой героини – Матильды Скуайрз, которая случайным образом оказалась в центре событий, описываемых в романе. Прежде всего, это отличие заключается в том, что ее профессия далека от криминалистики, она стареющая актриса, которую продолжают приглашать на съемки лишь из уважения к ее прошлым достижениям, режиссер и актеры терпят ее старческие причуды и все явственнее проявляющиеся признаки наступающей деменции. Последнее трагично, особенно для актера, так как она начинает забывать и путать не только слова ролей, но и имена героев, к которым ей необходимо обращаться по сценарию, и имена своих партнеров. Ее интертекстуальная погруженность наиболее глубока, наиболее богата по объему и разнообразию упоминаемых и цитируемых источников, это не случайно, ведь

за свою продолжительную карьеру она сыграла не один десяток ролей и знала большие объемы текстов пьес наизусть. Ее разговоры и особенно внутренняя речь изобилует репликами из пьес, кинофильмов, телесериалов, в которых она играла. Больше всего цитат из трагедий и комедий Шекспира, которые занимали лидирующее место в ее репертуаре, среди них «Гамлет», «Макбет», «Король Лир», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Буря», «Как вам это понравится», «Сон в летнюю ночь». В ее речи встречаются и реплики из других драматических произведений – «Три сестры» А. П. Чехова, «Майор Барбара» / “Major Barbara” Б. Шоу, «Кукольный дом» Г. Ибсена и других. Кроме пьес, она по разному поводу цитирует романы и поэтические строки классической и современной литературы. Интересным представляется тот факт, что за редким исключением этот список содержит произведения только британских прозаиков – Ч. Диккенс, Дж. Фаулз, Дж. Остен, Т. Гарди – и поэтов – У. Вордсворт, Э. Марвелл, Т. Элиот и других. Существенное место в ее внутренних монологах занимают библейские аллюзии и цитаты, сопровождающие рассуждения на религиозные темы. Время от времени совершенно неожиданно она с достаточной точностью приводит фразы политических деятелей. Когда в ее сознании возникают картины из детства, она вспоминает детские комиксы, называя имена их героев, исполнителей, и детские песенки, строки из которых напевает.

Но, несмотря на большой объем текстов, которые она помнит, в ее расстроенном вследствие прогрессирующей болезни сознании цитируемые произведения возникают к месту и, что случается чаще, не к месту, реальность и художественный вымысел переплетаются, показывая, что она живет как бы в нескольких мирах – реальном настоящем, далеком и недавнем прошлом, в мире художественных произведений и образов. Причем последний для нее становится единственным миром, в котором она хорошо ориентируется, тогда как в реальности теряется в прямом и переносном смыслах. Она считает, что реальность – ничто, а слова – все, так как все сделано из слов, если потеряешь слова, потеряешь

мир. Эту спутанность сознания отражает графическое оформление цитируемых источников: автор, как представляется, намеренно в ряде случаев выделяет цитаты кавычками либо курсивом, тогда как другие примеры никак не маркируются.

Представляя некоторых второстепенных героев, автор иногда ограничивается лаконичной характеристикой, используя антономасию. Так, пожилую супружескую пару все называют Дарби и Джоан, по именам персонажей анонимного стихотворения «Радости любви, которой не забыть» / “The Joys of Love never Forgot”. Эти имена превратились в нарицательные, их используют, когда имеют в виду супругов, ведущих мирную и тихую жизнь и любящих друг друга после многих лет брака. В английской культуре это наименование широко известно. В связи с этим стоит заметить, что краткость и емкость антономасии особенно ярко проявляется в ее использовании в названиях художественных произведений, достаточно в качестве примера упомянуть детективный роман норвежского писателя Ю. Несбё «Макбет», в котором образ главной героини, именем которой назван роман, неоднозначно проецируется на роковую леди Шекспира.

Рассмотрение образов персонажей данного романа показывает, что доминирующим средством создания их портретов являются интертекстуальные включения, отражающие душевное состояние и образ мыслей героев (иногда в разные периоды их жизни), доминанты личности и динамику ее развития. О глубине и сложности личности персонажа можно судить по маркерам интертекстуальности в его внешней и особенно внутренней речи. Интертекстуальные включения дают представление о мироощущении человека, полноте и интенсивности его мыслительной деятельности.



Проанализированный материал показывает, что категория интертекстуальности в современных детективных произведениях играет существенную роль, ее функция в создании портретов

персонажей многогранна, она реализуется при помощи различных средств: аллюзий, цитат, реминисценций, антономасий.

Основными функциями интертекстуальности в современном англоязычном детективном романе можно назвать, во-первых, общую функцию реализации преемственности литературной традиции; во-вторых, создание дополнительных смыслов в произведении, расширение и углубление смысла мыслей и высказываний героев; в-третьих, характеризацию персонажей, создание глубоких и сложных образов.

Интертекстуальные ссылки могут использоваться в качестве предмета для образного сравнения, для высвечивания таких составляющих художественного портрета персонажа, как его внешность, степень эрудированности, принадлежность к определенной профессии, психологическое состояние, личностные качества, образ мыслей. Смена источников цитирования во внешней и внутренней речи персонажа демонстрирует его интеллектуальный рост, взросление, а иногда используется с целью изображения перевоплощения человека в разные личности.

Интертекстуальные включения могут быть как маркированными, так и немаркированными, в последнем случае их декодирование усложняется, требует обращения к комментариям (если таковые имеются), специальной литературе, либо они могут остаться незамеченными читателем.

Перспективой дальнейших исследований в этой области представляется рассмотрение произведений иных жанров, принадлежащих перу как англоязычных писателей, так и писателей других культур. Интересным также считаем изучение таких форм интертекстуальности, как интерсемиотичность и интердискурсивность, служащих для актуализации характерологической функции в художественном произведении.

Глава 1.2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ОБРАЗОВ СОЗНАНИЯ В КАРТИНЕ МИРА ПИСАТЕЛЯ-БИЛИНГВА И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Х. ХОССЕЙНИ “THE KITE RUNNER” («БЕГУЩИЙ ЗА ВЕТРОМ»))

Данная работа является продолжением наших исследований в области одного из направлений когнитивной лингвистики – когнитивно-культурологического направления, в основе которого лежит тезис о том, процессы концептуализации и интерпретации мира осуществляются в контексте определенной культуры и языка, что придает когниции культурно-детерминированный характер и находит свое отражение в языке как на системном, так и на функциональном уровнях, т. е. в дискурсивной деятельности говорящих. Как отмечает основатель культурологической лингвистики Г. Палмер, язык представляет собой «игру вербальных символов, основанных на образности» (*“language is the play of verbal symbols that are based in imagery”*) [Palmer, 1996, p. 4]. Образность при этом понимается Г. Палмером в самом широком смысле как результат восприятия действительности с помощью всех сенсорных каналов и его последующая ментальная обработка, т. е. концептуализация, в результате которой в нашем сознании формируется и хранится в различных формах широкий инвентарь культурно детерминированных ментальных образов, включающих когнитивные модели, схемы, сценарии, фреймы, гештальты и другие форматы знания [Palmer, 1996, p. 290].

По мере развития данного направления и под влиянием идей когнитивизма культурологическая лингвистика вошла в более широкое предметное поле когнитивно-ориентированных исследований, что нашло отражение в замене некоторых терминов, используемых Г. Палмером. Так, в работах австралийского исследователя Ф. Шарифиана вместо термина *образность (imagery)* используется термин *культурно-обусловленная концептуализация (cultural conceptualization)* [Sharifian, 2011]. Как он отмечал

в одной из своих программных работ, культурологическая лингвистика занимается исследованием процессов концептуализации, которые являются культурно-обусловленными, кодируются и находят свое проявление в естественном языке [Sharifian, 2017, р. 33], а предложенный им подход широко используется при изучении таких явлений, как варианты английского языка, процессы метафоризации, дискурсивный анализ, межкультурная коммуникация [Sharifian, 2017, р. 42–53].

Сегодня вопросы взаимодействия языка, сознания и культуры обсуждаются в целом ряде работ представителей различных стран и научных сообществ, в которых объектом анализа служат базовые культурно-обусловленные концепты и их национальная специфика [Underhill, 2012], метафора в ее этнокультурном ракурсе [Kövecses, 2005], национально-культурная специфика текста и дискурса [Хуссе, 2022; Moder, 2004]. Изучение этнокультурной специфики текста и дискурса выявляет новые аспекты в понимании и интерпретации текста и позволяет охарактеризовать его «как проявление культурно-специфического членения информационного потока носителями конкретной культуры» [Гришаева, 2018, с. 493].

Особый интерес для исследований текста с позиций культурологической лингвистики представляет собой творчество англоязычных писателей-билингвов, представителей так называемого мультикультурного романа, которые занимают сегодня большое место в мировой литературе и представлены такими именами, как В. С. Найпол, В. С. Курейши, С. Рушди, Б. Окри, Х. Хоссейни, С. Момадей, К. Исигуро, Э. Тэн, Р. Мистри и др.

Как отмечают Г. И. Лушникова и Т. Ю. Осадчая, изучение произведений таких писателей способствует устранению барьера между разными культурами, позволяет лучше узнать особенности разных культур и установить контакт на основе взаимопонимания [Лушникова, Осадчая, 2018, с. 12]. Англоязычные писатели-билингвы выполняют роль культурного посредника, а их творчество накладывает заметный отпечаток как на содержательную,

так и стилистическую сторону англоязычного художественного текста. По мнению С. П. Толкачева, «природа мультикультурного романа, таящаяся в глубинных архетипических моделях текста, отражает способы, с помощью которых общаются вновь сформировавшиеся нации. Одна из главных особенностей такого текста – его гетероглоссная природа. Понятие “гетероглоссия” как сущность, лежащая в основе мультикультурного романа – всего точнее передает сложность и многогранность жанра. М. М. Бахтин предложил теоретические формулировки и философские обоснования для полифоничного (гетероглоссного) понимания художественной действительности, что оказалось соприродно сущности мультикультурных писателей. <...>. При прочтении мультикультурного произведения особый интерес представляет учет множественности голосов, присутствующих в романе, а также полифонического эффекта от созвучия различных этнокультурных тональностей» [Толкачев, 2013]. Изучение произведений писателей-мультикультуралов позволяет затронуть широкий круг проблем, относящихся к области культуры, философии, литературы и лингвистики.

Для лингвиста, занимающегося проблемами языкового сознания, особый интерес представляет специфика языкового сознания таких писателей, в котором, как мы полагаем, могут по-разному совмещаться образы, сформированные на основе взаимодействующих языков и культур, что находит манифестацию в особенностях тематики, базовых концептов авторской картины мира, метафорических образов и идиостиля таких авторов. Возвращаясь к приведенным выше словам С. П. Толкачева о дальнейшем развитии идеи М. М. Бахтина о диалогизме гуманитарного мышления, можно полагать, что в произведениях писателей-билингвов мы можем наблюдать особый вид диалога, а именно диалога двух сознаний, отражающих разные этнические культурные корни, что находит свою репрезентацию в тексте.

Сказанное определяет, как нам представляется, актуальность нашего исследования, которое посвящено специфике образов со-

знания в авторской картине мира писателя-билингва и ее манифестации в тексте. Материалом для исследования послужил роман Халеда Хоссейни «Бегущий за ветром» (“The Kite Runner”), вышедший в 2003 году, экранизированный, переведенный на 53 языка мира и занявший третье место в списке бестселлеров США в 2005 году. Это очень трогательная и глубоко личная история о дружбе, любви, предательстве, искуплении вины, поисках идентичности, рассказанная на фоне драматических событий, происходивших в Афганистане в период с 1975 по 2001 годы. Глобальность затронутых тем и высокие литературные достоинства романа снискали ему необычайный успех, а американские критики назвали его афганскими «Унесенными ветром».

Вполне естественно, что произведение такого масштаба не могло не привлечь внимание исследователей, в работах которых рассматривается широкий круг проблем, затрагиваемых в романе, а также особенности идиостиля автора. Это такие проблемы, как культурная и мультикультурная идентичность [Кривцова, 2020; Farlina, 2008], так называемая отложенная инициация – взросление и социализация подростков, внутреннее преодоление социальных и психологических трансформаций [Шалимова, 2023]; национально-культурная специфика образных средств [Болотина, 2020]; передача художественного конфликта при переводе [Луговской, 2023]. В задачи нашего исследования входит выявление и анализ языковых средств, в которых находит манифестацию специфика образов билингвального языкового сознания и их взаимодействие.

Основные методы исследования включают концептуальный анализ, объектом которого являются смыслы, находящие свою репрезентацию в языке, контекстуальный, охватывающий как ситуативный, так и культурный контекст, инференциальный, направленный на выявление скрытых смыслов, стилистический, выявляющий экспрессивную и эстетическую ценность текста, а также элементы сопоставительного и количественного анализов.

Специфика образов билингвального художественного сознания

В отечественной науке понятие «образы сознания» было введено в работах по психолингвистике, в которых образы сознания определялись как овнешняемые языковыми средствами компоненты языкового сознания, интегрирующие перцептивные знания, возникающие в результате переработки данных, полученных через сенсорные каналы, и языковые знания, приобретаемые в ходе речевого общения [Караулов, 2000; Леонтьев, 1979; Тарасов, 1996]. Как отмечает Е. В. Федяева в своей обзорной статье по данной проблематике, несмотря на вариативность терминологии, включающей такие именования, как ‘образы сознания’, ‘мысленные образы’, ‘ментальные образы’, ‘ментальные репрезентации’ и др., все они связаны с познавательной деятельностью человека и представляют область сознания, соотносимую с языковой действительностью [Федяева, 2016, с. 74]. Именно в образах сознания находит свое отражение феномен *bodily cognition* – процесс формирования знаний, получаемых в результате обработки нашим сознанием информации, получаемой по сенсорным каналам и овнешняемой языковыми средствами. Образы сознания понимаются нами как ментальные сущности, отражающие результаты чувственного познания действительности и находящие свою репрезентацию в языке.

Поскольку формирование образов сознания всегда происходит в определенных географических, климатических, геополитических, этнических и религиозных условиях, совокупность которых формирует так называемый когнитивный культурный контекст, в них всегда находит свое отражение специфика культуры того лингвокультурного сообщества, в котором проживает индивид. Помимо этого, любое восприятие всегда индивидуально, поэтому образы сознания всегда совмещают как коллективные, так и индивидуальные знания. Как мы уже отмечали ранее [Козлова, 2020], основной особенностью языкового сознания писателей-билингвов является синкретизм, т. е. совмещение в нем

культурных ценностей, образов сознания и этностилей коммуникации двух взаимодействующих культур. Для лингвиста-когнитолога тексты писателей-билингвов представляют интерес прежде всего с точки зрения совмещения в их языковом сознании картин мира и образов сознания, сформировавшихся как на основе родного языка и культуры, так и на основе другого языка и культуры. Наиболее яркие образы сознания, связанные со значительными событиями в жизни человека в условиях родной культуры и языка, сохраняются в его долговременной памяти и могут находить репрезентацию в текстах, написанных на другом языке. Проживание в новой культуре и общение на другом языке приводит к обогащению языкового сознания новыми образами, которые пополняют базу-источник метафор и сосуществуют в нем наряду с образами из прошлого культурного опыта, вступая во взаимодействие и образуя смешанное ментальное пространство. Результатом такого взаимодействия образов сознания является то, что наиболее яркие образы сохраняются в долговременной памяти и могут находить репрезентацию в текстах, написанных на другом языке. Обратимся к фрагменту из эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых» (“Watermark”), написанного на английском языке:

(1) *The sky was full of winter stars, the way it always is in the provinces. At any point, it seemed, a dog could bark in the distance or else you might hear a rooster* [Brotsky, 2005].

Как видим из примера, вид ночного неба в Венеции послужил своеобразным триггером, активирующим в памяти поэта аудиальный образ, относящийся к его российскому прошлому, или, как он говорил, к “*previous incarnation*”. Говоря об И. Бродском, стоит упомянуть и тот факт, что, как писал о нем Д. С. Лихачев, Бродский признавался ему, что пишет отзывы, статьи и рецензии на английском, но не мыслит перейти на английский в поэзии [Лихачев, 1997, с. 284]. Объяснение этому можно найти, очевидно в том, что наиболее яркие образы сознания были сформированы у него на основе русской культуры, а слова английского языка не содержали той необходимой для поэтического творчества эмоциональной ауры, которая лежит в основе поэтического слова.

Об отсутствии такой ауры в словах нового языка пишет Е. Хофман, американский автор польского происхождения, анализируя собственный опыт изучения английского языка и адаптации к американской культуре. Вспоминая трудности, которые она испытывала при понимании смысла английских слов, она отмечает: *"But mostly, the problem is that the signifier has become severed from the signified. The words I learn now don't stand for things in the same unquestioned way they did in my native tongue. "River" in Polish was a vital sound, energized with the essence of riverhood, of my rivers, of my being immersed in rivers. "River" in English is cold – a word without an aura. It has no accumulated associations for me, and it does not give off the radiating haze of connotation. It does not evoke"* (Но наиболее вероятно, проблема заключается в том, что обозначающее оказалось отрезанным от обозначаемого. Слова, которые я учила, не обозначали предметы так же ясно, как это было в родном языке. «Река» в польском языке была живым звуком, наполненным энергией всех рек, моих рек, моим погружением в реки. «Река» в английском языке – это холодное слово, лишенное ауры. Это слово не вызывает у меня никаких ассоциаций, от него не возникает светящейся дымки коннотаций. Оно не пробуждает чувств) (перевод наш – Л. К.) [Hoffman, 1989, p. 110].

Можно полагать, что именно наличие эмоциональной ауры в словах родного языка, за которыми стоят образы сознания, сформированные на основе чувственного опыта, объясняет тот факт, что наиболее яркое проявление синкретизм билингвального сознания находит в процессах метафоризации, в которых задействуются образы сознания в качестве сфер-источников метафоры. В. Н. Телия считает, что «метафора выполняет роль призмы, через которую человек совершает акт мировидения» [Телия, 1988, с. 179]. Образы, хранящиеся в долговременной памяти писателя-билингва, формируют исходную когнитивную базу, служащую источником для процессов метафоризации. Подчеркнем, что, говоря о метафоре как концептуальном феномене, мы включаем в нее не только словесную метафору как стилистический прием,

но такие традиционно выделяемые стилистические приемы, как метафорический эпитет, сравнение, символ и аллегория. Изучение этих приемов с позиций когнитивного подхода позволило выявить общность когнитивных механизмов, лежащих в их основании. Так, Г. И. Берестнев отмечает общность когнитивных механизмов создания метафоры и символа, которые, по его мнению, различаются лишь в плане их смысловой насыщенности [Берестнев, 2008, с. 51]. М. Флудерник, Д. Фримен и М. Фримен подчеркивают, что метафора и сравнение относятся к единой когнитивной категории и имеют различие лишь в их вербальной репрезентации [Fludernik, Freeman D., Freeman M., 1999, p. 385], состоящее в том, что в сравнении признак сходства, уподобления, лежащий в основе концептуальной интеграции, представлен эксплицитно, а в метафоре – имплицитно, что лишь подтверждает классическое определение метафоры как скрытого сравнения, на что указывал еще Аристотель. Концептуальный анализ метафор, создаваемых писателями-билингвами, показывает, что в языковом сознании писателя-билингва могут сосуществовать образы сознания, сформировавшиеся на основе двух взаимодействующих культур: родной и новой. Следствием такого совмещения образов сознания служит тот факт, что писатель-билингв, пишущий на втором языке, может создавать метафору, используя при этом в качестве области-источника образ, сформированный на основе родного языка и культуры. Приведем пример из романа американской писательницы китайского происхождения Эми Тэн:

(2) *When I saw the hills, I laughed and shuddered at the same time. The peaks looked like giant fried fish heads trying to jump out of a vat of oil. Behind each hill, I could see shadows of another fish, and then another and another* [Tan, 1989].

В данном примере источником для сравнения, в основе которого, как мы отмечали, лежит тот же когнитивный механизм, что и у метафоры, служит традиционное блюдо китайской кухни. Образы сознания, базирующиеся на основе чувственного, эмоционального опыта родной культуры, оказываются достаточно

прочными и могут оживляться при освоении нового опыта. Так, И. Бродский в своем венецианском эссе, написанном на английском языке, использует для передачи значения множества образ Кремля:

(3) *On the red plush divans, around a small marble table with a kremlin of drinks and teapots on it, sat Wýstan Auden* [Brodsky, 2005].

Лучше всего, как это часто бывает, природу такого явления понимают сами авторы – билингвы и мультилингвы, способные к интроспективному анализу собственного творчества. Хорошо известны слова В. В. Набокова, которыми он описывал специфику собственной языковой личности: «Моя голова разговаривает по-английски, мое сердце – по-русски, а мое ухо – по-французски» [Набоков], подчеркивая тем самым, что его образы сознания сформированы на основе взаимодействия нескольких культур, которые непротиворечиво совмещались в его картине мира.

В одном из своих интервью В. Набоков сказал, что «его английский – всего лишь эхо его русского», и это находит подтверждение в его текстах. Так, при описании внешности женщины он использует в качестве источника метафоры традиционный для русского фольклора образ русалки:

(4) *Pnin, then a rising scholar and she, a more limpid mermaid than now but practically the same person, had met around 1925, in Paris* [Nabokov, 1990].

В. В. Набоков был убежден, что ему свойственно не думать на языке, а мыслить образами, и что слова на русском или английском формировались значительно позже, словно «морская пена от мозговых волн» (*the ocean foam of his brainwaves*) [Field, 1986, p. 32]. Можно полагать, что именно способность мыслить образами является отличительной особенностью художественного мышления, в основе которого всегда лежат образы сознания, которые находят свое воплощение в слове, музыке, картине или танце. Как мы уже отмечали [Козлова, 2024, с. 29], специфика художественного концепта как продукта художественного мышле-

ния заключается именно в том, что художественный концепт обладает богатым ассоциативным потенциалом, и его имя вызывает в сознании реципиента различные образы, он содержит отсылки к национальным культурным ценностям и находит свою реализацию в различных произведениях искусства, в том числе в художественном тексте. С учетом сказанного особый интерес представляет собой художественное сознание писателей-билингвов, в котором происходит взаимодействие (как противоречивое, так и гармоничное) традиционных ценностей разных культур, что находит свою манифестацию в создаваемых ими текстах.

***Специфика образов сознания авторской картины мира
Х. Хоссейни и их языковая репрезентация в романе
“The Kite Runner”***

Прежде чем переходить к анализу романа и выявлению специфики образов сознания, лежащих в основе авторских метафор, представим краткое содержание романа и его доминантные смыслы. Это рассказ о человеке, однажды, еще в детстве, совершившем предательство, которое он не мог себе простить, однако судьба дала ему возможность искупить свою вину. Эта глубоко личная история представлена на фоне событий, происходящих в Афганистане в период с 1975 по 2001 год. Роман представляет собой повествование от первого лица, и рассказчиком выступает Эмир, выходец из зажиточной афганской семьи, мать которого была высокообразованной женщиной и преподавала английскую литературу в Кабульском университете. Она умерла при родах, и Амира воспитывает его отец – успешный бизнесмен и благотворитель, пользующийся большим уважением среди соотечественников. Отец не одобряет унаследованную от матери любовь мальчика к литературе, а предпочитает видеть в нем настоящего афганского мужчину, обладающего сильным характером и борцовскими качествами. С раннего детства товарищем Амира по всем играм и особо любимому занятию – запусканию бумажных змеев – является его ровесник Хасан, сын их слуги Али. Хасан беззаветно предан Амиру, выполняет все его желания и защищает

его в драках с ровесниками. Однако считать Хасана своим другом Амиру мешает различие в их социальном и религиозном статусе, глубоко укоренившееся в афганском обществе: семья Амира принадлежит к пуштунам, наиболее многочисленной этнической группе, занимающей ведущее место в политической жизни Афганистана, а семья их слуги Али принадлежит к хазарейцам-шиитам, дискриминируемому этническому меньшинству, подвергавшемуся преследованиям со стороны пуштунов и традиционно считавшемуся низшим сословием (*mice-eating, flat-nosed, load-carrying donkeys*). Амир ревнует отца, который всячески опекает Хасана, платит за пластическую операцию по исправлению заячьей губы. Однажды после того, как Хасан помогает Амиру одержать победу в соревнованиях по запуску бумажных змеев, Амир становится свидетелем сексуального насилия над Хасаном со стороны Асифа – богатого подростка-националиста. Он не пытается защитить Хасана, и после этого чувство стыда и вины преследует его, а присутствие Хасана в их доме постоянно напоминает ему о его поступке. Стремясь избавиться от этого чувства, Амир решает на еще более бесчестный поступок: он подбрасывает в комнату Хасана часы и деньги и обвиняет его в краже, вынуждая Хасана и Али покинуть их дом. После ввода советских войск в Афганистан и развернувшейся гражданской войны Амир с отцом покидают страну и уезжают в США, где отец вскоре умирает, а Амир получает образование, женится на соотечественнице и становится писателем. Но однажды ему звонит Харим Хан, старый друг отца, который сообщает ему, что Хасан был убит талибами при попытке защитить дом Амира в Кабуле, а его сын Сохраб находится в приюте. Харим Хан открывает ему семейную тайну, сказав, что Хасан – его родной брат по отцу и просит Амира позаботиться о мальчике. Амир возвращается в Кабул, разыскивает мальчика, который находится в доме Асифа и подвергается насилию, как и его отец. Ценой невероятных усилий Амир вывозит Сохраба в США, усыновляет его и делает все возможное, чтобы вернуть его к жизни, тем самым искупая свой детский грех малодушия и предательства.

Как следует из содержания романа, это глубоко личная история о жизни афганского мальчика, написанная на английском языке, но по своей эмоциональной насыщенности и невероятному сплетению событий и судеб, напоминающему загадочную вязь арабского алфавита или восточного орнамента, она более похожа на этностиль народов Ближнего Востока. По своей эмоциональной насыщенности и поэтическим образам роман отражает особенности арабской культуры, согласно которой основной характеристикой речи должна быть поэзия, а не прозаическая точность. Давая характеристику ближневосточной речи, А. М. Рихбани писал: *“Just as the Oriental loves to flavour his food strongly and to dress in bright colours, so is he fond of metaphor, exaggeration and positiveness in speech”* (Подобно тому, как представитель Востока любит обильно приправлять свою пищу пряностями, одеваться в яркие цвета, свою речь он также любит приправлять метафорой, преувеличением и позитивностью) (перевод наш – Л. К.) (цит. по: [Wierzbicka, 2006, p. 27]).

Как мы уже отмечали выше, эта глубоко личная история представлена на фоне истории страны, которая имеет не меньшее значение для понимания доминантных смыслов романа. Обе эти истории тесно переплетены, поскольку события, произошедшие в жизни главного персонажа, невозможно отделить и понять без понимания особенностей того культурного и исторического контекста, в котором они происходили. Роман «Бегущий за ветром» затрагивает большое количество проблем, каждая из которых может стать и становится предметом отдельного исследования. Анализ романа позволяет утверждать, что его доминантными смыслами, тесно связанными между собой, являются следующие:

1) всегда есть возможность искупления вины за бесчестный поступок, совершенный в прошлом;

2) Родина всегда остается с тобой, где бы ты не жил. Эти смыслы эксплицитно представлены в тексте романа в следующих словах автора:

(5) *There is a way to be good again* [Hosseini, 2003, p. 2].

(6) *You can take Afghans out of Paghman, but you can't take Paghman out of Afghans* [Hosseini, 2003, p. 364].

Именно эти два высказывания, тесно связанные между собой, находят свое развернутое представление в тексте романа, а связующим звеном является образ воздушного змея, который служит смысловой скрепой романа, создающей непрерывность смыслового пространства романа и объединяющей его доминантные смыслы в единое целое. Этот образ сознания лежит в основании главной метафоры романа, несущей доминантные смыслы текста. Лексема *kite* употребляется в тексте романа 133 раза, что позволяет считать ее ключевым словом романа. Эта лексема и производное от нее словосочетание *kite runner* употребляется автором в так называемых сильных позициях текста: названии, первой и последней главах романа, образуя кольцевой повтор, а в тексте всего романа данная лексема употребляется в наиболее драматичных эпизодах, передавая различные смыслы, тесно связанные с доминантными. Роман начинается с описания декабрьского утра 2001 года в Сан-Франциско – городе, в котором Амир живет уже 26 лет и зовет его своим домом, но предательство, совершенное в далеком прошлом, постоянно напоминает о себе (...*the past claws its way out... It was my past of unatoned sins*). Получив письмо от Хамир Хана и выйдя на прогулку, Амир видит в небе пару бумажных змеев, летящих рядом словно пара глаз, и эта картинка служит триггером, который возвращает его к прошлому, заставляет услышать голос Хасана и прислушаться к словам Хамир Хана о том, что жизнь всегда дает человеку возможность искупить свою вину:

(7) *Then I glanced up and saw a pair of kites, red with long blue tales, soaring in the sky. They danced high above the trees on the west end of the park, over the windmills, floating side by side like a pair of eyes looking down on San Francisco, the city I now call home. And suddenly Hassan's voice whispered in my head. For you, a thousand times over. Hassan the hairlippped kite runner. <...> I thought about something Rahim Khan said just before he hangs up, almost as an afterthought. **There is a way to be good again*** [Hosseini, 2003, p. 2].

В заключительной главе романа рассказчик запускает бумажного змея уже с сыном Хасана, который никак не может преодолеть тяжелую психологическую травму и сначала лишь безмолвно наблюдает за парящими воздушными змеями, отказываясь принять участие в состязании, но внезапно включается в состязание, а когда они одерживают победу, на лице Сохраба впервые появляется слабое подобие улыбки, что вселяет Амиру надежду на то, что он сможет помочь мальчику преодолеть тяжелую травму и тем самым искупить свою вину за предательство Хасана. Во время состязания Амир вновь переживает события прошлого, когда они с Хасаном, действуя как единое целое, одержали победу в состязаниях. Он вновь видит Хасана, слышит его дыхание, видит счастливую улыбку на лице отца, который наконец им гордится. Амир повторяет слова, которые когда-то произнес Хасан, обещая всегда защищать его в беде. Теперь он стоит рядом с его сыном и всегда готов защищать его в любой беде:

(8) *"Do you want to try?" I asked. He said nothing. But when I held the string out for him, his hand lifted from his pocket. Hesitated. Took the string. My heart quickened as I spun the spool to gather the loose string. We stood quickly side by side <...> "Okay," I said. "Let's give him a **sabagh**, teach him a lesson, nay?" I glanced over at him. The glassy, vacant look in his eyes was gone. His gaze flitted between our kite and the green one. His face was a little flushed, his eyes suddenly alert. Awake. Alive. <...> **Then I blinked and, just for a moment, the hands holding the spool were the chipped-nailed, calloused hands of a harelipped boy** <...> The last time I had felt a rush like this was that day in the winter of 1975, just after I had cut the last kite, when I spotted Baba on our rooftop, clapping, beaming. **I looked down at Sohrab. One corner of his mouth had curled up just so. A smile. Lopsided. Hardly there. But there.** Behind us, kids were scampering, and a melee of screaming kite runners were chasing the loose kite drifting high above the trees. **I blinked and the smile was gone. But it had been there. I had seen it.** "Do you want me to run that kite for you?" His Adam's apple rose and fell as he swallowed. The wind lifted*

his hair. I thought I saw him nod. “For you a thousand times over”, I heard myself say [Hosseini, 2003, p. 369–371].

Образ воздушного змея, многократно повторяющийся в романе, несет в афганской культуре важную этнокультурную составляющую, которая получает экспликацию в описании состязаний по запуску воздушных змеев, в которых Амир и Хасан становятся победителями. Такие состязания являются традиционными в афганской культуре, это своеобразный воздушный бой, цель которого – любой ценой сбить воздушного змея противника, показав при этом отвагу и настоящие бойцовские качества (*In Kabul fighting kites was a little like going to war*). Амиру очень важна эта победа, так он надеется завоевать любовь и уважение отца, а одержать ему эту победу помогает Хасан, который не способен никого обидеть в повседневной жизни, а в состязании проявляет незаурядные бойцовские качества. Этот эпизод несет огромную смысловую нагрузку в романе, поскольку именно в нем мы имеем возможность увидеть тесную смысловую связь между названными выше основными темами романа: темой предательства и искупления вины и темой родины и культурной идентичности. Обратимся к анализу фрагментов из романа, посвященных описанию данного состязания:

(9) *At least two dozen kites already hung in the sky, like paper sharks roaming for prey. Within an hour, the number doubled, and red, blue, and yellow kites glided and spun in the sky. <...> Soon, the cutting started and the first of the defeated kites whirled out of control. They fell from the sky like shooting stars with brilliant, rippling tails, showering the neighborhoods below with prizes for the kite runners. Someone shouted reports of a fight breaking out two streets down. <...> My legs ached and my neck was stiff. But with each defeated kite, hope grew in my heart, like snow collecting on a wall, one flake at a time. <...> The tension in the air was as taught as the glass string I was tugging with my bloody hand. People were stomping their feet, clapping, whistling, chanting “Boboresh! Boboresh! Cut him! Cut him! I wondered if Baba’s voice was one of them. Music*

blasted. <...> The chorus of "Cut him!", "Cut him!" grew louder, like Romans chanting for the Gladiators to kill, kill. Then the moment came. I closed my eyes and loosened my grip on the string. It sliced my fingers again as the wind dragged it. And then... I didn't need to hear the crowd's roar to know. I didn't need to see either. Hassan was screaming and his arm as wrapped around my neck" Bravo! Bravo, Amir agha!" <...> Then I was screaming, and everything was color and sound, everything was alive and good. I was throwing my free arm around Hassan and we were hopping up and down, both of us laughing, both of us weeping. "You won, Amir agha! You won!" "We won. We won." was all I could say <...> Then I saw Baba on our roof. He was standing on the edge, pumping both of his fists. Hollering and clapping. And that right there was the single greatest moment of my twelve years if life, seeing Baba on that roof, proud of me at last [Hosseini, 2003, p. 63–66].

Афганский культурный код находит свою манифестацию в эмоциональной тональности отрывка, его насыщенности развернутыми сравнениями (*like paper sharks roaming for prey, like shooting stars with brilliant rippling tails, like snow collecting on a wall, taught as the grass string I was tugging with my bloody hand, like Romans chanting for the Gladiators to kill*), употреблением восклицательных предложений и повторов (*Cut him! Cut him! Bravo! You won, Amir agha! You won*), лексем, передающих эмоции зрителей, наблюдающих за поединком (*people were stomping their feet, clapping, whistling, chanting; the chorus grew louder, pumping, hollering and clapping, the crowd's roar*), лексики, отражающей преклонение афганцев перед боевым духом и жестокостью борьбы (*defeated kites, fight, kill, cut him*), причастных оборотов, передающих динамику происходящего (*stamping, clapping, whistling, pumping, hollering*), а также цветовой и звуковой лексики, создающей визуальный и аудиальный образы в сознании читателя (*red, blue and yellow kites glided and spun in the sky, music blasted, everything was color and sound*).

Заслуживает особого внимания сопоставление трех описаний состязаний по запуску воздушных змеев, представленных в рома-

не. В первой главе романа (пример 7) автор дает описание этого зрелища сквозь призму американской культуры, в которой запуск воздушных змеев – это всего лишь яркое шоу, сопровождающееся массовым гулянием и не имеющее ничего общего с афганским состязанием. На американскую составляющую этого образа указывает цветовой образ воздушных змеев, которые окрашены в цвета американского флага (*red with long blue tales*). Проведя в США 26 лет, Амир – это уже этнический афганец, полностью интегрированный в американскую культуру и называющий Сан-Франциско своим домом (*San Francisco, the city I now call home*), и именно так он воспринимает это зрелище. В центральном эпизоде (пример 9), занимающем важное место в смысловом пространстве романа, показана в мельчайших подробностях этнокультурная специфика образа воздушного змея в афганской культуре. Центральным персонажем в этом описании выступает не Амир, а Хасан, которому Амир обязан своей победой. Как справедливо отмечают Ю. П. Кривцова и С. Г. Филиппова, в образе Хасана более всего воплощена афганская этнокультурная специфика, ассоциирующаяся с воздушным змеем. Более того, с Хасаном связан авторский образ всего Афганистана [Кривцова, Филиппова, 2020, с. 122–123]. Страдания и потери этого народа, связанные с переворотами и войнами, также опосредованно ассоциируются со сквозным образом воздушного змея. Именно в этом образе, символом которого выступает воздушный змей, находят свою реализацию доминантные смыслы романа, поскольку с образом Хасана связана тема предательства и искупления, и именно Хасан воплощает в себе образ Афганистана. Примечательно, что, даже описывая сцену гибели Хасана от руки талибов, автор использует образ воздушного змея:

(10) *Then I saw something else: a man dressed in a herringbone vest was pressing the muzzle of his Kalashnikov to the back of Hassan's head. The blast echoes through the street of my father's house. Hassan slumps to the asphalt, his life of unrequited loyalty drifting from him like the windblown kites he used to chase* [Hosseini, 2003, p. 219].

В заключительном эпизоде романа (пример 8) образ воздушного змея носит гибридный, синергический характер, совмещий в себе черты американской и афганской культур. В Амире вновь просыпается дух афганского ловца воздушных змеев, на что косвенно указывает вкрапление афганского слова (*Let's give him a sabagh*). Глядя на свои руки, держащие леер, он словно видит перед собой руки Хасана (*Then I blinked and, just for a moment, the hands holding the spool were the chipped-nailed, calloused hands of a harelipped boy*). Однако его соперником оказывается дружелюбный американский подросток, для которого это всего лишь веселая забава, поэтому он улыбается и машет сопернику (*He had a crew cut and a T-shirt that read THE ROCK RULES in bold block letters. He saw me looking at him and smiled. Waved*). Этот эпизод дает нам возможность заключить, что рассказчик, как и автор, представляет собой пример так называемого конструктивного бикультурала, в сознании которого непротиворечиво совмещаются ценности обеих взаимодействующих культур.

Образ воздушного змея является основным связующим образом, создающим непрерывность смыслового пространства романа, а лексемы *kite* и *kite runner* – ключевыми словами романа. В этой связи приходится сожалеть о том, что этот основной образ не нашел отражения в переводе, который, как отмечает А. В. Луговской, обладает поэтичностью [Луговской, 2023], однако цена этой поэтичности – утрата центрального образа, являющегося смысловым стержнем романа.

Переходя к анализу других метафорических образов, используемых в романе, следует прежде всего отметить высокую метафорическую плотность романа, которая составляет 0,57 единиц на одну страницу текста, что, как мы уже отмечали, отражает особенности этностиля Ближнего Востока. При этом, как показал наш анализ, отличительной чертой образного тезауруса Х. Хоссейни является гетерогенность образов сознания, которые служат сферой-источником его метафор. Образный тезаурус автора включает как универсальные, так и национально-специфические

образы. Примером универсального образа может служить образ реки, как в следующем фрагменте текста, в котором рассказчик вспоминает, что Америка была для него рекой забвения, воды которой помогли ему забыть о прошлом:

(11) *America was different. America was a **river**, roaring along, unmindful of the past. I could wade into this river, let my sins drown to the bottom, let the waters carry me someplace far. Someplace with no ghosts, no memories, and no sins* [Hosseini, 2003, p. 136].

В преобладающем большинстве случаев сферой-источником метафор служат образы сознания, сформированные на основе родной культуры автора. Основными сферами-источниками метафор в тексте романа служат природные явления, растительный и животный мир Афганистана, традиционные занятия и герои арабского фольклора, окрестности родного города. Так, описывая красоту жены Амира, автор использует в качестве сфер-источников сравнений образы принцессы, летящих птиц, изящных изгибов букв арабского алфавита:

(12) *She still had **the face of a Grand ball princess, with her bird-in-flight eyebrows and nose, elegantly curved like a letter from ancient Arab writings*** [Hosseini, 2003, p. 191].

Наблюдая за отцом, который тайно радуется счастью сына, Амир сравнивает улыбку отца с небом Кабула, в котором слышится шелест тополей и стрекот кузнечиков:

(13) *He watched me joking with Shariff, watched Soraya and me lacing our fingers together, watched me push back a loose curl of her hair. I could see his **internal smile, as wide as the skies of Kabul on nights when the poplars shivered and the sounds of crickets swelled in the gardens*** [Hosseini, 2003, p. 173].

Значительное число метафор используют в качестве сферы-источника несколько образов сознания и становятся развернутыми, как в следующем примере:

(14) *Lore has it that my father once wrestled a black bear in Baluchistan with his bare hands. If the story had been about anyone else, it would have been dismissed as **laaf**, that Afghan tendency to*

*exaggerate – sadly, almost a national affliction <...>. But no one ever doubted the veracity of any story about Baba. And if they did, well, baba did have those three parallel scars coursing a **jagged path** down his back. I have imagined baba's wrestling match countless times, even dreamed about it. And in those dreams, I can never tell Baba from the bear. It was Rahim Khan who first referred to him as what eventually became Baba's famous nickname, **Toophan agha**, or "**Mr Hurricane**". It was an apt nickname. My father was a force of nature, a Towering Pashtun specimen with a thick beard, a wayward crop of curly brown hair as unruly as the man himself, hands that looked capable of uprooting a willow tree, and a **black glare** that would "drop the devil to his knees begging for mercy," as Rahim Khan used to say. At parties, when all six-foot-five of him **thundered** into the room, attention shifted to him **like sunflowers turning to the sun** [Hosseini, 2003, p. 12–13].*

В данном примере, создавая образ отца, которого Амир боготворил, автор использует сразу несколько образов сознания: медведя (*I can never tell Baba from the bear*), урагана (*Toophan agha or, Mr Hurricane*), грома (*thundered into the room*) как символов силы и мощи, воспеваемых в афганской культуре, а также образ подсолнуха, тянущегося к солнцу (*like sunflowers turning to the sun*), вносящий поэтическую нотку, характерную для ближневосточной культуры.

Образы сознания, отражающие особенности американской культуры, немногочисленны и, как правило, используются для описания событий, происходящих в США, когда использование образа сознания, относящегося к американской культуре, выглядит вполне уместным. Обратимся к примеру такой метафоры:

(15) *Baba believed Carter had unwittingly done more for communism than Leonid Brezhnev. "He's not fit to run this country. It's like putting a boy who can't ride a bike behind the wheel of a brand-new Cadillac* [Hosseini, 2003, p. 126].

Особый интерес представляют случаи, когда образ сознания, лежащий в основе метафоры, приобретает гибридный, синергический характер, что является результатом взаимодействия

образов сознания, сформированных на основе родной и новой культур. О синергическом характере концептов в картине мира билингвов, сформированных в результате концептуального смешения признаков двух культур, пишет И. Кечкеш [Kecskes, 2007, р. 29–62]. Как показывает в своем исследовании Ю. П. Болотина, некоторые традиционные образы афганской культуры вытесняются образами, заимствованными из американской культуры. Автор показывает это на примере зооморфной метафоры *donkey* (*осел*), которая в афганской культуре традиционно ассоциировалась с чревоугодием и приземленными желаниями, а в тексте романа реализует значение «глупый человек», характерное для англоязычной культуры:

(16) *“I don’t want them to send me and father away”. I smiled. “Bas, **you donkey**. No one’s sending you away”* [Hosseini, 2003, р. 17].

По мнению исследователя, у автора-билингва выбор зооморфных образных средств и их коннотативных значений шире, чем у монолингва, поскольку он использует образы не одной, а двух культур [Болотина, 2020]. Можно полагать, что этот вывод справедлив не только по отношению к зооморфной метафоре, но и по отношению к специфике образного тезауруса писателя-билингва в целом.

Еще одной особенностью идиостиля Х. Хоссейни является широкое использование артефактных и онтологических метафор, представляющих собой результат метафизического осмысления объектов или событий окружающей действительности, в результате которого они приобретают обобщенный метафорический смысл [Козлова, 2021, с. 53–55]. Обилие таких метафор в тексте романа также служит индикатором специфики ближневосточного стиля, для которого, как мы уже отмечали, основной характеристикой речи должна быть поэзия, а не прозаическая точность. Обратимся к примерам таких метафор:

(17) *I became what I am today at the age of twelve, on a rigid overcast day in the winter of 1975, I remember the precise moment crouching behind a crumbling mud wall, peeking into **the alley** near*

*the frozen rock. That was a long time ago, but it's wrong what they say about the past, I've learned, about how you can bury it. Because the past claws its way out. Looking back now, I realize I **have been peeking into that deserted alley** or the last twenty-six years [Hosseini, 2003, p. 1].*

В данном примере событие двадцатилетней давности и аллея у замерзшего пруда приобретают в сознании рассказчика метафорический смысл и означают тот жизненный путь, который он прошел за эти годы, переосмысливая прошлое, которое не стирается из его памяти.

(18) *Baba wet his hair and combed it back. I helped him into a clean white shirt and knotted his tie for him, noting **the two inches of empty space** between the collar button and baba's neck. I thought **of all empty spaces** would leave behind Baba when he was gone, and I made myself think of something else [Hosseini, 2003, p. 162].*

В примере (18) мы видим, как, глядя на пустоту, образовавшуюся между воротником рубашки и шеей отца, умирающего от рака, Амир невольно начинает думать о том, как ему будет неоставать отца, что находит отражение в метафорическом переосмыслении словосочетания *empty space*.

(19) *As words from the Koran reverberated through the room, I thought of the old story of **Baba wrestling a black bear** in Baluchistan. **Baba had wrestled bears his whole life** [Hosseini, 2003, p. 174].*

В этом фрагменте текста рассказчик вспоминает событие из жизни отца и придает этому событию метафорический смысл: вся жизнь его отца была борьбой с медведями, т. е. преодолением трудностей.

Говоря о манифестации этнокультурной специфики, репрезентированной в романе, нельзя не упомянуть многочисленные случаи вкрапления в ткань повествования слов на афганском языке (пушту). Это такие слова, как *laaf*, *hadj*, *naan*, *watan*, *kursi* и т. п., называющие различные реалии афганской жизни. Как правило, такие слова появляются в тексте при описании наиболее драматических эпизодов и передают высокую степень эмоциональной на-

пряженности. Хорошо известно, что в такие моменты билингвы часто переходят на родной язык, который, по их мнению, способен наиболее точно передать их эмоциональное состояние. Так, при описании состязания в запуске воздушных змеев в Кабуле в тексте появляется восклицание *Boboresh! Boboresh!*, передающее призыв толпы к победе над противником. Прочитав первый рассказ Амира, Хамир Хан выражает свой восторг, используя для этого афганское *Machallach* (Слава богу):

(20) *I enjoyed your story very much. Machallach, God has granted you a special talent* [Hosseini, 2003, p. 32].

Использование слов родного языка передает важный смысл, имплицитно указывая на тот факт, что страна, в которую они переехали, не стала для них родным домом, а память о Родине, как пишет автор, «словно прочно заложенный в капсулу времени кусочек прошлого, жила во мне, как яркий мазок на фоне серого, безрадостного полотна, в которое превратилась наша жизнь:

(21) *...the memory lived in me, a perfectly encapsulated morsel of a good past, a brushstroke of color on the gray, barren canvas that our lives had become* [Hosseini, 2003, p. 123].



Как показало наше исследование, посвященное взаимодействию образов сознания в билингвальной картине мира на материале романа Х. Хоссейни “The Kite Runner” («Бегущий за ветром»), спецификой билингвального художественного сознания является совмещение в нем образов сознания взаимодействующих культур, что приводит к обогащению образного тезауруса билингва. Говоря об образах сознания как источнике создания метафор, можно провести параллель с тем, что пишет Б. М. Гаспаров о так называемом цитатном фонде и его роли в коммуникации. По его мнению, язык представляет собой гигантский конгломерат, вмещающий в себя принципиально неисчислимое открытое множество разнородных по своему объему и качеству

«осколков» прошлого языкового опыта, хранящихся в нашей языковой памяти в различной форме и различном объеме. В процессе осуществления коммуникации эти «осколки» извлекаются из памяти, подвергаются различным модификациям, переосмыслению и участвуют в нашей речевой деятельности, которая предстает как «непрерывный поток “цитации”, черпаемой из конгломерата нашей языковой памяти [Гаспаров, 1996, с. 14].

Подобно цитатам, совокупность которых образует интертекстуальный тезаурус говорящего, совокупность образов сознания, хранящихся в памяти, образует образный тезаурус писателя, служащий базой для создания метафор. Специфика образного тезауруса писателя-билингва заключается во взаимодействии образов сознания, возникающем в результате контакта культур и приводящем к обогащению его образного тезауруса, который включает как те образы, которые сформировались на основе родной культуры, так и новые образы, возникающие на основе изучения нового языка и новой культуры, а также гибридные, или синергические, образы, сформировавшиеся в результате взаимодействия. Изучение творчества писателей-билингвов обогащает наши знания о других культурах, а непротиворечивое совмещение в их картине мира образов сознания и ценностей взаимодействующих культур подтверждает тезис о возможности бесконфликтного общения поверх границ культур.

Глава 1.3. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: ХАРАКТЕРИЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ

Одним из важнейших аспектов исследования межтекстового взаимодействия является изучение феномена интертекстуальности. Интертекстуальность как один из наиболее сложных, неконвенциональных способов кодирования и передачи смысла, требующий от говорящего / пишущего умения использовать различные способы «упаковки смысла» в своей коммуникативной деятель-

ности, а от реципиента – способности реконструировать скрытые смыслы в тексте или устном сообщении [Кремнева, 2017, с. 16–17], является неотъемлемой частью современных коммуникативных практик. В данной публикации представлены некоторые результаты рассмотрения функционального потенциала интертекстуальности в художественном тексте.

Анализ работ, посвященных функциональным особенностям интертекстуальности [Денисова, 2003; Слышкин, 2000; Фатеева, 2000], показал, что число функций интертекстов, выделяемых различными авторами, значительно варьируется и во многом зависит от типа исследуемого дискурса [Кремнева, 2019, с. 234]. Сопоставление функций интертекстуальных включений, представленных в работах разных авторов, показывает, что различие между выделяемыми ими функциями зачастую носит лишь терминологический характер. Так, Г. Г. Слышкин выделяет четыре основные функции интертекстуальных включений (концептов прецедентных текстов в терминологии автора): номинативную, персуазивную, людическую и парольную [Слышкин, 2000, с. 85–104]. Однако анализ содержания выделяемых автором функций показывает, что персуазивная функция – это функция убеждения, людическая – это игровая функция, а парольная – это контактоустанавливающая функция в терминологии Г. В. Денисовой.

С учетом того, что интертекстуальность является неотъемлемой принадлежностью текстов различных жанров, а в случае художественных текстов – текстов, принадлежащих к различным направлениям, нам представляется, что дальнейшее более детальное изучение вопроса о функциях интертекстуальных включений должно вестись в аспекте выявления взаимозависимости между интертекстом и литературным направлением, к которому принадлежит автор текста, а также жанром текста. Даже предварительные наблюдения показывают, что такая взаимозависимость существует. Так, наряду с такими общими функциями, как текстообразующая, смыслообразующая и экспрессивная, интертекстуальные включения текстов различных жанров и различных

авторов выполняют свои, специфические для данного жанра или для данного литературного направления функции.

Для художественного дискурса, как мы полагаем, наиболее характерны три функции интертекстуальности: функция смыслопорождения с помощью использования интертекстуальных включений как неконвенционального средства кодирования смысла, функция структурно-семантической организации текста и характеризующая функция, используемая авторами художественных текстов для создания более детального портрета персонажа, оценки уровня развития его языковой личности.

Исходя из принципа изоморфизма языка и мышления, можно считать, что обилие в речи говорящего тривиальных, клишированных форм выражения мысли свидетельствует о среднем уровне развития языковой личности, тривиальности мышления. И, напротив, богатая, образная речь, использование нестандартных, более изощренных способов выражения мысли свидетельствует о нестандартности мышления, способности к креативному использованию ресурсов языка, высоком уровне лингвокультурной, или интертекстуальной, компетенции. По уровню владения индивида своим языком, по его коммуникативным способностям, по способам выражения мысли, по умению адаптировать свою речь в зависимости от собеседника мы формируем представление о нем как о личности вообще, о его способностях. Перефразируя известную сентенцию, можно сказать: «Позволь мне послушать, как ты говоришь, в какие формы ты облакаешь мысль, и я скажу, кто ты, каков уровень твоего интеллекта и твоего образования». Каждый представитель лингвокультурного сообщества владеет определенной совокупностью языковых средств, позволяющих ему осуществлять речевую деятельность. Однако уровень владения этими средствами различен. Как справедливо подчеркивает Б. Ю. Норман, различие в реализации этих языковых средств состоит в «доле стандарта» и «доле новаторства» [Норман, 1994, с. 11]. Можно полагать, что к новаторству следует относить не только создание новых слов или необычное их сочетание, но и

нестандартные способы выражения мысли, в частности использование для этого интертекстуальных включений, хранящихся в интертекстуальном тезаурусе языковой личности. Под интертекстуальным тезаурусом мы понимаем особый формат знания, формируемый совокупностью фреймов, в которых хранятся в различных формах (как вербальных, так и невербальных) знания о предшествующих текстах [Кремнева, 2019, с. 14]. Структура интертекстуального тезауруса многослойна и включает универсальный, национально-специфичный и индивидуальный компоненты, границы которых носят динамический характер: индивидуальное знание обладает способностью отчуждаться и становиться достоянием общества, национально-специфические знания в процессе взаимодействия культур могут подвергаться трансферу и становиться в значительной степени универсальными. Интертекстуальный тезаурус как особый формат знания является важным параметром характеристики языковой личности.

Целью данной работы является исследование интертекстуальности в аспекте реализации ее функции как средства характеристики языковой личности персонажа художественного текста. Материалом послужили тексты романов Е. Чижовой, Д. Лоджа, М. Брэдбери и Дж. Кутзее, персонажи которых обладают высоким культурным уровнем, огромной эрудицией, иронией, а также нетривиальным мышлением, что невозможно в полной мере передать без использования интертекстуальных средств. Основными методами исследования являются: интертекстуальный анализ, включающий идентификацию интертекстуального фрагмента и его источника, интерпретацию смысла, порождаемого в результате межтекстового взаимодействия, и выявление функции интертекста; концептуальный анализ, используемый при интерпретации текста и выделении доминантных смыслов текста, лингвостилистический анализ, включающий приемы стилистики декодирования, используемые при анализе текстов с интертекстуальными включениями; прием инференции, т. е. получение выводного знания, выступающий в качестве основного при описании

имплицитных способов выражения смысла, выявляемых в процессе смыслового анализа текста.

Интертекстуальность как средство создания образа персонажа и выявления специфики его языковой личности

Одним из произведений, в которых интертекстуальность выступает основным приемом, помогающим емко описать внутренний мир и систему ценностей центрального персонажа, является роман «Терракотовая старуха» Елены Чижовой. Интертекстуальная плотность романа столь высока, что в полной мере позволяет нам отнести его к разряду «литературы, сделанной из литературы» [Лахманн, 2011, с. 70]; интертекстуальность выступает здесь в своей «трансформационной модели» [Лахманн, 2011, с. 39], осуществляемой «посредством дистанцирования, утверждения своего суверенитета и вместе с тем посредством узурпации... чужого текста, при котором его скрывают, вуалируют, ведут с ним игру, перестраивают его с помощью сложных приемов до неузнаваемости, непочтительно переставляют в нем смысловые полюса, смешивают множество текстов, выказывают тенденцию к экзотичности, криптографии, лудизму и синкретизму» [Лахманн, 2011, с. 40]. Центральный персонаж произведения, от лица которого ведется повествование, филолог, человек огромной эрудиции, чья память, по ее собственным словам, «отравлена цитатами». Названная родителями в честь пушкинской героини, Татьяна воспринимает всю окружающую ее постсоветскую действительность сквозь призму русской и мировой литературы. Например, проезжая на троллейбусе петербургский район Парнас – «унылую промзону, застроенную в советские времена», Татьяна вспоминает, как оказалась в этом районе впервые – в 90-е годы там располагалась фирма по изготовлению мебели, куда она, вынужденная оставить преподавательскую работу, приехала устраиваться менеджером:

(1) Поэтическое название ничему не соответствовало. Капсальский ключ, Аполлон, безумие вакханок... Эсхил, Софокл, Эврипид – древние греки, вошедшие в золотой фонд мировой культуры. Гесид с его всемирным потопом [Чижова, 2013].

Как видно из примера, упоминание топонима «Парнас» выступает своеобразным смысловым триггером, «запускающим» в сознании героини целую цепочку разнообразных ассоциаций. В продолжении своего внутреннего монолога Татьяна вспоминает, что «пейзаж действительно напоминал развалины цивилизации. ...Из выщербленного бетона торчали голые щупальца арматуры». Эта картина, как ни странно, вызвала в ее памяти совершенно иную ассоциацию – на этот раз с постапокалиптическим сюжетом из научной фантастики:

(2) *Для полноты картины недоставало только местных жителей... Чудом уцелевшие, загнанные под землю, они должны были высыпать нам навстречу. Мы – счастливики, сумевшие остаться на поверхности: Герберт Уэллс, «Война миров...»* [Чижова, 2013].

Любая самая заурядная бытовая ситуация заставляет Татьяну, обладающую богатым интертекстуальным тезаурусом, вспомнить и упомянуть в своей внутренней речи какого-либо литературного героя или сюжет. Встретив на лестничной клетке соседку-пьяницу, Татьяна обращает внимание на то, что вместо обычного застиранного халата на той красуется платье в пол, осыпанное серебристыми блестками:

(3) *«– Красиво, – я восхищаюсь искренне. Потому что помню это европейское платье. Давно, когда на нем еще не было затяжек, его надевала Пат. В этом платье из серебристой парчи она явилась к Роберту. Теперь его донашивает моя соседка-алкоголичка. ...Мне хочется взглянуть им в глаза – этим русским жестоковыйным пророкам, которым поклонялись мои родители. Пусть они ответят: и чего они этим добились? Правильные женщины не должны наряжаться! Их судьба – латаное-перелатаное. Долли Облонская, гордившаяся... штопаным бельем. Наташа Ростова, располневшая и неряшливая, но этим милая Пьеру...»* [Чижова, 2013].

В приведенном примере вид красивого вечернего платья вызывает в памяти Татьяны не что иное, как сцену из романа Ремарка («...его надевала Пат. В этом платье из серебристой парчи она явилась к Роберту»), а дальнейшие рассуждения о том, стоит ли женщине носить красивые наряды, мгновенно вызывают це-

почку литературных аллюзий и воскрешают в ее памяти образы героинь Льва Толстого.

Описывая события августовского путча 1991 года, героиня вспоминает о том, как она отправилась на Исаакиевскую площадь, чтобы вместе с другими горожанами встать на защиту Петросовета:

(4) По Невскому шли пешком. Воздух дрожал от тайного ликования, светлого, как звездная пыль. Прошлая жизнь кончена. Сложилось, но больше не сложится. Мы шли, чтобы вырвать себя из прошлого – как слежалые листья. Можешь выйти на площадь, смеешь выйти на площадь – в тот назначенный час? Милиция жалась к стенам. Книги, замерзавшие в холодильниках, оттаяли, как кусок мяса. Литература обрела очертания плоти. В назначенный час мы все-таки вышли – вытекли, как вода, из всех щелей [Чижова, 2013].

В данном, а также некоторых других отрывках текста на стр. 66–68 автор устами своей героини сравнивает события августа 1991 года с восстанием декабристов на Сенатской площади в 1825 году. Приводя строки из «Петербургского романа» Александра Галича *«Можешь выйти на площадь, смеешь выйти на площадь – в тот назначенный час?»*, автор использует интертекстуальность как в синхроническом, так и в диахроническом аспектах: «Петербургский роман», написанный Галичем от лица князя Сергея Петровича Трубецкого и на первый взгляд посвященный декабристам, был создан сразу после ввода советских войск в Чехословакию в августе 1968 и предварил диссидентскую демонстрацию на Красной площади. Таким образом «Петербургский роман» получает новое смысловое наполнение и обрастает сетью новых ассоциаций в рамках нового контекста, приобретая особую смысловую и ассоциативную многослойность, что приводит к синкретизму смысла, возникающего в результате межтекстового взаимодействия.

Такое использование интертекстуальности как двунаправленного процесса, когда новый смысл, порождаемый в результате интертекстуальной переклички, способен «отбрасывать свет» на претекст, порой частично изменяя его первоначальный смысл, особенно характерно для постмодернистских художественных текстов, к числу

которых относится роман Елены Чижовой. В целом же приведенные примеры использования интертекстуальности во внутренней речи героини способствуют созданию более детального образа Татьяны, жизнь которой, особенно в некоторые критические моменты, словно приобретает эмоциональную, стилистическую и событийную окраску, присущую хорошо известным ей художественным текстам (*«Книги, замерзавшие в холодильниках, оттаяли, как кусок мяса. Литература обрела очертания плоти»*). Отметим, что использование говорящим / пишущим интертекстуальных включений, в особенности немаркированных или трансформированных цитат, зачастую привносит в коммуникацию элемент игры. Таким образом находит свою реализацию лингвокреативный потенциал человеческого мышления, стремления к использованию неконвенциональных, «свежих» способов выражения мысли. Внутренняя речь героини, использующей нестандартные способы выражения смысла, одним из которых выступает интертекстуальность, свидетельствует о креативности, нетривиальном мышлении, а также высоком уровне эрудиции и интертекстуальной компетенции.

Персонажи-гуманитарии, подобные Татьяне из «Терракотовой старухи», часто выступают героями произведений особого жанра – «академического романа», зародившегося на Западе в середине XX века. Герои академического романа, представленные в основном преподавателями и учеными в области гуманитарных наук, нередко прибегают к нетрадиционным способам кодирования смысла, к числу которых относится использование интертекстуальных включений. Интертекстуальность и интердискурсивность являются базовыми признаками жанра академического романа, речь персонажей – представителей академического мира – характеризуется высоким уровнем интертекстуальной плотности. При этом в качестве источников цитирования герои академических романов преимущественно используют «высокие тексты» культуры не только в рамках профессионального дискурса, но и в быту, словно подтверждая тем самым собственный статус и наглядно демонстрируя уровень развития собственной языковой личности.

Обратимся к тексту сатирического романа-пастиша “The British Museum is Falling Down” (1965) британского писателя и литературоведа Дэвида Лоджа. Сюжет романа представляет собой место взаимодействия двух миров – реального мира, в котором живет герой, и мира художественного вымысла, который он исследует. В центре повествования находится один день из жизни Адама Эплби – слабого, неуклюжего, неприспособленного к жизни молодого аспиранта-литературоведа, который разрывается между написанием диссертации и необходимостью обеспечивать жену и троих малолетних детей. В течение одного дня Адам попадает в разные ситуации и становится свидетелем разнообразных событий: борется с неисправным скутером, застревает в пробке, вызванной появлением на улице знаменитости, беседует с католическим священником, встречается с друзьями, знакомится с богатым американцем Берни, стремящимся приобрести ценные манускрипты для одной из американских библиотек, тщетно пытается написать хоть одну строчку своей будущей диссертации, по ошибке становится причиной ложной пожарной тревоги в Британском музее, теряется в лабиринтах библиотечного хранилища, посещает собрание общества лондонских католиков и вечеринку в университете, беседует с научным руководителем и молодыми коллегами, получает работу на кафедре и тут же теряет ее, пытаясь добыть никогда ранее не издававшиеся рукописи романа “Lay Sermons and Private Prayers” вымышленного католического писателя Эгберта Мерримарша, наносит визит в очень странный дом его наследницы, становится предметом домогательств со стороны ее дочери-подростка Вирджинии в обмен на личную любовную переписку Мерримарша и рукопись романа “Robert and Rachel”, публикация которых обещает стать сенсацией в мире английской литературы, волей случая получает их в свое распоряжение, но вскоре теряет в огне загоревшегося старого скутера, снова встречается богатого американца и совершает удачную сделку, продав ему скучную и не представляющую никакого интереса рукопись “Lay Sermons and Private Prayers”. При этом Адам зачастую погружается в состояние задумчивости и отрешенности от реального мира и

чувствует себя литературным героем, поскольку, как ему кажется, все его жизненные перипетии уже были описаны в известных ему произведениях мировой художественной литературы.

По собственному признанию автора, он давно вынашивал идею написать комедию о молодом литературоведе, который занимается в библиотеке Британского музея, и жизнь которого приобретает стилистическую и событийную окраску, присущую исследуемым им художественным текстам. Роман состоит из 10 глав и эпилога, при этом каждая из частей в форме пародии, пастиша, аллюзии отсылает нас к творчеству широко известного автора. По мнению критиков, “*The British Museum is Falling Down*” является первым произведением Лоджа, в котором автор «намеренно и структурно использует экспериментальные стратегии, характерные для пост-модернизма» [Мавликаева, 2013, с. 123]. В этом же признается и сам Лодж: “...*I discovered in myself a zest for satirical, farcical and parodic writing that I had not known I possessed; and this liberated me, I found, from the restrictive decorums of the well-made, realistic novel. The British Museum is Falling Down was the first of my novels that could be described as in any way experimental*” [Lodge, 2011, p. 172] («Неожиданно для себя я очень захотел написать что-то сатирическое, комедийное, пародийное, и это освободило меня от следования нормам, предъявляемым к хорошему роману, написанному в стиле реализма. «Падение Британского музея» стал первым моим романом, который можно описать как экспериментальный во всех смыслах») (перевод наш – А. К.).

Получив неоднозначные отзывы критиков, Лодж написал развернутое послесловие к очередному переизданию романа (1980 г.), в котором он перечислил всех авторов, послуживших источником пародии в романе: Джозеф Конрад, Грэм Грин, Эрнест Хемингуэй, Генри Джеймс, Джеймс Джойс, Франц Кафка, Дэвид Герберт Лоуренс, Фредерик Рольф, Чарльз Перси Сноу, Вирджиния Вулф. В тексте романа можно также встретить отсылки к Уильяму Голдингу, Малколму Брэдбери, Гилберту Честертону и Хилеру Беллоку. В послесловии к роману Д. Лодж признается в том, что столь частое использование пародии, пастиша и аллюзии было риско-

ванным приемом, затрудняющим восприятие текста читателем, не знакомым с претекстом. Таким образом, целью автора было, с одной стороны, сделать нарратив с его постоянной сменой стиля изложения доступным для восприятия и понимания менее искусственным читателем, с другой стороны, доставить радость от узнавания источников цитирования более подготовленному читателю, поскольку «процесс декодирования неизменно приносит интерпретатору эстетическое удовольствие... возникающее в процессе разгадки семиотических смыслов» [Гальперин, 1974, с. 161].

В начале романа автор намеренно использует интертекстуальность в более скрытой форме, далее, по мере развития повествования, она становится более плотной, развернутой и явной. Во второй главе читатель встречает множество отсылок к Вирджинии Вулф, так как и события романа “The British Museum is Falling Down”, и события “Mrs Dalloway”, разворачиваются в течение одного дня, оба автора используют легкую ненавязчивую иронию, а также прием потока сознания, создавая тем самым эффект текучести и эфемерности повествования. Однако Лодж не ограничивается имплицитными отсылками к прецедентному тексту. Подражая идиостиллю Вулф, он прибегает к более явным, эксплицитным аллюзиям. Например, медленно двигаясь в плотном потоке движения из-за пробки, созданной появлением на улице знаменитости, слыша гул клаксонов и звуки Биг-Бена, Адам Эплби, впадая в состояние дежавю, с удивлением узнает в одной из прохожих постаревшую Миссис Дэллоуэй и окликает ее по имени:

(5) *At the edge of the pavement an old, old lady, white-haired and wrinkled, dressed in sober black and elastic-sided boots, stood noble erect, as if she thought someone really important had passed. ... Adam ... murmured ‘Clarissa!’ and the old lady looked at him sharply* [Lodge, 2011].

Вся ситуация, описанная в отрывке, воссоздает в памяти и читателей, и главного героя, не способного отделить реальность от литературы, начало романа “Mrs Dalloway”:

(6) *‘... in the bellow and the uproar; the carriages, omnibuses, vans, ... brass bands, ... was what she loved; life; London...’, ‘Dear, those motor cars, ... those tyres of motor cars’* (V. Woolf, Mrs

Dalloway) – *‘halted at traffic lights’, ‘to reduce noise’, ‘the fan caused noise’, ‘the din of the exhaust and the rattling of various ... parts of the bodywork’, ‘the background traffic noise’, ‘a traffic jam blocked the road ahead’, ‘locked in traffic’* [Lodge, 2011].

Лодж также, как и Вулф, обращается к образу храбрых солдат, идущих маршем:

(7) *‘boys in uniform, carrying guns, marched with their eyes ahead of them’* (V. Woolf, Mrs Dalloway) – *‘soldiers ... marching’, ‘the column of soldiers would march proudly...’* [Lodge, 2011].

Другой отсылкой к “Mrs Dalloway” служит образ толстяка, проезжающего мимо в автомобиле:

(8) *‘what she loved was this, here, in front of her; the fat lady in the cab’* (V. Woolf, Mrs Dalloway) – *‘... Adam drifted towards a huge limousine halted at traffic lights... Inside the limousine, a fat man was smoking a cigar...’* [Lodge, 2011].

Оба автора используют образ Вестминстера, вырисовывающегося на фоне очертаний Лондона:

(9) *A turn in the road brought into view a campanile of Westminster Cathedral* [Lodge, 2011].

Вслед за героиней романа Вирджинии Вулф персонаж Лоджа отмечает особую тишину, которая опускается на лондонские улицы перед самым первым ударом Биг-Бена:

(10) *For having lived in Westminster – how many years now? over twenty – ... one feels even in the midst of the traffic, or walking at night, ...a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense ... before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The laden circles dissolved in the air* (V. Woolf, Mrs Dalloway) – *‘An expectant hush had fallen on the scene. From nearby Westminster, Mrs Dalloway’s clock boomed out the half hour’* [Lodge, 2011].

Адаму Эплби кажется, что буквально у него на глазах воспроизводится эпизод из начала романа ‘Mrs Dalloway’: автомобиль со знаменитой и очень важной персоной застревает в плотном потоке лондонского движения, привлекая внимание толпы (см. пример 11 в табл. 1).

Таблица 1

Аллюзии на роман В. Вулф “Mrs Dalloway” в романе Д. Лоджа

“Mrs Dalloway”	“The British Museum is Falling Down”
<p><i>... a motor car which had drawn to the side of the pavement ... Passers-by, who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very greatest importance..., before a male hand drew the blind ... Yet rumours were at once in circulation ... But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales's, the Queen's, the Prime Minister's? ... Everything had come to a standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse ... Everyone looked at the motor car. ... Traffic accumulated. ... Was it the Queen in there? – the Queen going shopping? The chauffeur, who had been opening something, turning something, shutting something, got on to the box. ... The motor car with its blinds drawn and an air of inscrutable reserve proceeded towards Piccadilly, still gazed at, still ruffling the faces on both sides of the street with the same dark breath of veneration whether for the Queen, Prince, or Prime Minister nobody knew. It is probably the Queen, thought Mrs Dalloway ... The Queen going to some hospital; The Queen opening some bazaar; thought Clarissa. The crush was terrific for the time of the day ...</i></p>	<p><i>The strange silence was explained by the fact that most of the drivers around him, evidently resigned to a long wait, had switched off their engines ... ‘What’s going on?’ he wondered aloud. ‘I think a policeman is holding up the traffic,’ said Father Finbar, dismounting ... Perhaps, the Queen is driving through ... for here, ... came the limousine, with its Very Important Personage, or Personages, dimly visible in the interior. The policeman saluted, and the crowd pressed forward, murmuring, ‘Philip’, ‘Tony and Margaret’, ‘Prince Andrew’. Then a huge plosive shout of ‘The Beatles!’ went up ... Engines revved, horns blared, drivers cursed, and the wedge of traffic inched its way forward through the herds of screaming, weeping teenagers who spilled out into the road and pursued the vanishing car [Lodge, 2011]</i></p>

<i>the street was blocked... the Queen herself held up; the Queen herself unable to pass ... the policeman, who saluted and raised his arm and jerked his head and moved the omnibus to the side and the car passed through and very silently took its way ... The car had gone, but it had left a slight ripple which flowed ... For thirty seconds all heads were inclined the same way – to the window [Woolf, 2003]</i>	
---	--

Аллюзия достигается с помощью воссоздания исходных образов, созданных Вирджинией Вулф, и повторения лексем, синонимичных лексике прецедентного текста. Вот лишь несколько примеров (см. пример 12 в табл. 2).

Таблица 2

Общность образов в романах В. Вулф и Д. Лоджа

“Mrs Dalloway”	“The British Museum is Falling Down”
<i>a face of the very greatest importance [Woolf, 2003]</i>	<i>Very Important Personage [Lodge, 2011]</i>
<i>Everything had come to a standstill [Woolf, 2003]</i>	<i>the drivers around him... resigned to a long wait [Lodge, 2011]</i>
<i>traffic accumulated [Woolf, 2003]</i>	<i>a policeman is holding up the traffic [Lodge, 2011]</i>
<i>nobody knew whose face had been seen [Woolf, 2003]</i>	<i>dimly visible in the interior [Lodge, 2011]</i>
<i>‘Was it the Prince of Wales’s, the Queen’s, the Prime Minister’s?’ [Woolf, 2003]</i>	<i>‘Philip’, ‘Tony and Margaret’, ‘Prince Andrew’ [Lodge, 2011]</i>
<i>the policeman, who saluted and raised his arm [Woolf, 2003]</i>	<i>the policeman saluted [Lodge, 2011]</i>
<i>the car had gone, but it had left a slight ripple which flowed... [Woolf, 2003]</i>	<i>pursued the vanishing car [Lodge, 2011]</i>

Наблюдая за разворачивающейся сценой, погрузившей его сознание в сюжет романа Вулф, Адам Эплби удивляется тому, насколько огромное влияние на его собственную жизнь возымела литература:

(13) *It partook, he though... of metempsychosis, the way his humble life fell into literature. Or was it... the result of closely studying the sentence structure of the English novelists? One had resigned oneself to having no private language any more, but one had clung wistfully to the illusion of a personal property of events* [Lodge, 2011].

В этом он признается одному из своих друзей, сидя в библиотеке Британского музея:

(14) *'I had a queer experience ... And this morning on my way to the Museum ... I met Mrs Dalloway grown into an old woman'* [Lodge, 2011].

Позже собеседник Адама выскажет предположение, что тот страдает особой формой «академического невроза», который характеризуется отсутствием способности отделять собственную реальную жизнь от художественного вымысла:

(15) *'It's a special form of scholarly neurosis,' said Camel. He's no longer able to distinguish between life and literature.'* [Lodge, 2011].

Глава II завершается словами, передающими внутреннюю речь Адама Эплби, в которых содержится тонкая игра, поскольку Блумсбери – это не только район Лондона, где расположен Британский музей, но и название творческой группы молодых интеллектуалов, который организовала Вирджиния Вулф:

(16) *Adam accelerated and drove off recklessly in the direction of Bloomsbury. Bloomsbury. Bloomsbury!* [Lodge, 2011].

Таким образом, как это было отмечено одним из исследователей творчества Дэвида Лоджа Е. А. Мавликаевой, композиция главы определяется пространственной и психологической точкой зрения Адама, в сознании которого события в Вестминстере связаны с литературными аллюзиями к творчеству и идиостилю Вирджинии Вулф [Мавликаева, 2013, с. 125]. Итак, интертекстуальность является неотъемлемым свойством романа Дэвида Лоджа “The British Museum Is Falling Down”, помогающим создать

детальный портрет центрального персонажа, который настолько глубоко погружен в изучение литературы, что с трудом отличает события реальной жизни от художественного вымысла.

Обратимся к еще одному примеру. В романе “Nice Work”, сатирически изображающем академический мир, Д. Лодж широко использует интертекстуальность и интердискурсивность для создания образа главной героини романа Робин Пенроуз – молодой преподавательницы английской литературы в университете промышленного города Раммидж. Попав под устойчивое влияние постмодернистской парадигмы в философии и литературной критике, Робин Пенроуз причисляет себя к сторонникам «семиотического материализма». Рассуждая о природе человека, она приходит к выводу о том, что мы существуем только в виде нашей языковой личности:

(17) *there is no such thing as the ‘self’ on which capitalism and the classic novel are founded – that is to say, a finite, unique soul or essence that constitutes a person’s identity; there is only a subject position in an infinite web of discourses ... Not ‘you are what you eat’ but ‘you are what you speak’, or rather ‘you are what speaks you’* [Lodge, 1990].

Описывая свои эмоции и события собственной жизни, она непрестанно сравнивает себя с героинями художественных произведений, что явно свидетельствует об изрядной доле профессиональной деформации личности героини. В одном из эпизодов романа Робин рассказывает своей знакомой о том, что стала предметом страсти Вика Уилкокса – взрослого семейного мужчины и опасается скорого визита его супруги с целью выяснения отношений. При этом Робин не просто сравнивает их любовный треугольник с романом, но, будучи литературоведом, дает определение этому роману как классическому тексту, написанному в стиле реализма, построенному на причинно-следственных связях и содержащему рассуждения о морали и этике:

(18) *Next thing you know, I’ll have Mrs Wilcox in my office, ... begging me not to entice her husband away from her. I feel as if I’m*

getting dragged into a classic realist text, full of causality and morality. How can I get out of it? [Lodge, 1990].

Впервые в жизни попав на промышленное предприятие, куда Робин направлена по программе обмена в качестве так называемого «наблюдателя» (*'shadow'*) от академических кругов, она приходит в ужас от увиденного, но не может отделаться от множества аллюзий на произведения живописи и художественной литературы, хранящихся в ее интертекстуальном тезаурусе:

(19) *A line from D. H. Lawrence – was it Women in Love or Lady Chatterley? – comes into Robin's head. 'She felt in a wave of terror the grey, gritty hopelessness of it all.'* [Lodge, 1990].

(20) *It was impossible to believe that anything clean and new and mechanically efficient could come out of this place. To Robin's eye it resembled nothing so much as a medieval painting of hell – though it was hard to say whether the workers looked more like devils or the damned ... She surveyed the scene, feeling more than ever like Dante in the Inferno. All was noise, smoke, fumes and flames* [Lodge, 1990].

В другом эпизоде, оказавшись на скучном производственном совещании, Робин развлекается тонкой интеллектуальной игрой. Используя структуру хорошо знакомого ей отрывка из рассказа Дж. Джойса “The Dead” в качестве своеобразной матрицы, она создает свой собственный текст, который представляет собой описание местного индустриального ландшафта:

(21) *She grew bored, and gazed out of the window, at the fading winter light and the fluttering descent of the snow. The snow was general all over Rummidge, she mused, playing variations of a famous passage by James Joyce to divert herself. It was falling on every part of the dark, sprawling conurbation, on the concrete motorways, and the treeless industrial estates, falling softly upon the lawns of the University campus and, further westward, upon the dark mutinous waters of the Rummidge-Wallsbury canal* [Lodge, 1990].

Будучи приставленной в качестве «наблюдателя» к Вику Уилкоксу, руководителю крупной производственной компании, Робин Пенроуз обнаруживает, что они с Виком являются представителями двух разных миров, бесконечно далеких друг от друга. Приведенный

ниже отрывок текста построен на приеме контраста двух персонажей: если для Робин название городка Хэуэрт служит интертекстуальным сигналом, который «запускает» в ее сознании воспоминание о сестрах Бронте и их романах, то для Вика, явно не обладающего богатым интертекстуальным тезаурусом, это всего лишь название местности на дорожном указателе. С помощью интертекста автор напоминает читателю об одной из страниц в истории художественной литературы Британии XIX века, добавляя при этом еще один штрих к созданию образов главных персонажей романа:

(22) *The drive over the still snow-covered wastes of the Pennines on the Rolling M62 was spectacular. 'Oh look, that's the way to Haworth!' Robyn exclaimed, reading a road sign. The Brontës! 'What are they?' Wilcox asked. 'Novelists. Charlotte and Emily Brontë. Have you never read Jane Eyre and Wuthering Heights?' 'I've heard of them, said Wilcox guardedly. 'Women's books, aren't they?' 'They are about women,' says Robyn. 'But they are not women's books in the narrow sense. They are classics – two of the greatest novels of the nineteenth century, actually' [Lodge, 1990].*

Подобным же образом интертекстуальные включения использует Дж. Кутзее в своем романе “Disgrace” для создания образа главного персонажа. Будучи преподавателем литературы в университете, профессор Дэвид Лури во многом воспринимает жизнь и поступки окружающих его людей сквозь призму своих любимых авторов и персонажей их произведений, сопоставляя окружающих его людей с литературными героями, даже если между ними нет ничего общего. Такое сопоставление при отсутствии какого-либо сходства создает горько-иронический эффект. Приведем пример:

(23) *'It's late', says Bev Shaw. 'I must be going'.*

He pushes the blanket aside and gets up, making no effort to hide himself. Let her fill on her Romeo, he thinks, on his bowed shoulders and skinny shanks...

At the door Bev presses herself against him a last time, rests her head on his chest. He lets her do it, as he has let her do everything, she has felt a need to do. His thoughts go to Emma Bovary strutting

before the mirror after her first big afternoon. I have a lover! I have a lover! Well, let poor Bev Shaw go home and do some singing too. And let him stop calling her poor Bev Shaw. If she is poor, he is bankrupt [Coetzee, 2000].

Главный герой сатирического романа Малколма Брэдбери “The History Man” – молодой и весьма радикально настроенный профессор социологии, его речь и речь его коллег и студентов представляет собой смешение философского, политического, феминистского и других типов дискурса. Если они и прибегают к литературным аллюзиям, то используют в качестве прецедентных источников широко известные сюжеты, знакомые каждому представителю британской лингвокультуры:

(24) ‘Oh, come, Flora,’ says Howard, ‘there must be a deeper meaning than that.’ Flora laughs; she says, ‘I’m sure I’m right.’ ‘The trouble is I can’t see it,’ says Howard. ‘You could convince me about almost anyone except Henry. You say he acted. But Henry doesn’t act. All action leads to suffering, someone else’s, or one’s own. That’s why Henry disapproves of it.’ ‘And that, of course, is why you do approve of it,’ says Flora, ‘I think you favour the suffering more than action. But anyway, suicide is the traditional way of nullifying oneself as an actor. You know Hamlet’ [Bradbury, 2017].

В приведенном диалоге Говард и его коллега Флора обсуждают несчастный случай, произошедший накануне с их другом, при этом Флора настаивает, что случившееся было попыткой самоубийства. В качестве довода о правильности своих рассуждений о том, что самоубийство – это попытка свести себя к нулю как деятеля, Флора упоминает «Гамлет», проводя смысловую параллель между недавним инцидентом и сюжетом пьесы. Отметим, что «упаковка» смысла с помощью отсылки к широко известному прецедентному тексту в полной мере соответствует принципу когнитивной экономии (см. подробнее [Козлова, 2019]). Вместо развернутой формы выражения смысла говорящему оказывается «когнитивно выгоднее» передать этот смысл с помощью лишь одного слова или фрагмента фразы из прецедентного текста, т. е.

лишь намека, достаточного для того, чтобы слушающий, обладающий достаточным интертекстуальным тезаурусом, смог декодировать смысл сообщения, что и проиллюстрировано в примере.

Интертекстуальные включения как средство создания иронического или комического эффекта

Зачастую использование персонажем отсылок к «высоким текстам» культуры в ситуациях бытового общения является не только характеристикой его языковой личности, но и средством выражения иронии, создания комического эффекта. Это становится возможным в силу несоответствия тривиальности ситуации и высокопарности языковых средств, используемых для ее описания. Обратимся к примерам. Находясь в Америке по программе академического обмена, британский литературовед Филип Своллоу, персонаж романа “Changing Places”, впервые изменяет своей супруге. Встретив через несколько дней свою новую возлюбленную Мелани посреди улицы, Филип бросается к ней со словами:

(25) *“Come live with me and be my love. And we will all the pleasures prove”. He leered at her. “Take it easy, Philip.” Melanie smiled apprehensively, and attempted to disengage her arms from his grip [Lodge, 1978].*

Как видно из примера, девушка не оценила использование Филипом неатрибутированной цитаты из поэмы о страстном пастухе Кристофера Марло и поспешила избавиться от настойчивого поклонника. Ситуация выглядит еще более пикантной, если учесть то, что Филип натолкнулся на Мелани, выходя из стриптиз-бара, где он провел пару часов, решив пуститься во все тяжкие.

Обратимся к еще одному примеру из произведений Д. Лоджа. В романе “Small World”, сюжет которого построен на средневековых рыцарских сказаниях, легенде о Святом Граале придается новый смысл, она трансформируется в соответствии с современными реалиями – каждый из персонажей находится в поисках своего Грааля, который в современном мире принимает новые формы. Новый Святой Грааль для каждого свой: для одного – это

высокая академическая должность, для других – творчество, для третьих – научная истина. Для молодого литературоведа Перса МакГарригла Святой Грааль – это его возлюбленная, за которой он, подобно средневековому рыцарю, гоняется по всему миру. В один из моментов душевного потрясения, узнав, как ему кажется, всю неприглядную правду о своей возлюбленной, разочарованный Перс выражает свои чувства с помощью цитаты, обращаясь к названию пьесы английского драматурга Джона Форда «Жаль, что она блудница»:

(26) Persse walked on in a daze. He felt as though he were drowning, fighting for breath. He cannoned blindly into other, protesting pedestrians, stumbled over a kerb, heard a squeal of brakes, and found himself sprawled over the bonnet of a car whose driver, leaning out of the window, was shouting angrily at him in Dutch or German. "Tis pity she's a whore," Persse said to the driver [Lodge, 1985].

Обращение к «чужому слову» в столь драматичный для Перса момент не только характеризует языковую личность персонажа, воспринимающего все события, происходящие в его жизни, сквозь призму литературы, но и помогает автору создать явный комический эффект ввиду несоответствия ситуации и языковых средств, использованных для ее описания.

Уровень развития языковой личности персонажа становится особенно выпуклым при его сопоставлении с другими персонажами. Обратимся к примеру из романа Д. Лоджа “Changing Places”. На борту самолета по пути в Англию профессор литературы Моррис Цапп знакомится с молодой соотечественницей, которая, услышав от него имя Джейн Остин и сообщение о том, что, находясь в Англии, он не собирается посетить ее могилу, простодушно полагает, что Джейн Остин – это одна из его прабабушек:

(27) Well, one thing he was not going to do while he was in England was to visit Jane Austen's grave. But he must have spoken this thought aloud, because Mary Makepeace asks him if Jane Austen was the name of his great-grandmother. He says he thinks it unlikely [Lodge, 1978].

В другом своем романе Д. Лодж использует подобный диалог для характеристики личности одного из аспирантов профессора

Паркинсона. Речь заходит о путешествиях, и профессор упоминает, что когда-то, будучи с визитом на острове Майорка, он встретился с Робертом Грейвзом:

(28) *“Majorca? Ah yes, I remember visiting Robert Graves there once. Did you happen to meet him?” “No”, said the postgraduate. It was a package holiday. Robert Graves wasn’t included.” Rudyard Parkinson glanced at the young man with momentary suspicion. Was it possible that callow Newcastle could be capable of irony and at his expense? The youth’s impassive countenance reassured him. Parkinson turned back to face the window [Lodge, 1985].*

Имя британского поэта и литературоведа Роберта Грейвза, получившего международное признание, ни о чем не говорит молодому аспиранту, и он, к немалому удивлению своего профессора, заявляет, что летал на Майорку по путевке, и посещение Грейвза не входило в программу тура. Так с помощью одного прецедентного имени автор дает краткую и емкую характеристику языковых личностей персонажей. Использование прецедентного имени для передачи смысла позволяет характеризовать не только говорящего, но и слушающего, которому адресовано сообщение и которому оказан этот кредит доверия. В приведенном примере этот кредит доверия не оправдался.

Приведем еще один пример того, как интертекстуальность используется для описания контраста между персонажами и создания комического эффекта:

(29) *‘There was a lot of hypocrisy in that old-fashioned code,’ said Robin.*

‘Maybe. But hypocrisy has its uses.’

‘The homage vice pays to virtue.’

‘What?’

‘Somebody said hypocrisy was the homage vice pays to virtue. Rochefoucauld, I think.’

‘He had his head screwed on, whoever it was,’ said Vic [Lodge, 1990].

В данном отрывке из романа “Nice Work” Робин Пенроуз приводит в качестве довода высказывание Ларошфуко о том, что

«лицемерие – это дань уважения, которую порок платит добродетели». Однако же ее собеседник не просто никогда не слышал о существовании французского философа Франсуа Ларошфуко, но и, комментируя его известную максиму, дает ему оценку посредством разговорного идиоматического выражения *“He had his head screwed on”* (голова у него была на месте). Беседуя о модернизации производства и грядущих сокращениях, Робин и Вик приходят к рассуждениям о взаимодействии человека и машины в целом. И хотя Вик улавливает иронию в словах Робин о дивном новом мире, он не замечает в них литературной отсылки к антиутопии Олдоса Хаксли:

(30) *‘And the Managing Director? Will he be a computer too, sitting in a dark office?’*

Wilcox considered the question seriously. ‘No, computers can’t think. There’ll always have to be a man in charge, at least one man, deciding what should be made, and how. But these jobs’ – he jerked his head round at the rows of benches – ‘will no longer exist. This machine here is doing the work that was done last year by twelve men.’

‘O brave new world,’ said Robyn, ‘where only the managing directors have jobs.’

This time Wilcox did not miss her irony. ‘I don’t like making men redundant,’ he said, ‘but we’re caught in double bind...’ [Lodge, 1990].

Эти примеры использования интертекстуальных включений в художественном тексте способствуют созданию резкого контраста между личностями персонажей произведения. В ходе развития сюжета, постепенно проникаясь симпатией к молодой женщине, Вик отчаянно стремится повысить свой культурный уровень, обращаясь за помощью к Робин. В своих диалогах они обсуждают литературу, лингвистику и трудности интерпретации текста:

(31) *‘Very good for you,’ she said, tidying the books and papers on her desk. ‘Do you want to borrow Daniel Deronda for next week?’ ‘What did he write?’*

‘He’s not a he, he’s a book. By George Eliot.’

‘Good writer, is he, this Eliot bloke?’

'He was a she, actually. You see how slippery language is. But, yes, very good. D'you want to swap Daniel Deronda for the Tennyson?'

'I'll take them both,' he said. 'There's some good stuff in here.' [Lodge, 1990].

В приведенном отрывке Робин ведет просветительскую беседу с Виком, из которой ему становится ясно, что «Дэниэль Деронда» – это название произведения, а его автор Джордж Элиот – не мужчина, а женщина. Таким образом, рассказывая Вику об основных авторах викторианской и других эпох и об их произведениях, Робин помогает ему развить кругозор, добиться личностного роста и по-иному взглянуть на систему жизненных ценностей.

Аллюзии к литературным источникам нередко также используются персонажами для демонстрации собственного особого статуса. Так, один из главных персонажей романа Д. Лоджа “Changing Places” американский профессор литературы Моррис Цапп вводит в свою речь значительное число интертекстуальных включений: названий литературных произведений и персонажей, усеченных цитат и т. д. При этом в качестве прецедентных текстов он использует преимущественно произведения классиков мировой литературы, словно подтверждая тем самым свой высокий статус. Давая оценку своему вкладу в изучение творчества Джейн Остин, он считает, что его исследования расставят все точки над *i*, ответят на все возможные вопросы, не давая шанса другим исследователям. Цапп заключает собственные рассуждения трансформированной цитатой из шекспировской пьесы:

(32) *After Zapp, the rest would be silence* [Lodge, 1978].

При помещении в новый контекст прецедентное высказывание *'The rest is silence'* приобретает иное смысловое наполнение, значительно отличающееся от смысла исходного трагического контекста. Добавим, что в этом приращении смысла, возникающем за счет взаимодействия исходного и рецептирующего текстов, и состоит стилистический эффект, который создается интертекстуальными включениями. С учетом того, что роман написан британским писателем, в тексте отчетливо звучат иронические

нотки, Д. Лодж явно иронизирует над такой типичной чертой американцев, как *bragging*, или *putting your best foot forward* (хвастовство, выставление напоказ своих лучших качеств).



Как показало проведенное исследование, интертекстуальность как один из неконвенциональных способов кодирования и передачи смысла широко используется во всех типах современного дискурса, в том числе художественном. Одной из важных функций интертекстуальности в художественном тексте выступает характеризующая функция. Стремление говорящего облекать смыслы в нетривиальную форму, транслировать их с помощью «чужого слова» свидетельствует не только о высоком уровне эрудиции и богатом интертекстуальном тезаурусе, в котором хранятся в различных формах (как вербальных, так и невербальных) знания о предшествующих текстах, но и о нестандартном мышлении и высоком креативном потенциале языковой личности. Интертекстуальные включения способствуют характеристике не только говорящего, но и его собеседника, которому адресовано сообщение. При этом собеседнику оказывается некий кредит доверия, который может и не оправдаться в случае, если интертекст не будет распознан и правильно интерпретирован. Подобные примеры использования интертекстуальных включений в художественном тексте выражают контраст между личностями персонажей произведения, а также создают комический эффект. Еще одним средством создания комического эффекта и выражения иронии является упоминание персонажами «высоких текстов» культуры в бытовых ситуациях общения. Комический эффект при этом вызывается несоответствием тривиальности ситуации и высокопарности языковых средств, использованных для ее описания.

Отметим также, что интерпретация произведения, обладающего высокой интертекстуальной плотностью, требует вдумчивого, творческого читателя-интерпретатора, способного декодировать

сложные смыслы и обладающего богатым интертекстуальным тезаурусом, поскольку читатель «как активное начало интерпретации – это часть самого процесса порождения текста» [Эко, 2005, с. 11]. В заключение позволим себе еще раз обратиться к словам Р. Лахманн, которая считает, что интертекстуальные тексты должны прочитываться как криптограммы, а «игра... смыслов, в которую играет текст и включается в качестве одного из участников читатель, – игра бескорыстная, предполагающая умение наслаждаться проигрышем» [Лахманн, 2011, с. 51–52].

Глава 1.4. МЕТАФОРА КАК СПОСОБ ИНТЕГРАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ФИЛОСОФСКОГО СМЫСЛОВ В ГИПЕРТЕКСТОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЙРИС МЕРДОК

Настоящее исследование ведется в русле когнитивной стилистики и посвящено изучению способов отражения концептуальной картины автора в художественном тексте. Стилистика, в которой художественный текст традиционно является главным объектом исследования, сегодня вместе с другими современными направлениями лингвистического анализа вовлекается в когнитивную проблематику. Совмещая традиционный и когнитивный подходы в изучении стилистических средств, исследователи художественного текста выходят на новый уровень интерпретации, обнаруживая общие принципы отражения мира в человеческом сознании. Изучая авторскую картину мира, репрезентированную в художественном тексте, они вносят свой вклад в описание процессов порождения и объективации мысли, осуществляемых посредством языка.

Когнитивная стилистика, в отличие от традиционной стилистики, изучающей закономерности стилеобразования, направлена на более глубокое изучение вопросов понимания текста. Литература – это особый род ментальной деятельности, объединяющей процесс и результат взаимодействия двух сознаний: писателя

и читателя. Художественный текст рассматривается как двуединый процесс порождения и восприятия. Он динамичен и неисчерпаем в бесконечных актах смыслопорождения. Еще А. А. Потебня подчеркивал, что понимать – не означает думать при слове то, что думает другой, сравнивая мысль с пламенем свечи, которая делится им с другими свечами: «Но как в действительности пламя свечи не дробится, потому что в каждой из зажигаемых свечей воспламеняются свои газы, так и речь только возбуждает умственную речь понимающего, который, понимая, мыслит своею собственной мыслию» [Потебня, 1989, с. 124]. Достичь абсолютного понимания другого человека, по-видимому, невозможно. Однако эта «величественная иллюзия, на которой строится вся наша внутренняя жизнь», позволяет предположить, что мысли другого человека являются нашими собственными мыслями, а мир, «уже переработанный и ассимилированный душою другого», – это также и наш собственный мир [Потебня, 1989, с. 125].

Рассматриваемый с данных позиций, литературный текст представляет собой уникальный источник информации о том, как с помощью языка человек структурирует свой жизненный опыт, превращая его в целостную картину, способную воздействовать на читателя также, как и сама действительность.

Образ мира складывается из чувств, эмоций, мыслей, желаний. В его формировании участвуют воля, память, воображение и многое другое. Однако этот образ един. Целостность его обеспечивается общим принципом, который воплощается в стиле, «творческой идионорме писателя», «творческом почерке» или «индивидуальной стратегии смыслопроизводства» [Ляпон, 2020, с. 29, 45, 79]. То, как происходит кодирование/декодирование смысла в художественном тексте, зависит от индивидуального видения, через призму которого человек интерпретирует реальность. В поисках личного кода конкретного автора, его когнитивной стратегии читатель-исследователь выходит на некую глубинную структурную основу всего его творческого мышления.

В центре нашего внимания находится гипертекст, рассматриваемый как устойчивая смысловая структура, проецирующаяся

во все тексты отдельного автора. Общей целью исследования выступает построение модели гипертекста и описание способов ее проекции в текст. В данном исследовании ставится задача обозначить некоторые доминантные смыслы в гипертекстовом пространстве Айрис Мердок, объективирующиеся в ее романах в форме базовых метафор и свидетельствующие о взаимопроникновении философских и художественных взглядов писательницы.

Художественное мышление как объект когнитивной науки

Как известно, через то, как человек использует язык, открывается путь к изучению его концептуальной картины мира, к его сознанию. Из этого утверждения следует вывод о том, что, пытаясь через язык описать работу человеческого сознания как такового, следует выбирать наилучшие образцы использования языка.

Можно предположить, что наиболее яркие картины рисует сознание художника слова, поэтому именно в литературе в изобилии представлены эти лучшие образцы. М. Тернер называет литературу самым драматичным (“dramatic”) и структурированным (“textured”) отображением взаимодействия человеческого сознания и языка. Он утверждает, что язык и репрезентируемые им структуры знания находят свое высшее воплощение именно в литературе, а ведь именно это воплощение остается центральным объектом наших исследований (“Language and concepts receive their highest expression in literature and the analysis of that expression has always been our central activity”) [Turner, 1991, p. 14].

В книге “The Literary Mind” М. Тернер вводит в лингвистическое пространство новые координаты, выделяющие роль метафорического мышления в формировании сознания и языка [Turner, 1996]. Ученый утверждает, что художественное мышление, воплощенное в литературе, должно составлять основной объект когнитивной науки. Литературное сознание, создающее рассказы и сказки, повести и романы, стихотворения и поэмы, не является периферийным для мышления, а, напротив, лежит в его основе, поскольку большая часть нашего мышления осуществляется как повествование (“story”).

Повествование, как главный инструмент мысли, тесно связано с воображением. Поскольку сам повседневный жизненный опыт организован в виде повествовательного потока, человеческое мышление постоянно прибегает к воображению – иносказанию, аналогии, метафоре. М. Тернер подчеркивает значение метафоры и других тропов как фундаментальных инструментов мысли, утверждая, что «значение параболично и литературно» (“the meaning is parabolic and literary”), а «язык – дитя литературного ума» (“the child of the literary mind”) [Turner, 1996, p. 57].

Повествование как процесс приобретения знания основан на проекции (“projection”). Проекцию одного знания (повествования) на другое М. Тернер называет параболой, иносказанием (“parable”), подчеркивая, что проекция характерна как для литературного, так и для обыденного мышления. Жанр параболы происходит из самой природы концептуальной системы: проекция уже известного знания на новый опыт – это тот способ, каким сознание решает повседневные задачи. Повествование и проекция, комплексно представленные в параболе, являются неотъемлемыми составляющими процесса конструирования значения. Новое знание является выводным. Проекция – это фундаментальное свойство мышления, и ее роль в процессе концептуализации чрезвычайно важна, поскольку именно так человек способен осознать такие категории, как пространство, время, жизнь и др.

Говоря о проекции как о механизме, лежащем в основе опредмечивания и придания наглядности какой-либо абстрактной сущности, Л. О. Чернейко оперирует понятием «картинная плоскость», под которым понимается некая предметная плоскость, заполненная результатами повседневного опыта [Чернейко, 2019, с. 169]. Проекцию ученый называет формой «выхода субъекта восприятия из эмпирической реальности» в «метафизику сознания», поскольку в ней «происходит такое удвоение воспринимаемой реальности, которое связано не с логикой познания мира, а с активизацией памяти и обращением субъекта восприятия (и/или субъекта речи) к своему индивидуальному опыту» [Чернейко, 2019, с. 167]. Таким

образом, проекция предполагает зависимость проецируемого феномена от «картинной плоскости», то есть связана с активизацией чувственного опыта, накопленного в индивидуальном сознании.

Эта мысль особенно важна для нашего исследования. В метафоре, в которой менее наглядное или менее понятное проецируется на более наглядное или понятное, происходит отображение неповторимого личностного видения мира. Именно метафоре принадлежит значительная роль в вербализации художественных концептов, поскольку они достаточно сложны для точного наименования [Козлова, 2024, с. 29]. Ее когнитивная функция и состоит в том, что она способствует более четкому формированию и словесному выражению концепта. В случае художественного концепта метафоре нет равных в передаче индивидуального смысла.

Смысловое содержание художественного текста и гипертекст

Художественная картина мира – это концептуальное пространство, которое является результатом использования им уникальных способностей своего сознания: восприятия, мышления, памяти, внимания, воображения. «Художественный текст – это возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания» [Адмони, 1994, с. 120]. Он является реализацией индивидуальной картины мира, созданной творческим воображением автора и воплощенной при помощи целенаправленно отобранных языковых средств.

Вовлечение концептуальной сферы в анализ художественного текста связано с изучением процессов понимания и рассмотрением текста как диалога между автором и читателем. С позиции деятельностного подхода текст рассматривается как «смыкающий компонент акта коммуникации» [Брудный, 1998, с. 12].

Смысловое содержание текста понимается как некое семантическое пространство текста – ментальное образование, формируемое в сознании читателя и соответствующее непосредственному результату понимания, который «существует в виде той инфор-

мации, которая возбуждается в интеллекте непосредственно под воздействием совокупности языковых средств, составляющих данный текст, а также той информации, которая привлекается для его понимания» [Новиков, 1983, с. 33].

Понимание выводит на первый план герменевтику текста, то есть выявление системы глубинных смыслов текста и способа их взаимосвязи (структуры этой системы). Изучение процессов, происходящих в сознании читателя-исследователя художественного текста, связано с разработкой когнитивных моделей, конструкторов, которые служат репрезентацией авторской картины мира, которая является референтом художественного текста, той реальностью, которую сам текст и создает.

Важнейшей особенностью понимания в герменевтике считается так называемый *герменевтический круг*: для понимания целого необходимо понять его отдельные части, но для понимания отдельных частей необходимо иметь представление о смысле целого. Читатель должен понять то, внутри чего он с самого начала находится.

У. Эко говорит об уровневой модели интерпретации текста, которая «предполагает, что творческое сотрудничество читателя-интерпретатора на более низких уровнях может быть успешным лишь потому, что еще прежде у него возникают гипотезы относительно более высоких уровней – и наоборот» [Эко, 2016, с. 38]. Автор всегда ориентируется на определенного читателя, как бы выбирая его: «Создавая текст, автор применяет ряд кодов, которые приписывают используемым им выражениям определенное содержание», имея в виду «некую модель возможного читателя, который, как предполагается, сможет интерпретировать воспринимаемые выражения точно в таком же духе, в каком писатель их создавал» [Эко, 2016, с. 20]. Говоря об интерпретации как о части самого процесса создания текста, У. Эко предлагает представить «идеальный» текст как некую систему «узлов» или «сплетений» и установить, в каких из них ожидается и стимулируется сотрудничество-сотворчество читателя [Эко, 2016, с. 31]. В этих самых узлах происходит *гиперкодирование* и *гипердекодирование* текста. Так художественный текст создает рамки своего

восприятия, гипертекстовые ходы, или маршруты в смысловом пространстве, которое структурируется на основе глубинных смыслов, извлекаемых в процессе нелинейного прочтения.

Л. О. Чернейко отмечает, что процесс образования значений в пространстве художественного текста обусловлен выделением нелинейных, надфразовых структур. Вслед за Ю. Кристевой для описания процесса «выработки смысла» в сознании читателя она использует понятие вертикали: «Ткань текста-чтения создается выделением из горизонтальных синтагматических связей означающих, базирующихся на семантическом согласовании их означаемых, надфразовых структур, своего рода вертикалей» [Чернейко, 2017, с. 10–11]. В качестве инструмента изучения вертикальных, нелинейных внутритекстовых отношений Л. О. Чернейко предлагает использовать понятие гипертекста. В определении этого понятия мы опираемся на ее трактовку, согласно которой гипертекст является исследовательской моделью текста, выявляющей «нелинейные отношения составляющих его единиц» [Чернейко, 2017, с. 18]. Гипертекст мы рассматриваем как нечто целое, что лежит над текстом, но при этом непосредственно из этого текста вытекает. Это устойчивая смысловая структура, проецирующаяся во все тексты отдельного автора в виде повторяющихся смыслов. В основе его структурирования лежат когнитивные доминанты, служащие опорой, или точкой отсчета для интерпретации текстов отдельного автора.

Функцию когнитивных доминант, или точек отсчета, могут выполнять базовые концепты. Набор таких концептов уникален для каждого автора, он предопределен его картиной мира. Е. Ю. Литвин утверждает, что когнитивным основанием для художественного текста выступает его концептосфера, которая несет на себе идеологическую и аксиологическую нагрузку: «Если принять концептосферу текста за идеальную систему, организующую смысловую структуру текста, то расшифровка кода доступа к этой системе будет способствовать правильному пониманию текста» [Литвин, 2017, с. 585]. Концептуальный анализ рассматривается как способ такой расшифровки. Он включает в себя

различные процедуры, в том числе выделение базовых концептов и анализ репрезентирующих их единиц.

Наиболее важным становится вопрос о том, как обеспечивается целостность этой системы, каким образом концепты соотносятся друг с другом в концептуальной системе, как они взаимодействуют, что лежит в основе моделирования этого взаимодействия. Для решения данного вопроса необходимо обратиться к понятию авторского когнитивного стиля.

Когнитивный стиль автора и его манифестация в метафоре

Стиль представляет собой сугубо индивидуальное явление, «эстетически воплощенную реальность художественного познания мира и в то же время форму этого познания» отдельным индивидом [Григорян, 1974, с. 5]. Всякий стиль есть формальное выражение определенного мировосприятия и мировоззрения. Мировоззрение понимается как «поэтическая концепция жизни и мира» [Сакулин, 1990, с. 14]. Она пронизывает все творчество художника и вследствие этого придает индивидуальному стилю высшее внутреннее единство.

В традиционной стилистике используется понятие «идиостиль», определяемое как «совокупность общих индивидуально-стилистических особенностей» текстов конкретного автора [Лаврова, 2000, с. 38]. В центре внимания исследователей находится языковая личность автора, которая и предопределяет своеобразие выбора языковых средств и системность этого своеобразия.

Однако проблема индивидуального стиля этим не ограничивается. Е. А. Гончарова в статье «Когнитивный аспект стиля текста» определяет стиль, присущий любому тексту, как *модус формулирования*: «модус формулирования текста, или стиль, всегда показывает нечто большее, чем собственно предметно-тематическое содержание текста» [Гончарова, 2018, с. 491]. Это динамическое свойство текста, дополняющее список обязательных, базовых критериев текстообразования, таких как цельность, связность, ситуативность, адресованность, интертекстуальность и др. Неспособность адресата в полном объеме

воспринять особенности авторского «модуса формулирования» не препятствует пониманию содержательного минимума текста, однако, не имея целостного представления об индивидуально-авторском стиле, читатель упускает самые важные смыслы, заложенные автором в произведение.

Когнитивное направление выводит исследование художественного текста на новый уровень, вовлекая новые области знания и новые категории, которые значительно расширяют и углубляют исследование авторского стиля. Так, можно говорить о сближении понятий идиостиль и когнитивный стиль. На языковом уровне понятие стиля раскрывается через предпочтительное использование языковых средств, на концептуальном уровне – через предпочтительное использование когнитивных структур.

Е. Семино рассматривает когнитивный стиль (*mind style*) как «способ отражения определенных концептуальных структур и когнитивных привычек, которые характеризуют индивидуально-авторскую картину мира» ('mind style is to do with how language reflects the particular conceptual structures and cognitive habits that characterize an individual's world view'), или «проекцию определенного взгляда на мир через повторяющиеся в тексте (или его части) языковые структуры» ('the way in which linguistic patterns in (part of) a text can project a particular world view') [Semino, 2002, p. 95].

Таким образом, когнитивный стиль можно определить как стиль художественного мышления автора, находящий свое проявление в использовании определенных языковых средств, обеспечивающих смысловую целостность и эмоционально-эстетическую ценность художественного текста.

Проблема стиля глубока и неисчерпаема, как неисчерпаема сама личность художника, тем не менее существенным шагом в определении общей формулы творческого почерка автора может стать анализ языкового воплощения такой категории, как образность. Именно с этой категорией связана способность текста вызывать целостную систему представлений [Бабенко, 2004, с. 44]. Образная система непосредственно связана с эстетико-философской концепцией автора и является наиболее личностным компонентом стиля, индивидуальной манеры писателя.

Наиболее убедительным доказательством уникальности концептуальной системы, на наш взгляд, является образность, находящая выражение в метафоре, которая «отражает динамический план когнитивных процессов, моделированное взаимодействие концептов» [Никитин, 2002, с. 261].

Концепты, по мнению М. Тернера, – это активные движущие устройства в сознании, которые соревнуются между собой в попытке осмыслить вещественный мир (“active, dynamic devices in the brain that compete with each other in the attempt to make sense of things”). Концепт, являющийся схематической характеристикой мысли, представляет собой устойчивую модель активированных связей (“A concept is a schematic feature of thought, consisting of an activated pattern of strong links”) [Turner, 1991, p. 45].

В метафоре содержится информация о том, какие из связей в сознании индивида являются наиболее активными и служат в его концептуальной системе своего рода матрицей формирования смыслов. Выбор того или иного образа метафоры связан с тем или иным миропониманием и соизмеримостью с системой стереотипных образов, принадлежащих концептуальной картине мира ее автора. М. Ляпон говорит о том, что метафору необходимо рассматривать в персонологическом *интерьере*, определяя его как «поливалентный словообраз», который «претендует на гиперсемантизацию в авторском контексте и углубляет наши знания о логике фигурального смысла» [Ляпон, 2020, с. 100].

Для метафоры характерно установление случайных связей, в том смысле, что они обусловлены индивидуальным мировосприятием. С этим связаны трудности, возникающие в ходе анализа механизма метафоры при определении признаков, на основании которых осуществляется взаимодействие концептов. Однако рассматриваемые с точки зрения индивидуальной концептуальной системы, эти связи оказываются не случайными, а заранее запрограммированными самой системой. Обращаясь к творчеству одного автора, можно обнаружить, что образы, в которых реализуется тот или иной концепт, отражают устойчивую модель, определяющую направление развития концепта и его место в струк-

туре взаимодействия с другими концептами. Эта концептуальная модель служит несущей конструкцией ассоциативных сетей, которые обуславливают формирование и интерпретацию образов. Она и формирует русла, по которым течет мысль.

Основываясь на понимании метафоры как механизма, определяющего модель взаимодействия концептов, мы предполагаем, что в результате анализа метафор, используемых в тексте, или текстах одного автора, можно сконструировать систему концептов, организующих гипертекстовое пространство автора в соответствии с индивидуальным видением мира.

Лингвофилософская основа доминантных смыслов в гипертекстовом пространстве Айрис Мердок

Материалом исследования в нашей работе выступает творчество выдающейся британской писательницы Айрис Мердок, которая известна широкой публике, прежде всего, как автор романов, жанровое разнообразие, обилие героев и запутанность сюжета которых делают их совершенно неповторимыми и не поддающимися конкретному определению. Безуспешные попытки исследователей, пытающихся приложить к ним какой-то шаблон, свидетельствуют об особой художественной манере автора. Фантастические (“fantastic”), неистовые (“outrageous”), причудливые (“quirky”) романы Айрис Мердок уникальны и органичны в своем обособленном виде. Не случайно в большинстве исследований творчества писательницы фигурирует определение «мердоковский» роман.

Уникальный способ мировосприятия, воплощенный в произведениях Айрис Мердок, во многом обусловлен взаимопроникновением многих сторон ее выдающейся личности: стиля жизни, философского поиска, литературного творчества. Профессор философии, жена профессора литературы, общественный деятель и активист, философ, писатель, Айрис Мердок воплощает собой мыслителя, в сознании которого жизненный, художественный и философский опыт подвергаются обобщению и синтезируются в единую систему смыслов.

В произведениях Айрис Мердок, как гласит название одного из сборников, посвященных ее творчеству, «философ встречается романиста» [Iris Murdoch ... , 2011]. Наличие морально-философского подтекста – отличительная черта ее романов. Эта особенность проявляется в идейном содержании произведений, которое всегда сводится к внутреннему поиску любви, свободы, бога и добра.

Проблемы, которые поднимаются в романах А. Мердок – это человеческая жизнь и судьба, утрата и обретение смысла жизни, нравственный выбор. Разрешение всех этих вопросов и есть суть философских размышлений, то есть метафизики, которая, осуществляясь в области сознания, за пределами вещного мира, способна придать смысл существованию в этом мире.

Изучая природу добра и зла, писательница создавала собственную моральную философию, которая, на наш взгляд, в полной мере раскрывается в ее романах. Сама писательница утверждала, что философия должна подчиняться литературе. По словам А. Мердок, философы – это художники (живописцы, писатели). Они тоже вынуждены искать способы выразить то, что по сути своей является невыразимым, «моделировать» глубокие, духовные аспекты человеческого существования.

В своем философском труде «Метафизика как путеводитель по морали» Айрис Мердок использует метафору солнечного затмения, описывая сущность метафизики. Мы должны представить картину Уильяма Блейка: мир вещей в образе вращающегося стального шара и отношение к этому миру, имеющее вид свечения, обрамляющего шар. Похожий образ возникает при осмыслении платоновского мифа о мире теней, и свете, вытесненном за его пределы:

(1) *We might here conjure up something like a picture by Blake, with factual world spinning as a sort of glittering steel ball and the spirit of value silently circling around it. Or we may see, in a reversal of the Platonic image, the limited factual whole together with encircling value appearing like **an eclipse of the sun**, with the dark object in the middle and the light around the edges. There is no light in the world: what obscures it is the whole of the world* [Murdoch. Metaphysics...].

Вещный мир, или мир объективированных идей (физику), Мердок называет ограниченным целым: “the limited whole”. Истинное же знание об этом мире лежит за пределами этого ограниченного целого, в области нравственного/оценочного, отношения к миру (метафизики) – “the factless realm of value”.

В художественном творчестве Айрис Мердок основным способом выразить целостное представление о бытии человека становится метафора. Изучая творчество писательницы, мы заметили, что образы ее метафор не выходят далеко за пределы определенного набора концептов, формирующих доминантные смыслы ее произведений. Среди этих концептов одними из наиболее значимых являются THEATRE (TEATR) и DREAM (СОН). Они формируют широкое концептуальное поле, вовлекая в него множество других концептов. Тесная связь между этими концептами обнаруживается в тексте через соседство репрезентирующих их образов: *сцена, драма, спектакль, занавес, gobelen, сон, иллюзия*:

(2) *We are **absurdities**, comic characters in the drama of life...* [Murdoch. Henry and Cato].

(3) *‘All this stuff doesn’t matter, this house, this furniture, those lawns and trees, it’s all a kind of **illusion**, it’s just a **tapestry** that can be folded up and sold’* [Murdoch. Henry and Cato].

В общий набор ассоциаций, объединяющих данные образы, входят признаки искусственности, нереальности, абсурдности происходящего. Реальность в произведениях Айрис Мердок ставится под сомнение и служит лишь насмешливым напоминанием о некоей подлинной, первичной реальности. Данная образная интерпретация человеческой жизни коренится в философии экзистенциализма, которая оказала большое влияние на формирование взглядов писательницы. Анализируя произведения Жана Поля Сартра в своем первом философском труде, Айрис Мердок отмечает пессимизм данной философии, связанный с невозможностью соединения двух способов существования в мире: объективного, но не осознающего себя (*en-soi* – бытие в себе), и субъективного, осознающего себя (*pour-soi* – бытие для себя). Истинное свобод-

ное существование в мире недостижимо, поскольку человеческая жизнь целиком предопределена обстоятельствами, обязательствами и ежедневными рефлексивно выполняемыми действиями:

(4) *Sartre's doctrine, which also carried the melancholy message that since **the pour-soi can never be united with the en-soi**, man is *une passion inutile, a useless, futile, passion* [Murdoch. Sartre].*

(5) ... *man, entirely **determined by circumstances**, in effect by economic conditions, is a **passive product**, a mere **collection of conditioned reflexes*** [Murdoch. Sartre].

Оторванная от истинного бытия жизнь теряет смысл. Она превращается в выполнение человеком лежащих на нем обязанностей, исполнение ролей, которые он сам себе придумывает, чтобы замаскировать чудовищную бессмысленность своего существования. Герой знаменитого романа Жана Поля Сартра «Тошнота», ставшего манифестом экзистенциализма, заключает: «Все на свете является только тем, чем оно кажется, а ЗА НИМ... ничего» [Сартр].

Беспричинность, случайность, иллюзорность реальности рождает в человеке ощущение несвободы, подчиненности некой высшей силе, которой он не может противостоять. Понятие высшей силы, управляющей человеком, в философии имеет много интерпретаций: вечный огонь Гераклита, Христианский Логос, Платоновский Эрос, Либи́до у Фрейда, Бессознательное у Юнга. Наиболее близким для Айрис Мердок является понятие слепой высшей силы или воли (The Will) Артура Шопенгауэра. В художественном осмыслении, которое это понятие получает в романах писательницы, мировая воля проявляет себя в вечной и бессмысленной борьбе эгоистичных страстей, разыгрывающихся на сцене человеческой жизни:

(6) *The **human scene** is a place of restless desire and ruthless egoistic striving, devoid of freedom, ruled by the **overwhelming determinism of the Will*** [Murdoch. Metaphysics...].

Метафорическая модель LIFE IS THEATRE является одной из самых устойчивых в концептуальной системе Айрис Мердок. Те-

атральность и иллюзорность призваны отобразить дисгармонию человеческой природы. Герои Айрис Мердок утрачивают чувство реальности: их жизнь – это игра, иллюзия истинного бытия. Они живут в выдуманном мире, подобно героям сказок, мифов, легенд и шекспировских пьес. Бурный поток человеческих страстей в ее романах преобразуется в поток театрального действия, карнавала, комедии, маски.

Концепт THEATRE интегрирует в свою структуру концепты STAGE, SCENE, ROLEPLAY/ACTING, MASK, DRAMA, SPECTATOR. Эти концепты структурируют наиболее устойчивые концептуальные связи. В таблице 1 представлено количественное соотношение метафор, в которых данные концепты выступают в роли области-источника. Анализ проводился на материале романов “An Accidental Man” («Человек случайностей»), “The Sea, the Sea” («Море, море») и “The Green Knight” («Зеленый рыцарь»), относящихся к зрелому периоду творчества Айрис Мердок.

Таблица 1

Количественное соотношение образов,
репрезентирующих метафору LIFE IS THEATRE

An Accidental Man	The Sea, the Sea	The Green Knight
SCENE (93)		
19	27	47
ROLEPLAY/ACTING (44/35)		
10/14	11/9	23/12
DRAMA (31)		
12	8	11
MASK (20)		
2	12	6
SPECTATOR (14)		
4	3	7
THEATRE (10)		
1	–	9
STAGE (10)		
1	3	6

Самым частотным в парадигме образов, актуализирующих базовую метафору LIFE IS THEATRE, является образ *сцены в пьесе*:

(7) *How, he now realized, his whole **scene** had changed since he reached England* [Murdoch. An Accidental Man].

(8) *Bellamy observed the **scene**, which he had himself in large part engineered, with amazement* [Murdoch. The Green Knight].

Персонажи смотрят на мир вокруг и на самих себя с позиции зрителя или режиссера, оценивающего декорации к той или иной сцене в пьесе, положение актеров на сцене, их костюмы и т. д. Несомненно, в этом отношении героев к происходящему передается авторское мировосприятие. Театральность чувствуется в том, как Айрис Мердок описывает обстановку, в которой происходят те или иные события, расставляя по местам предметы интерьера и самих участников действия:

(9) *The best white cloth with the lace edges had been put on to the little bamboo table. Monty, smiling, sat down on an upright chair. He scooped up Little Bilham off the floor and began stroking him hard as one might stroke a dog. Little Bilham turned to regard Monty with his wicked eyes. Blaise sat down on another upright chair and Emily upon the arm of the armchair. Pinn brought in sandwiches and a jug of coffee and stood there like a servant, also smiling* [Murdoch. The Sacred and Profane...].

Образ сцены из спектакля возникает из самого описания, являя собой онтологическую метафору, в который метафорический смысл не получает выражения в конкретном слове, но рождается из ситуации или действия, служащих его реминисценцией.

Доминантный смысл, заключенный в метафоре LIFE IS THEATRE, раскрывается не только через точку зрения наблюдателя за действием, но и его исполнителя. Использование лексемы “scene” в переносном значении количественно примерно соответствует совокупному использованию лексем “play” и “act” в значении «играть роль»:

(10) *The butler **act** was switched off. Now he was **playing** a man who owned a yacht* [Murdoch. The Sea, the Sea].

(11) *He had just seen part of a **tragedy** in which he had no **role**, now he was being sent out to **play a role** in his own **tragedy*** [Murdoch. The Green Knight].

Достаточно часто окружающий мир в романах Айрис Мердок репрезентируется в образе *драмы* (литературная форма, реализующаяся в жанрах комедии, трагедии, трагикомедии), а человек – в образе *маски* или *зрителя*:

(12) *'Thank you, Clara, I have never been a protagonist in the **drama** of life'* [Murdoch. An Accidental Man].

(13) *And we are **masked** figures; ideally the **masks** barely touch us* [Murdoch. The Sea...].

(14) *'You have been the privileged **spectator** of what I hope is the conclusion of a rather strange **drama**, about which I know that you will never speak'* [Murdoch. The Green Knight].

В меньшей степени распространены метафорические образы *театра* и *театральной сцены*:

(15) *All those people coming in this morning, it was like a crowd scene in a **theatre**...* [Murdoch. The Green Knight].

(16) *Emotions really exist at the bottom of the personality or at the top. In the middle they are acted. This is why all the world is a **stage**...* [Murdoch. The Sea...].

Однако в случае, когда театральный контекст становится частью сюжета, наблюдается перераспределение в способах репрезентации концептов. В романе "The Sea, the Sea" («Море, море»), в котором главный герой романа – бывший театральный режиссер, большая часть повествования складывается из его воспоминаний и размышлений о своей профессии. В романе нет ни одного примера использования лексемы "theatre" в переносном значении, хотя данная лексема употребляется 98 раз, уступая лишь лексеме "dream", число использования которой в романе «Зеленый рыцарь», к примеру, достигает 118: 14 – в значениях «мечтать, надеяться» или «пребывать в состоянии задумчивости»; 60 – в прямом значении «видеть сон»; и 44 – в переносном значении «как сон, как во сне».

В метафорической репрезентации жизни человека как сна, сценария, наваждения или иллюзии концепт DREAM взаимодей-

ствуует с такими концептами, как SPELL, ILLUSION, FANTASY, MAGIC, ENCHANTMENT (табл. 2).

Таблица 2

Количественное соотношение образов,
репрезентирующих метафору LIFE IS A DREAM

An Accidental Man	The Sea, the Sea	The Green Knight
DREAM (98)		
20	33	44
MAGIC/MAGICIAN (28/17)		
6/–	9/3	13/14
ILLUSION (20)		
5	8	7
SPELL (20)		
9	2	9
FANTASY (14)		
4	4	6
ENCHNMENT/ENCHANTER (9/5)		
2/1	1/2	6/2

По количеству метафорических репрезентаций этот концепт превосходит концепт SCENE из парадигмы LIFE IS THEATRE, а многочисленное использование лексемы “dream” в прямом значении («сон») позволяет предположить, что он занимает важное место в концептуальной системе автора.

Метафорическая парадигма LIFE IS A DREAM последовательно раскрывается в образах *сна, фантазии, иллюзии, магии, колдовства, оцепенения*. Жизнь «как во сне» в интерпретации Айрис Мердок чаще всего передает представление о ложной, выдуманной и изображаемой реальности. Данные ассоциации связывают между собой концепты DREAM и THEATRE:

(17) *‘No, because it is a **dream**. It’s made of **lies**.’* [Murdoch. The Sea...].

(18) *I felt myself being relaxed and smiling like a man in a **dream** who cannot **remember his lines** but knows he can manage *impromptu** [Murdoch. The Sea...].

Жизнь «как во сне», таким образом, не связана с положительными переживаниями. Напротив, этот образ передает ощущение

бессилия, зависимости, потери контроля над ситуацией. Магия, которую видят герои в происходящем, – это не волшебство, а колдовство, действие злых чар:

(19) *She was **spell-bound**, bound by a self-protective **magic**, which she had developed over the years to defend herself against the horrible pain of having married a foul insanely jealous bullying maniac* [Murdoch. The Sea...].

(20) *He ignored us all. He is in a **dream**; he is overcome by some **spell** or **potion*** [Murdoch. The Green Knight].

Важным связующим элементом в структуре взаимодействия образов выступает образ мага, волшебника или чародея, выполняющего в повествовании роль проводника, или медиатора. Герои-маги в романах Айрис Мердок являются воплощением платоновского Эроса, сочетающего в себе и доброе, и злое начало:

(21) *Plato's **Eros** as **pharmakeus** (alchemist, **magician**), an energy potentially good or bad, pictures the infinite variety of human experience* [Murdoch. Metaphysics...].

Харизматичные личности, художественно и интеллектуально одаренные и имеющие психологическое влияние на окружающих, именно они подталкивают окружающих к поиску истины, являясь трансляторами авторских идей. Играя человеческими страстями, они заставляют остальных поддаваться искушению и воплощать самые невероятные из своих эгоистичных фантазий:

(22) *'Your own emotions, you even generously suggested, were to be regarded as **fantasies** and **illusions** of egoism'* [Murdoch. The Green Knight].

Чарльз Эроуби из романа “The Sea, the Sea” («Море, море»), воодушевленный идеей воскрешения своей юношеской любви, превращает жизнь его бывшей возлюбленной Хартли в настоящий кошмар. Чарльз хочет украсть Хартли у мужа и сбежать с ней. Бывший театральный режиссер, намеревавшийся уйти на покой, во вновь вспыхнувшей страсти вдруг обнаруживает вдохновение для создания своего главного спектакля. Он манипулирует своими друзьями и бывшими любовницами, Хартли и ее сыном, вовлекая их в сложную запутанную пьесу. Ревность, зависть и эгоизм

главного героя рушат жизнь всех, кто отказывается играть по его сценарию. В финале романа Чарльз признается, что его любовь к Хартли – это лишь плод фантазии, чего не скажешь о трагической гибели сына Хартли Тита, которая была настоящей. Однако для великого творца его творение бывает важнее реальности:

(23) *I was the **dreamer**; I was the **magician**. How much, I see as I look back, I read into it all, reading my own **dream text** and not looking at the reality* [Murdoch. The Sea...].

Таинственный Питер Мир из романа “The Green Knight” («Зеленый рыцарь») и вовсе оказывается сумасшедшим, сбежавшим из больницы. Хронология событий этой невероятной истории служит отсылкой к древней легенде, давшей название роману. Лукас, известный профессор, ученый и приемный сын семьи Граффе, пытается из ревности убить бейсбольной битой своего сводного брата Клемента, вместо которого под удар попадает случайный очевидец братоубийства Питер Мир. Последнего объявляют мертвым, что помогает Лукасу избежать наказания; его действия считают самозащитой. Через год, однако, выясняется, что незнакомец жив. Появление этого зловещего фантома переворачивает судьбы всех героев. Словно зачарованные они начинают играть по его правилам. Сначала Питер хочет возмездия: ответный удар «зеленого рыцаря» тщательно планируется и инсценируется всеми участниками первоначальной схватки. Однако в самый решающий момент Питер прощает своего обидчика. Он уже глубоко внедрился в окружение Лукаса и по-новому взглянул на отношения между братьями: Лукас, который пытался убить брата, не чувствует раскаяния и заявляет, что это он прощает Клемента, а тот принимает это как должное; Клемент не только не держит зла, но и постоянно тревожится за брата, считая, что Лукас, приемный сын, был обделен судьбой. Питер Мир восхищается своими новыми знакомыми, его забавляет внимание к его персоне. Кульминацией романа становится торжественный прием в честь примирения в особняке Питера, на который и приезжают врачи психиатрической клиники.

События в романах Айрис Мердок совершенно непредсказуемы, как и непредсказуемы и спонтанны в своих действиях герои

ее произведений. Подчеркивая мысль о том, что каждый действует согласно своим, не поддающимся обычной логике представлениям, Айрис Мердок описывает человеческое существование в образах *фантазии* и *иллюзии*, лежащих на пересечении концептов THEATRE и DREAM:

(24) *'As we know ourselves, we are fake objects, fakes, bundles of illusions'* [Murdoch. The Sea...].

(25) *'But all this, all this shift and change, thought Bellamy, is part of the vast lie which surrounds me and wherein I move from one fantasy to another'* [Murdoch. The Green Knight].

Базовые модели метафорического взаимодействия, структурируемые концептами THEATRE и DREAM, являются концептуальной скрепой для множества других моделей, расширяющих пространство гипертекста. Особое место в этом смысловом пространстве занимает концепт IMPRISONMENT (НЕСВОБОДА), который интегрирует в единую структуру концептуальные области, охваченные концептами THEATRE и DREAM. Об этом, в частности, свидетельствуют такие лексемы, как "prison", "captivity", "cage", "spectacle", "drama", "dream", используемые в одном контексте:

(26) *You are a **prisoner**, of books, age and ill-health. It then occurred to him that in some curious way Max might derive consolation from the **spectacle**, over there in the other house, of another **captivity**, a distorted mirror image of his own* [Murdoch. The Unicorn].

(27) *...now their stillness in the chilly light in the dreary **cage** of the staircase suggested some jumbled and senseless **drama** in a **dream*** [Murdoch. An Unofficial Rose].

Кем-то выдуманная, разыгрываемая на сцене, иллюзорная человеческая жизнь сопряжена с ощущением несвободы. Данный смысл получает художественное воплощение в многочисленных метафорических образах, наиболее часто встречающимися из которых являются образы *клетки, сети, паутины*:

(28) *Blaise had imagined himself before as inside a **cage**, and when he had felt nothing but the great blessed relief, he had seemed to be out of it. But **cages** made of long wrong-doing are not so easily disposed of. Had he conceivably exchanged one **cage** for another? The deep*

falsity, the lie of which Edgar had spoken, still existed. But what was it exactly, where was it, and what did he now want? Truth, freedom? Where were they, in which direction? [Murdoch. A Word Child].

(29) *There's another man I want in my net!* [Murdoch. An Accidental Man].

(30) *But now George was just something hanging in the corner of a spider's web* [Murdoch. An Accidental Man].

Автор также часто использует образы *полотна* (“tapestry”) и *ткани* (“texture”), актуализирующие мифологическую интерпретацию человеческой судьбы. Сама структура романов Айрис Мердок – это паутина, сеть или полотно, сотканное из размышлений героев о своей судьбе, их внутренних диалогов с самими собой. Целый калейдоскоп личных драм предстает перед читателем. Каждый персонаж переживает глубокий внутренний конфликт, психологическую травму, грех, имеет какой-то комплекс, нереализованную амбицию, подавленное чувство и т. п. При этом герои как-бы упиваются своей тайной грустью, играя роль в трагикомедии собственного сочинения. Находясь в тесной связи друг с другом в мире физическом, они оказываются совершенно изолированными друг от друга в душе. Это одиночки, которым сложно примириться с необходимостью уживаться друг с другом. Каждый оказывается в замкнутом пространстве собственных иллюзий.

Во всех романах Айрис Мердок, начиная с самого первого “Under the Net” («Под сетью»), концепт IMPRISONMENT актуализирует самый важный из доминантных смыслов в ее гипертекстовом пространстве: человек не свободен. Во всех типах человеческих отношений, представленных в произведениях писательницы, демонстрируется состояние плена. Дружеские, родственные, супружеские, любовные и прочие связи, в которые вынужден вступать человек, неизбежно приводят его к зависимости, необходимости подчиняться, встраиваться в картину, состоящую из чьих-то чувств, желаний, ожиданий, привычек.

Айрис Мердок показывает, что субъект-объектное отношение к другому, преобладающее в сознании каждого человека, делает свободу невозможной как для других, так и для него самого. Она

намеренно сталкивает эгоистичные устремления героев, доводя их до состояния глубокого кризиса, который может разрешиться только в ситуации экзистенциального выбора.

В общую структуру концептуального взаимодействия THEATRE – DREAM – IMPRISONMENT также включаются концепты CAVE/CAVERN, DARKNESS:

(31) “*Actors are cave dwellers in a rich darkness which they love and hate*” [Murdoch. The Sea...].

В образах *пещеры* и *темноты* высвечивается еще один из важных смыслов в концептуальной картине мира Айрис Мердок, в значительной мере сформированный под влиянием философии Платона: истинное бытие скрыто от человека. Путь к истине тернист и долог: герои должны окунуться в водоворот невероятных событий, случайных, абсурдных, часто трагических обстоятельств, чтобы в конце концов «пробудиться ото сна», «выбраться из паутины», «снять маску», «освободиться из клетки» собственного сознания. По мнению Айрис Мердок, путь к постижению смысла человеческого существования – к свету, истине, Богу – лежит, через добро и любовь. Это путь от самопогружения к самоотрицанию.

Концепты LIGHT, GOD, LOVE находятся в тесной связи друг с другом. Они, как правило, актуализируются в одном контексте:

(32) “*The light has shone upon them and they are shadows, they are gone*” [Murdoch. The Green Knight].

(33) “*In moving towards God, we move from shadow to light, from false to true, from sham to real, and into that great peace which passeth all understanding*” [Murdoch. An Accidental Man].

(34) “*It is just a dream of mine, a fear-dream, and that will dissolve and fade away. I am in love, truly in love, and I am happy, blazingly happy, with a happiness I never knew existed, which gives me back the world and all the things in it brilliantly coloured and divinely blessed*” [Murdoch. The Green Knight].

Преодолевая экзистенциалистский пессимизм по поводу невозможности обретения истинного бытия, Айрис Мердок соглашается с Платоном в том, что смысл существования заключается в самом поиске истины, добра и любви. Движение к ним (Platonic pilgrimage:

паломничество из мира теней к миру эйдосов) осуществляется в области морали и нравственности. Истина, добро и любовь служат трансцендентным источником силы человеческого духа:

(35) *Plato makes the assumption that value is everywhere, that the whole of life is **movement on a moral scale**, all knowledge is a **moral quest**, and the mind seeks reality and desires the good, which is a **transcendent source of spiritual power**, to which we are related through the idea of truth [Murdoch. Metaphysics...].*

Религиозные философы-экзистенциалисты развивают похожую идею, говоря о трансценденции как о выходе за пределы субъективного существования, осуществляемом через коммуникацию в истине. Экзистенция как конкретное бытие в мире возможна лишь постольку, поскольку она соотносится с другой экзистенцией в акте коммуникации, в котором преодолевается субъект-объектное, вечное, или потребительское, отношение к другому субъекту. Обрести собственное Я возможно только через признание Я другого, например, в акте самопожертвования или бескорыстной любви или стремлении понять бытие другого.

К. Ясперс рассматривает коммуникацию как борьбу за истину, называя ее «любящей борьбой неумолимой правдивости» [Ясперс, 2012, с. 75]. Описывая коммуникацию двух экзистенций в трансценденции, философ оперирует понятиями «любовь», «истина», «борьба» и «свобода»: «Человек не может найти истину, опираясь только на самого себя, ибо истинно то, что истинно *не* только для меня; я не могу любить себя, разве только так, что делаю это, любя другого я не могу быть свободным, если не свободен другой. <...> Подчинение другого в послушании его мне не дает мне самому прийти к себе, и также точно мешает этому его господство надо мною. <...> Процесс самораскрытия в коммуникации – это единственная в своем роде борьба, которая как борьба есть в то же время *любовь*. <...> Как борьба эта коммуникация есть борьба индивидов за экзистенцию, которая есть в одно время борьба за свою собственную и за другую экзистенцию. <...> Самое задушевное прикосновение пребывает для себя в трансценденции. <...> Временная последовательность есть как бы откровение того, что есть вечно настоящее, новая встреча тех, кто уже принадлежит

друг другу в вечности. <...> Я и Ты, разделенные в существовании, едины в трансценденции» [Ясперс, 2012, с. 60–75].

Выход за пределы предметного мышления, «из темницы бытия, являющегося нам в расщеплении на субъект и объект», возможен в акте веры, когда экзистенция осознается в соотнесении с трансценденцией, когда происходит обретение уверенности в бытии, или истины, открывающейся разуму через понимание. Разум, согласно К. Ясперсу, является орудием экзистенции. Это «тотальная воля к коммуникации», которая проявляется в «открытости бесконечности содержаний» [Ясперс, 1991, с. 428, 441–442].

Айрис Мердок соглашается с тем, что в коммуникации заключены истоки истины. Развивая эту идею, она говорит об искусстве как об одном из способов осуществления субъект-субъектной коммуникации в истине. По ее словам, «созерцание произведения искусства заставляет эгоистичное эго замолчать»:

(36) *The contemplation of art, which temporary silences the ego, shows that this can be done* [Murdoch. Metaphysics...].

Искусство – это «место обретения свободы, где эгоистичная загнанная в угол фантазия уступает такой способности к трансценденции, как воображение»:

(37) *This is a place for a definition of freedom, and for a distinction between trapped egoistic fantasy, and imagination as a faculty of transcendence* [Murdoch. Metaphysics...].

Говоря о том, как литературный текст, подобно любому другому произведению искусства, объемлет и высвечивает человеческое бытие, Айрис Мердок сравнивает его текстуру с губкой, через поры которой «жизнь втекает и вытекает»:

(38) *The novel, in the great nineteenth-century sense, attempts to envisage if not the whole of life, at any rate a piece of it large and varied enough to seem to illuminate the whole, and has most obviously an open texture, the porous or cracked quality... The object is as it were full of holes through which it communicates with life, and life flows in and out of it* [Murdoch. Metaphysics...].

Здесь мы возвращаемся к метафоре солнечного затмения (пример 1) и понятию «ограниченного целого» (“the limited whole”).

«Ограниченное целое» художественного текста, объективированное в образах и символах, встраиваясь в сознание читателя, активизирует его духовную, оценочную деятельность, направленную на поиск истины. Чтение художественного текста – это в высшей степени познавательная и нравственная деятельность, в которую весь когнитивный опыт человека вовлекается в полном объеме.

Метафорическое представление о мире в романах Айрис Мердок тесно связано с ее философскими воззрениями, которые получают художественное осмысление с помощью метафоры. Художественное воплощение философских идей делает их более доступными для понимания. Когнитивная природа метафоры, ее способность активировать работу сознания, превращает расшифровку доминантных смыслов литературного произведения в увлекательный процесс, в котором читатель-исследователь пытается понять суть авторского мировосприятия.



Подводя итог вышесказанному, следует еще раз подчеркнуть, что литературный текст является целостным воплощением индивидуальной картины мира. Процесс кодирования смысла в художественном произведении индивидуален и зависит от уникальной манеры смыслопорождения, заключенной в когнитивном стиле писателя, который и обеспечивает высшее внутреннее единство всего его творчества. Это позволяет рассматривать художественный мир писателя как гипертекст, сотканный из повторяющихся смыслов, которые находят выражение в повторяющихся языковых средствах.

Одним из наиболее ярких средств объективации уникального авторского мировосприятия является метафора. Базовые метафоры интегрируют смысловые доминанты гипертекстового пространства в целостную систему, обобщая весь познавательный опыт авторского сознания, основанный на его жизненном и творческом пути.

В творчестве Айрис Мердок мы находим уникальное взаимопроникновение художественных и философских смыслов, в котором отражается специфический когнитивный стиль автора. Всеобъемлющий взгляд философа преломляется сквозь призму художественного метода писателя и находит яркое образное воплощение в романах Мердок. Каждый из них – это синтез представлений о бытии человека и смысле его существования.

РАЗДЕЛ 2

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДИСКУРСОВ В ПРОЦЕССЕ ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЯ

Глава 2.1. ПОЛИДИСКУРСИВНОСТЬ КАК ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИЗНАК ЖАНРА ДЕТЕКТИВА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ АВТОРОВ)

Одной из наиболее значимых проблем современной лингвистики выступает проблема изучения взаимодействия и взаимопроникновения текстов и дискурсов, разработка которой способствовала введению в научный оборот таких понятий, как интертекстуальность, интердискурсивность и полидискурсивность. Данные понятия являются элементами диалектического единства, поскольку поддающееся наблюдению взаимодействие (смена) дискурсов происходит в рамках текста, а сам текст может явиться точкой пересечения нескольких дискурсов [Первова, 2015, с. 152].

Гетерогенность текстов, понимаемая как взаимопроникновение по меньшей мере двух знаковых систем, приводящее к образованию структурного и функционального целого, оказывающего комплексное воздействие на адресата [Ищук, 2009, с. 7], может явиться типологическим признаком определенного жанра, обусловленным его спецификой. К числу таких жанров относится, в частности, жанр детектива. Это отмечает, например, Н. Ю. Георгинова [Георгинова, 2015, с. 75], которая считает, что гетерогенность детективного текста связана с желанием авторов найти новые способы воплощения детективного сценария.

Действительно, для жанра детектива, с одной стороны, характерны единая концептуальная трехкомпонентная система «Убийство» – «Расследование» – «Объяснение» [Ватолина, 2011] и опирающаяся на нее сюжетная стереотипизация (движение от тайны к ее разгадке, наличие сыщика и преступника, победа добрых

сил над злыми), а с другой – модификация этой стереотипизации, «являющаяся проявлением лингвокреативности авторов и приводящая к обогащению жанра» [Боева-Омелечко, 2023, с. 469]. Особенности места и времени преступления, личности сыщика и методов его расследования, профессиональная принадлежность и социальный статус жертвы и свидетелей обуславливают необходимость интертекстуальных включений, принадлежащих к криминальному, медицинскому, техническому, музыкальному и другим дискурсам. Однако полидискурсивность жанра детектива изучена еще крайне мало, что и обуславливает актуальность данной работы.

О понятиях интертекстуальности, интердискурсивности и полидискурсивности

Важным этапом развития лингвистической науки второй половины XX века стало появление такого направления научных исследований, как лингвистика текста, в центре внимания которой оказалась функция создания текста [Тураева, 1986, с. 4], являющегося высшей единицей речевого общения и структурно-семантическим единством, организованным в соответствии с абстрактной моделью одной из существующих в литературном языке форм сообщений (жанров, стилей) [Гальперин, 2007, с. 20].

В рамках лингвистики текста сформировалась дискурсивная текстология [Галло, Алефиренко, 2010, с. 35], предложившая динамический дискурсивный подход к тексту. С позиций данного подхода, обладающего богатым экспланаторным потенциалом, каждый текст рассматривается как этап дискурса – сложного многофакторного не сводимого только к языковой и речевой составляющей семиотического процесса, осуществляемого «в различных видах дискурсивной практики» [Ильин, 2001, с. 232]. Дискурс связывается учеными «с деятельностью сознания коммуникантов в процессе создания или интерпретации текста», т. е. рассматривается как до- и послетекстовый феномен [Георгинова, 2014, с. 150].

Текст выступает средством материализации дискурса, продуктом дискурсивной деятельности [Боева-Омелечко, 2007, с. 117],

тем эмпирическим материалом, с которым непосредственно работает исследователь, изучающий дискурс. Одновременно он является импульсом для дальнейшего развития дискурса. Дискурс интерпретируется как динамический феномен, актуализирующий текст как феномен статический [Милевская, 2003, с. 40]. Наиболее ярко данный подход представлен в метафорах пути и станций, предложенных В. М. Лейчиком: дискурс – это путь накопления и применения знаний, развертывания мысли, реализации интенций, текст – станция на этом нелегком пути, на которой человек может остановиться, чтобы сделать выводы, а затем, будучи обогащенным, продолжить движение вперед [Лейчик, 2009, с. 35].

Тексты как этапы дискурса находятся в тесной связи друг с другом как через различного рода вербальные прецедентные феномены, т. е. являющиеся апелляцией к прошлому культурно значимые целостные единицы коммуникации [Назарова, 2015, с. 18] (имена известных людей и персонажей, реминисценции, аллюзии, цитаты), так и через надвербальные, т. е. сходные сюжеты, мотивы, композиции. При этом речь идет не о подражании, а о творческой трансформации исходного материала, приводящей к созданию качественно новых произведений [Жирмунский, 1979, с. 150].

Такой подход к тексту как открытой структуре, вступающей во взаимодействие с другими текстами предшествующей и современной культуры, нашел отражение в концепции *интертекстуальности*, предложенной Ю. Кристевой и Р. Бартом. Фундаментом для данной концепции, рассматривающей интертекстуальность как «средство манифестации культуры в тексте» [Кремнева, 2017, с. 58], а каждый текст как интертекст [Барт, 1989, с. 418], послужила вышедшая в 1924 г. работа М. М. Бахтина «Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве». В рамках данной концепции *интертекстуальность* рассматривается как межтекстовая связь, основанная на активизации различного рода воспоминаний и ассоциаций, отсылающих к текстам-первоисточникам.

Однако наряду с взаимодействием текстов как элементов дискурса можно говорить и о взаимодействии дискурсов. Впервые

эта идея была предложена представителем французской школы дискурс-анализа М. Пеше, согласно которому создание каждого дискурса предполагает опору на уже существующие дискурсы (некий преконструкт), и каждый дискурс содержит элементы ранее созданных дискурсов [Пеше, 1999, с. 266–270].

Как отмечает Е. Р. Корниенко, существуют разные типы взаимодействия дискурсов: в принимающий дискурс добавляются элементы других дискурсов (так, например, медиаполитический дискурс приобрел признаки интерактивности и медийности); в дискурсе используются две равные коммуникативные системы (например, в логопедическом дискурсе взаимодействуют медицинский и педагогический дискурсы); определенный дискурс обслуживает разные дискурсивные сферы (в частности, деловой дискурс присутствует в разнообразных профессиональных дискурсах); дискурсы «накладываются» друг на друга в силу нечеткости их содержательных границ (как это, например, имеет место в случае газетно-публицистического и медиадискурсов) [Корниенко, 2019, с. 91].

Положение о взаимодействии дискурсов закономерно привело к появлению еще двух понятий, широко используемых сегодня в лингвистике и связанных с самоорганизацией дискурса, а именно понятий *интердискурсивности* (термин, введенный М. Пеше) и *полидискурсивности*. Несмотря на популярность этих терминов, они не нашли еще однозначного определения в исследованиях и конкурируют как с термином интертекстуальность, так и между собой.

Интердискурсивность трактуется как речемыслительная деятельность индивида [Георгинова, 2014, с. 154], как когнитивные процессы интеграции знаний, предшествующие созданию текста [Чернявская, 2009, с. 227], как когнитивное переключение с одной типологической модели на другую [Чернявская, 2009, с. 229]; как спектр коммуникативных действий, выходящих за пределы одного дискурса, что типично, в частности, для профессиональной коммуникации [Scollon, 2001]; как взаимодействие определенного дискурса с различными вербальными и невербальными знаковыми системами в рамках интердискурсивного пространства, т. е. внешнего окружения, в котором осуществляется дискурсивная

деятельность и формируется смысл [Алефиренко, 2002, с. 118], на уровнях интермедиальных (невербальных) и метадискурсивных связей (использование метаязыков наук) [Олизько, 2012, с. 87], приводящее к преобразованию исходного дискурса; как гетерогенность текста, понимаемая как неоднородность элементов дискурса в рамках одного текста [Кремнева, 2017, с. 64].

Нельзя не отметить, что в последнем случае, когда речь идет о гетерогенности текста, ученые используют не только термин «интердискурсивность», но и термин «*полидискурсивность*», предложенный, как отмечает Е. В. Белоглазова [Белоглазова, 2009, с. 68], В. А. Андреевой [Андреева, 2006] для обозначения сосуществования в рамках одного текста элементов разных дискурсов. Текст в этом случае характеризуется как *полидискурсивное образование*.

Несмотря на то, что эти два термина тесно взаимосвязаны, они все же характеризуют разные грани одного явления, на что указывает, в частности, А. О. Иерусалимская [Иерусалимская, 2016, с. 56–57]. По ее мнению, которое разделяется и нами, при дифференциации данных понятий важно учитывать различие между значениями приставок *интер-* и *поли-*. В то время как первая из них имеет значение «меж-», «между-», т. е. указывает на диалогичность (в случае интертекстуальности – это диахроническая связь между текстами, в случае интердискурсивности – это происходящее во времени переключение кодов), вторая акцентирует множественность, разнообразие состава (сосуществование и взаимовлияние разных дискурсов в одном тексте как продукте дискурсивной деятельности). Таким образом, интердискурсивность и полидискурсивность – это не что иное, как диахронический и синхронический аспекты одного явления.

Полидискурсивность (гетерогенность) текста как результат интердискурсивности, т. е. взаимодействия дискурсов в процессе текстообразования, может быть *естественной*, отражающей межнаучные и междисциплинарные связи, как это имеет место в научных текстах, так и *инсценируемой*, обусловленной интенцией автора, вводящего в текст элементы разных дискурсов. В послед-

нем случае полидискурсивность является своеобразным стилистическим приемом, нарушающим линейность повествования [Первова, 2015, с. 154].

Разделяя данную точку зрения и рассматривая полидискурсивность как сочетание нескольких дискурсов в одном тексте, С. В. Канашина [Канашина, 2018, с. 314] относит к средствам ее манифестации интертекстуальные элементы, упомянутые выше, различные пласты лексики (историзмы и архаизмы, сленг и т. д.), полифоничность (конвергенция стилей, комментарии, иноязычные слова), особенности композиции (например, эпистолярная форма повествования), невербальные включения (схемы, иллюстрации и т. д.). Применительно к художественному тексту можно сказать, что он является «полем полидискурсивности (т. е. полем сочетания и взаимодействия различных дискурсов в одном коммуникативном пространстве) и интертекстуальности» [Мальцева, 2017, с. 28].

Вывод о взаимодействии дискурсов предполагает обращение к вопросу о *видах дискурса*. Выбор признаков при определении вида дискурса зависит от предмета исследования и соответствующей ему исследовательской модели [Григорьева, 2007, с. 62]. К базовым типам дискурса относятся *социолингвистический*, зависящий от сферы употребления и участников общения [Лейчик, 2009, с. 360–361; Карасик, 2013, с. 28] (обиходный, политический, деловой, научный, художественный, религиозный, рекламный, юридический, спортивный и пр.), *прагмалингвистический*, определяемый ситуативно-прагматическим контекстом, тональностью общения и интенциями участников (ритуальный, юмористический, аргументативный) [Карасик, 2002, с. 363] и *речежанровый* (новостной, эссеистический, эпистолярный и пр.) [Воркачëв, 2019, с. 18].

Полидискурсивность может являться признаком определенного жанра, который в силу своей специфики требует взаимодействия дискурсов [Корниенко, 2019, с. 91]. К числу таких жанров относится и жанр детектива, обладающий рядом признаков [Боева-Омелечко, 2023, с. 468–471], обуславливающих его полидискурсивность. К ним относятся такие признаки, как сочетание художественно-развлекательной и познавательной функций,

лингвокреативность авторов, приводящая к модификации сюжетной стереотипизации, достигаемой, в частности, за счет варьирования социального статуса сыщика (полицейский, частный детектив, журналист, священник и т. д.), полифония, одним из вариантов которой выступает смена регистров [Факторович, 2010, с. 217–219], стремление к приданию достоверности повествованию (ссылки на документы, газетные публикации и пр.).

С учетом этого во втором разделе настоящего исследования мы остановимся более подробно на факторах, влияющих на полидискурсивность англоязычных произведений жанра детектива с учетом трех упомянутых ранее типов дискурса.

Полидискурсивность в англоязычных детективных произведениях. Взаимодействие в рамках социолингвистических типов дискурса

Наличие в детективном произведении фрагментов различных социолингвистических дискурсов предопределяется прежде всего концептуальной трехкомпонентной системой жанра детектива «Убийство» – «Расследование» – «Объяснение», требующей привлечения фрагментов юридического, криминального и в ряде случаев медицинского дискурса. Ярким примером этого могут служить главы “The Inquest” и “The Case of the Prosecution” в произведении А. Кристи “The Mysterious Affair at Styles”, где мы встречаем такие типичные для упомянутых дискурсов слова и словосочетания, как *coroner, jury, give evidence, evidence of identification, preliminaries, view the body, post-mortem, commit for trial, police court proceedings, guilty, defend, open the case for the Crown, prisoner, call witnesses* и др. Приведем пример их употребления:

“Certainly, I do. At the police court proceedings, we shall hear the case for the prosecution, but in all probability his solicitors will advise him to reserve his defense. That will be sprung upon us at the trial”.

Detective-inspector Japp was the first witness called when the trial was reopened, and gave his evidence succinctly and briefly. After relating the earlier events, he proceeded... [Christie. The Mysterious...].

Также присутствие фрагментов разных дискурсов может быть связано с *биографией автора*, в частности особенностями его образования и профессионального опыта, находящих отражение в его произведениях.

Так, хорошо известно, что примерно в половине романов А. Кристи присутствуют элементы фармакологического дискурса: убийства совершаются с помощью как известных ядов (стрихнин, мышьяк, таллий, морфий и пр.), так и различных соединений, которые ранее не применялись в медицине (например, смесь цианида и рицина) [Harkup, 2016].

Отправной точкой для фармакологического «парада» в произведениях А. Кристи стала ее книга “The Mysterious Affair at Styles” (1916), в которой расследуется убийство богатой женщины миссис Инглторп. Детективу Эркюлю Пуаро удастся доказать, что женщина была отравлена: в ее лекарство, содержавшее стрихнин, был добавлен бромид, способствующий оседанию стрихнина на дно и получению таким образом чистого яда. В романе не только содержатся фармакологические названия и их производные *poison, poisoning, medicine, mixture, strychnine, bromide, sleeping draught, narcotic, solution, be drugged* и др., но и приводится рецепт смертельной смеси:

Strychninae Sulph. 1 gr.

Potass Bromide 3vi

Aqua ad. 3viii

Fiat Mistura [Christie. The Mysterious...].

Обзор книги был опубликован в «Фармацевтическом журнале», выпускаемым Королевским Фармацевтическим обществом. В нем отмечалась грамотность изложения фактов, связанных с фармакологией. А берлинские врачи Б. Риссельман и Ф. Шнайдер провели специальное исследование ядов, выступающих орудием преступления в произведениях А. Кристи.

Присутствие ядов и ядовитых смесей в романах писательницы неслучайно: она работала фармацевтом в лаборатории при госпитале в период Первой мировой войны, готовилась к сдаче экзамена на звание фармацевта. Пользуясь своими знаниями, она умела

превращать научную информацию в захватывающие детали сюжета. Сочетание художественного и фармакологического дискурсов в ее произведениях дает возможность читателям приобрести новые знания в области химии и медицины.

Знаниями из этих областей обогащают читателя и романы А. Конан Дойля, получившего медицинское образование и имевшего опыт практической работы врачом. Фрагменты медицинского и химического дискурсов встречаются уже при первом знакомстве читателя со знаменитым сыщиком Шерлоком Холмсом, который при встрече с доктором Ватсоном делится своей радостью по поводу открытия реагента, растворяемого только гемоглобином (это открытие имело большое значение для криминалистики, так как помогало отличить кровь человека от крови животных), а затем проводит в его присутствии соответствующий эксперимент, сопровождая его комментариями:

“I have found a re-agent which is precipitated by hæmoglobin, and by nothing else”

“Let us have some fresh blood,” he said, digging a long bodkin into his finger, and drawing off the resulting drop of blood in a chemical pipette. “Now, I add this small quantity of blood to a litre of water. You perceive that the resulting mixture has the appearance of pure water. The proportion of blood cannot be more than one in a million. I have no doubt, however, that we shall be able to obtain the characteristic reaction” [Doyle. A Study in Scarlet].

Как в комментариях Холмса, так и в окружающем контексте содержатся лексемы и словосочетания, типичные для медицинского и химического дискурсов: *hæmoglobin, blood corpuscles, plaster, acid, re-agent, poison, pure water, resulting mixture, crystal, fluid, Guaiacum test, microscopic examination, retorts, test-tubes, Bunsen lamps, chemical pipette*.

Лексемы и словосочетания из этих дискурсов, такие как *chemical investigation, distilled drops, measure, solution, litmus-paper*, мы встречаем и в рассказе “The Naval Treaty”, в котором описывается проводимый Холмсом химический эксперимент:

*Holmes was ... working hard over a chemical investigation. A large curved **retort** was boiling furiously in the bluish flame of a **Bunsen burner**, and the distilled drops were condensing into a two-litre measure ... He dipped into this bottle or that, drawing out a few drops of each with his **glass pipette**, and finally brought a **test-tube** containing a **solution** over to the table. In his right hand he held a slip of **litmus-paper** [Doyle. The Naval Treaty].*

А в рассказе “The Disintegration Machine” содержится фрагмент химического дискурса, описывающий процесс растворения и кристаллизации веществ и включающий такие лексемы, как *crystals, dissolve, evaporation*:

*‘When certain **crystals**, salt, for example, or sugar, are placed in water they **dissolve** and disappear. You would not know that they have ever been there. Then by **evaporation** or otherwise you lessen the amount of water, and lo! there are your crystals again, visible once more and the same as before’ [Doyle. The Disintegration Machine].*

Весь сюжет может быть связан с определенной социальной сферой, значимой для биографии автора, что также предопределяет полидискурсивность произведения.

Примером этого могут служить произведения “Lester”, “Whip Hand”, “The Trial Run”, “Decider” британского прозаика Д. Фрэнсиса, который работал жокеем после службы в Королевских ВВС и выиграл более 350 скачек. Его преступления связаны с миром скачек, что обуславливает присутствие в них фрагментов конно-спортивного дискурса. Это слова и словосочетания, обозначающие спортсменов, тренеров, ветеринарных врачей (*jockey, trainer, competitor, vet*), экипировку и амуницию (*raceglasses, saddle, whip, reins*), лошадей (*colt, stud, racehorse*), ипподром (*box, stable, racecourse*), способы движения лошадей (*gallop, pace*), гонки и их результаты (*racecard, win the race, lose the race*), медицинские процедуры, связанные с гонками (*dope test*). Данные фрагменты встречаются в монологических описаниях и диалогах персонажей как в виде отдельных штрихов, так и объемных описаний, знакомя читателей с миром конного спорта. Например:

*'Well, one hesitates to say so, of course, to **top trainers** like Caspar, but it is all too easy to strain a two-year-old's heart, and if they are good two-year-olds they **run in top races**, and **the pressure to win** may be terrific, because of **stud values** and everything, and **a jockey, riding strictly to orders**, mind you, may press **a game youngster** so hard that although it **wins** it is also more or less ruined for the future'* [Francis].

В романе Дж. Ле Карпе "A Murder of Quality" события разворачиваются в привилегированной частной школе Карн, где жертвой убийцы становится жена одного из преподавателей Стелла Роуд. Выбор места действия не случаен: сам автор преподавал в знаменитой школе Итон. Само собой разумеется, что на протяжении всего романа в монологических описаниях и диалогах встречаются лексемы и словосочетания, типичные для педагогического дискурса: названия участников учебного процесса и его составляющих (*grammar school, master, classes, form, Half, paper, scholarship, schedule, remove, science, classroom joke*), помещения внутри школы и рядом с ней (*schoolroom, playing field*), одежда (*black topcoat*) и др.

Приведем пример фрагмента педагогического дискурса, представленный в произведении в монологе одного из преподавателей, который возмущается несправедливым переводом в следующий класс слабого ученика:

*Several of the boys who were up to me for **science** last **Half** are now in Rode's **forms**. I'd regarded one or two of them as practically **unteachable**, but Rode seems to have brought them on marvellously. I **corrected** one boy's **paper** – Perkins – sixty-one per cent for elementary **science**. Last **Half** he got fifteen per cent in a much easier **paper**. He only got his **remove** because Fielding raised hell. He was in Fielding's house' [Le Carre].*

Полидискурсивность может быть обусловлена принадлежностью к определенной социальной сфере героев детектива. Так, в произведении А. Кристи "Three Act Tragedy" события происходят на вилле знаменитого актера сэра Чарльза Картрайта, недавно завершившего свою театральную карьеру. Жертвой отравления

становится пастор. Как выясняется в ходе расследования, убийцей является сам хозяин дома, который посредством убийства пастора подготавливает последующее убийство.

Лексемы и словосочетания, типичные для театрального дискурса, широко представлены в тексте произведения. Это и названия частей театра (*theatre, stage, pit, footlight, the house was crowded*), и этапы постановки спектакля (*dress rehearsal, first night*), и названия исполнителей с типичными для них действиями (*actor, actress, play a part, bow, magnificent performance*), и виды пьес (*comedy, tragedy*). Вот так, например, один из героев описывает свой визит в театр, где он впервые видит сэра Чарльза:

*"I saw you in London, sir, I did. I was up with the wife. Lord Aintree's Dilemma – that's what **the play** was. In **the pit**, I was – and **the house was crowded** out – we had to stand two hours beforehand ... At the Pall Mall **Theatre**, it was"* [Christie. Three Act Tragedy].

Языковые средства, типичные для театрального дискурса, многократно использует в своих высказываниях Пуаро, ведущий расследование. В этих высказываниях убийство предстает как спектакль, главная роль в котором принадлежит виновнику преступления. Например:

*'There is one thing more that I have to say. Tonight, admittedly, **we have played the comedy**. But **the comedy** may be played in earnest – it may become **a tragedy**'* [Christie. Three Act Tragedy].

*'Sir Charles is **an actor** accustomed to **playing a part**. But what **part could he have played?**'* [Christie. Three Act Tragedy].

Даже мотив убийства пастора называется с использованием типичного для театрального дискурса словосочетания «генеральная репетиция», а конец расследования – как завершение спектакля:

*'The murder of Stephen Babbington was neither more nor less than **a dress rehearsal**'* [Christie. Three Act Tragedy].

*"It is nothing – nothing. **A tragedy in three acts** – and now **the curtain has fallen**"* [Christie. Three Act Tragedy].

А присутствие в детективных произведениях Г. Честертонa фрагментов религиозного дискурса обусловлено тем, что расследование в них ведет детектив-любитель, который является

католическим священником. В его обращениях к преступникам и другим участникам событий нередко встречаются отсылки к тексту Священного Писания. Так, заподозрив одного из мужчин в краже дорогого серебряного прибора, отец Браун притворяется гардеробщиком, и когда вор, получая пальто, бросает ему золотой полусоверен, он обращается к нему с напоминанием о муках ада (вечный червь, адский огонь), которые ждут грешников:

“I do want to threaten you,” said Father Brown, in a voice like a rolling drum, “I want to threaten you with the worm that dieth not, and the fire that is not quenched” [Chesterton. The Innocence of Father Brown].

В следующем примере отец Браун рассказывает группе людей из высшего общества, как произошло преступление. При этом он становится свидетелем осуждения и агрессии по отношению к убийце. И когда негодование присутствующих достигает пика, священник решает вступить за преступника. Его речь напоминает проповедь и содержит отсылку к новозаветному эпизоду, рассказывающему об отречении апостола Петра:

“We have to touch such men, not with a bargepole, but with a benediction,” he said. “We have to say the word that will save them from hell. We alone are left to deliver them from despair when your human charity deserts them. <...> Leave us with the men who commit the mean and revolting and real crimes; mean as St. Peter when the cock crew, and yet the dawn came” [Chesterton. The Secret of Father Brown].

Национальность героя произведения может влиять на появление в детективном произведении фрагментов иноязычного бытового дискурса, как это имеет место в произведениях А. Кристи, где расследование ведет детектив бельгийского происхождения Пуаро, в речи которого регулярно употребляются включения из французского языка, одного из официальных языков Бельгии. Так, в следующих высказываниях содержится обращение *mon ami* – мой друг, междометное выражение *Ah, quel horreur* – О какой ужас и лексема *the impasse* – безвыходная ситуация:

Only Poirot himself seemed naturally so. He rambled on happily... "The sherry, I prefer it to the cocktail – and a thousand times to the whisky. Ah, quel horreur, the whisky. By drinking the whisky, you ruin, absolutely ruin, the palate. The delicate wines of France, to appreciate them, you must never never – ah qu'est-ce qu'il y a – ?

"Mon ami," said Poirot, "be guided by me. Only one thing will solve this case – the little grey cells of the brain.

*"Decidedly, that is **the impasse**. I should not ask you to guess at a motive" [Christie. Three Act Tragedy].*

Взаимодействие в рамках прагмалингвистических типов дискурса

Примером данного вида полидискурсивности может служить персуазивный (убеждающий) дискурс, фрагменты которого присутствуют в детективных произведениях, предполагающих взаимодействие расследователя с преступниками и свидетелями.

В лингвистике *убеждение* в широком смысле трактуется как воздействие автора устного или письменного сообщения на адресата с целью убеждения в чем-то, призыва к совершению или не совершению им определенных действий [Гончарова, 2000, с. 54]. То есть убеждение, именуемое в прагмалингвистике персуазивностью, включает два типа коммуникативно-прагматических намерений:

- 1) воздействие на рациональную сферу реципиента путем аргументации и логических доказательств с целью побуждения его к совершению/несовершению определенных действий;
- 2) воздействие на его эмоциональную сферу, его мнения и оценки.

Убеждение предполагает наличие персуазивной ситуации, центром которой в детективном произведении выступает человек, ведущий расследование. Мастера детектива создают образы расследователей, по-разному реализующих стратегию убеждения в соответствии со своими индивидуальными и национальными особенностями.

Так, в произведениях Г. Честертонa персуазивный дискурс отца Брауна нередко направлен на обоснование правильности

своей версии событий. При этом характерной для священника-детектива является тактика аргументации, которая может основываться на апелляции к их общему с собеседником фонду знаний. Такая апелляция подчеркивает уважение к собеседнику и сокращает коммуникативную дистанцию между ними.

В следующем примере отец Браун излагает свои подозрения доктору, непосредственно принимавшему участие в расследовании. Последний искренне считал убийцу «безупречным священнослужителем». Аргументы отца Брауна выстраиваются на противопоставлении их с доктором якобы общих взглядов, с одной стороны, и общественного мнения – с другой:

*“You know our controversialists often complain that there is a great deal of ignorance about what our religion is really like. But it is really more curious than that. It is true, and it is not at all unnatural, that **England does not know much about the Church of Rome**”* [Chesterton. The Scandal of Father Brown].

В своих последующих словах отец Браун неоднократно подчеркивает интеллектуальное превосходство адресата над обывателями (*You would be astonished at how little the average public grasps, you can see this ignorance*), стараясь сделать его союзником.

А в произведении А. Конан Дойля “The Adventure of the Blue Carbuncle” в рамках персуазивной ситуации Шерлок Холмс использует тактику доказательного прессинга, сообщая преступнику о наличии у него всех доказательств преступления и убеждая его сообщить недостающие детали:

“The game’s up, Ryder,” said Holmes quietly. “Hold up, man, or you’ll be into the fire” ... “I have almost every link in my hands, and all the proofs which I could possibly need, so there is little which you need tell me. Still, that little may as well be cleared up to make the case complete” ... Tell us the truth, for there lies your only hope of safety” [Doyle. The Adventure...].

В произведениях А. Кристи представлены персуазивные ситуации, в которых Э. Пуаро собирает вместе людей, имеющих отношение к преступлению, и убеждает их в необходимости сообщить сведения, которыми они располагают, как мы это наблюдаем, на-

пример, в главе “Round the Table” произведения “The Murder of Roger Ackroyd”. В данном фрагменте персуазивного дискурса Э. Пуаро использует тактику демонстрации компетентности:

‘But Hercule Poirot does not end with a failure. Messieurs et mesdames, I tell you; I mean to know. And I shall know – in spite of you all ... I appeal to you all. Tell me the truth – the whole truth ... Will no one speak?’ [Christie. The Murder...].

Взаимодействие в рамках речежанровых типов дискурса

Авторы детективов используют различные композиционные приемы и соответствующие им речежанровые формы, чтобы сообщить читателю о совершении преступления или различных событиях, имеющих к нему отношение.

Так, по понятным причинам в детективных произведениях используется речевой *жанр допроса*, который может происходить как на досудебной стадии, так и в зале суда. Например, в произведении Р. Акинъями “Love or Money?” полицейские проводят допрос членов семьи покойной и жителей деревни, которые имели мотив для совершения убийства, непосредственно на месте преступления – в доме, где совершено убийство. А в упомянутой ранее главе “The Case of the Prosecution” в произведении А. Кристи “The Mysterious Affair at Styles” описывается допрос в ходе судебного заседания. Приведем отрывок, в котором вопросы задает прокурор:

Sir Ernest Heavymether, who was famous all over England for the unscrupulous manner in which he bullied witnesses, only asked two questions.

“I take it, Dr. Bauerstein, that strychnine, as a drug, acts quickly?”

“Yes.”

“And that you are unable to account for the delay in this case?”

“Yes.”

“Thank you” [Christie. The Mysterious...].

Для сообщения о преступлении и его деталях, а также для побуждения детектива к началу расследования в произведениях детективного жанра используются фрагменты *эпистолярного дискурса*: письма и записки, адресованные расследователю или

участниками событий друг другу. Так, в произведении А. Конан Дойля “The Problem of Thor Bridge” Шерлок Холмс получает письмо от крупного финансового магната Нейла Гибсона с просьбой доказать невиновность молодой гувернантки, обвиненной в убийстве его жены. Приведем отрывок из этого письма:

*“Claridge’s Hotel
October 3rd.*

Dear Mr. Sherlock Holmes:

I can’t see the best woman God ever made go to her death without doing all that is possible to save her ... Anyhow, all I know and all I have and all I am are for your use if only you can save her. If ever in your life you showed your powers, put them now into this case.

The note, as I remember, was quite short:

“I will be at Thor Bridge at nine o’clock.

– “G. Dunbar. Yours faithfully,

J. Neil Gibson” [Doyle. The Problem...].

В этом же рассказе приводится записка, написанная гувернанткой и являющаяся одной из главных улик преступления:

“I will be at Thor Bridge at nine o’clock.

G. Dunbar” [Doyle. The Problem...].

Авторы детективных произведений могут использовать и речезанровую форму *личного дневника*, предполагающую указание даты, времени, описание событий, свидетелем или участником которых стал автор, выражение отношения к ним [Воронова, 2005, с. 194]. Данная форма используется, например, А. Кристи в главе “Apologia” произведения “The Murder of Roger Ackroyd”. В ней доктор Шеппард, разоблаченный Пуаро, подробно описывает совершенное им убийство, выражая свое мнение об участниках событий и передавая свои чувства. Приведем отрывок:

Five a.m. I am very tired – but I have finished my task. My arm aches from writing ... When I have finished writing, I shall enclose this whole manuscript in an envelope and address it to Poirot ... Not that I take any responsibility for Mrs Ferrar’s death. It was the direct consequence of her own actions. I feel no pity for her. I have no pity for myself either [Christie. The Murder...].

Сообщение о преступлении может быть представлено автором детективного произведения в речежанровой форме новости, репрезентирующей газетный или уже – новостной дискурс, как это имеет место в рассказе основоположника детективного жанра Э. По “The Murders in the Rue Morgue”. Приведем отрывок из этого новостного сообщения:

Not long after this, we were looking over an evening edition of the “Gazette des Tribunaux,” when the following paragraphs arrested our attention.

“EXTRAORDINARY MURDERS. – This morning, about three o’clock, the inhabitants of the Quartier St. Roch were aroused from sleep by a succession of terrific shrieks, issuing, apparently, from the fourth story of a house in the Rue Morgue, known to be in the sole occupancy of one Madame L’Espanaye, and her daughter Mademoiselle Camille L’Espanaye...” [Poe].

Типичными для детективных произведений являются фрагменты речевого жанра *объявления*, репрезентирующие газетный дискурс и придающие достоверность повествованию и/или способствующие развитию сюжета. Например, в произведении А. Конан Дойля “The Adventure of the Blue Carbuncle” по просьбе Шерлока Холмса, желающего найти владельца найденной шляпы, в газете размещают следующее объявление:

“Found at the corner of Goodge Street, a goose and a black felt hat. Mr. Henry Baker can have the same by applying at 6.30 this evening at 221b, Baker Street. That is clear and concise” [Doyle. The Adventure...].

Кроме того, для придания достоверности повествованию авторы детективов могут вводить в текст планы помещений, карты и т. д. В этом случае текст становится поликодовым образованием, соединяющим графическую и визуальную информацию [Трубников, 2017, с. 252], как это можно видеть, например, в рассказе А. Конан Дойля “The Naval Treaty”, в котором один из героев сопровождает свой рассказ демонстрацией плана дома и прилегающей территории, характеризуя этот план как “*rough chart*” (рис. 1).

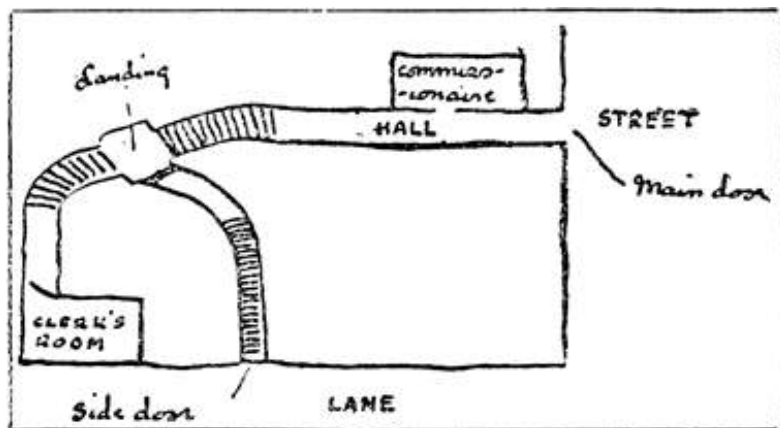


Рис. 1. Иллюстрация из произведения А. Конан Дойля “The Naval Treaty”



Таким образом, проведенное исследование позволяет подтвердить предположение о возможности признания полидискурсивности типологическим признаком жанра детектива, обусловленным его другими типологическими признаками, такими как сочетание художественно-развлекательной и познавательной функций, модификация сюжетной стереотипизации, полифония, стремление к приданию достоверности повествованию.

Полидискурсивность в рамках социолингвистических типов дискурса, т. е. наличие в детективном произведении фрагментов различных социолингвистических дискурсов предопределяется прежде всего концептуальной трехкомпонентной системой жанра детектива «Убийство» – «Расследование» – «Объяснение», требующей привлечения фрагментов юридического, криминального и в ряде случаев медицинского дискурса, а также биографией автора, связанной с различными социальными сферами, принадлежностью к определенной социальной сфере героев детектива, а также особенностями их национальности, обуславливающей введение в текст фрагментов иноязычного дискурса.

Полидискурсивность в рамках прагмалингвистических типов дискурса достаточно регулярно проявляется при введении в текст описаний персуазивных ситуаций, предполагающих взаимодействие расследователя с преступниками и свидетелями. При этом расследователи используют разнообразные тактики убеждения, соответствующие особенностям их личности.

Говоря о полидискурсивности в рамках речежанровых типов дискурса, можно отметить, что авторы детективов используют различные композиционные приемы и соответствующие им речежанровые формы, чтобы сообщить читателю о совершении преступления или различных событиях, имеющих к нему отношение. На страницах детективов мы видим фрагменты эпистолярного и газетного жанров, жанров допроса и личного дневника. Эти жанры способствуют завязке и развитию сюжета, приданию ему достоверности. Кроме того, для придания достоверности авторы детективов могут вводить в текст планы помещений, карты и т. д. В этом случае текст становится поликодовым образованием, соединяющим графическую и визуальную информацию.

Глава 2.2. СООТНОШЕНИЕ ОБЪЕКТИВИРОВАННЫХ И НЕОБЪЕКТИВИРУЕМЫХ СВЕДЕНИЙ О МИРЕ ПРИ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ НОСИТЕЛЕЙ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

Если глубоко задуматься над проблемой «Взаимодействие текстов, дискурсов и кодов в семиотическом пространстве культуры», осмысляемой в монографии, то нельзя не заметить характера постановки проблематики – в буквальном смысле всеобъемлющего.

В самом деле, в фокус размышлений исследователь должен вольно или невольно поместить несколько сегментов обсуждаемого проблемного поля, подходить к анализу которых следует как к изучению сложно организованной целостности. Если иметь в виду порядок, присущий логике реальной действительности, то

необходимо назвать прежде всего следующие объекты приложения исследовательских усилий: определенный вид деятельности (*дискурс*), продукт деятельности (*текст*), средства/инструменты для осуществления деятельности (*коды*), способы использования этих инструментов (*семиотика*), пространство, где осуществляется деятельность и порождается ее продукт (*семиотическое пространство культуры*). Естественно, нельзя также не упомянуть присутствующих в обозначенном контексте, правда имплицитно, носителей культуры и одновременно акторов с их разнообразными свойствами и характеристиками. Ведь именно они, акторы, будучи субъектами познания и коммуникации, осуществляют теми или иными инструментами определенные виды деятельности и порождают с помощью разнородных средств различных кодов в культуре как некоторым образом организованном семиотическом пространстве соответствующие тексты (*взаимодействие текстов, дискурсов, кодов*).

Подобный ракурс рассмотрения изучаемой проблематики, очевидно, обусловлен тем, что любой вид деятельности человека представляет собой некоторую последовательность речевых и неречевых действий, направленных на достижение определенной цели. В основе реализации деятельности лежит некоторая стратегия как общий **план действий**. Стратегия осуществляется определенным способом, который известен носителям культуры, с помощью конкретных инструментов и средств. Последние, как правило, предназначены и/или потенциально предназначаемы в культуре для осуществления соответствующего вида деятельности (см. систему аргументации соответствующего тезиса в опоре на различные закономерности в работах исследователей [Леонтьев, 1975; Леонтьев, 2007; Гришаева, 1998; Гришаева, 2020; Гришаева, 2022; Цурикова, 2002]).

При изучении охарактеризованной выше проблемы обозначенная аналитическая перспектива представляется вполне закономерной по ряду причин.

Во-первых, любой акт взаимодействия носителей языка и культуры правомерно описывать как решение носителями язы-

ка и культуры совместными усилиями в одном пространственно-временном континууме одновременно некоторой коммуникативной и когнитивной задачи.

Во-вторых, несмотря на обращение субъектов в процессе взаимодействия к ресурсам одного и того же культурного кода-языка, последний используется в разных культурных пространствах все-таки по-разному, с учетом влияния комплекса разнообразных факторов, имеющих свою сферу функционирования (см. подробнее: [Гришавина, 2020, с. 136–163]). При этом последовательно проявляются как интегральные, так и дифференциальные характеристики соответствующих феноменов; становятся доступными для целенаправленного наблюдения как общие, так и частные признаки изучаемых единиц; обнаруживаются как универсальные, так и культурно-специфические закономерности использования средств культурных кодов для решения коммуникативных и когнитивных задач.

Наглядной иллюстрацией сказанному могут служить примеры 1 и 2, которые способны без труда убедить скептиков в том, что любой текст представляет собой не только продукт деятельности носителей культуры, но и сложно организованную **целостность**.

Пример 1 (из местной газеты). *На телятнике содержатся 119 телят. Их три группы, за которыми ухаживают Лебедев Н. М., Сорокина А. Ю., Чуланова Л. А. и свинья с тремя поросятами.*

Пример 2 (из сочинения школьника). <...> *...sie ist mittelgroß; das Haar ergraut, ist schmal und trägt eine Brille.* <...> [Krämer, 1965].

Приведенные примеры 1 и 2 убедительно свидетельствуют, что текст, будучи функциональным, содержательным и формальным единством, не является простой арифметической суммой составных частей целого, в силу этого в тексте от перемены мест слагаемых – в отличие от арифметики – сумма кардинальным образом меняется.

Так, пример 1 демонстрирует, как нарушение в структуре тема-рематической прогрессии сказывается в конечном итоге на результате рецепции воспринимаемых сведений. Следует обратить

внимание на нарушение последовательности выведения сведений в поле сознания при вербализации пропозиций как комплекса сведений о воспринимаемых ситуациях, а также на неадекватный и неконвенциональный выбор средств и способов объективации сведений о воспринимаемых ситуациях.

Пример 2 иллюстрирует значимость в текстовом пространстве референции к объектам внеязыковой действительности обозначений, а также роль текстограмматических знаний при порождении и рецепции текста, в частности, законов прономинализации. Не менее релевантным для осмысления воспринимаемого текста оказывается конфликт грамматической семантики языковых средств и внеязыковых характеристик обозначаемых референтов.

Другими словами, в контексте предпринимаемых рассуждений весьма важно **сознательно** учитывать, насколько сложным является переплетение в текстовом целом на разных уровнях иерархии в текстовом пространстве связей разной этиологии. Отношения между компонентами текстового целого имеют разную природу и прослеживаются, соответственно, по разным основаниям: когнитивным, логико-семантическим, лексико-семантическим, словообразовательным, морфологическим, синтаксическим, текстограмматическим, референциальным и иным. Данное обстоятельство наглядно демонстрирует текст, реализуемый одной фразой-текстемой, в которой формально идентичные словоформы не тождественны ни в семантическом, ни в когнитивном смысле, соотносясь с разными референтами. Поэтому формально одна и та же единица активизирует принципиально разные в количественном и качественном отношении комплексы сведений: *Косил косой косой косой* (см. детали: [Гришаева, 2020, с. 24–26]).

В этой связи важно также вспомнить, например, рассуждения Х. Вайнриха о том, как меняется содержание эллиптического предложения в зависимости от грамматически значимых, т. е. уже закрепленных грамматическим строем конкретного языка, параметров артикля и тема-рематических отношений в соответствующем предложении на примере анализа эллиптических фраз *Das Leben ein Traum – Das Leben ein Traum – Ein Leben der Traum – Der*

Mann das Wort [Weinrich, 1976, с. 163]. Такого рода явления наглядно показывают **нелинейный** характер связей между парадигматическими и синтагматическими, в частности текстограмматическими, параметрами определенных элементов грамматического строя языка, т. е. зависимость реализации потенций от параметров окружения соответствующего элемента и от влияния факторов, обуславливающих функционирование некоторого элемента языковой структуры в том или ином текстовом пространстве.

По всей видимости, не будет особой натяжки объяснить подобные явления когнитивно-психологическими закономерностями, объясняющими различия при обработке воспринимаемых субъектом сведений в зависимости от результата интерпретации соотношения когнитивного фона и когнитивной фигуры (см. детальный анализ разных примеров такого рода: [Гришаева, 2022, с. 17–23]).

Приведенные примеры прекрасно иллюстрируют, во-первых, что язык как средство познания и коммуникации (иначе: как средство и способ решения некоторой коммуникативной и когнитивной задачи) используется в разных культурных пространствах разными носителями языковой культуры **по-разному**, обнаруживая при этом высокую степень вариативности по всем когнитивно, лингвистически, коммуникативно и акционально значимым параметрам. Поэтому при анализе обсуждаемой проблематики нельзя выносить за скобки банальное, казалось бы, положение о том, что каждый носитель языка и культуры на любом этапе любой своей деятельности не перестает быть носителем личностной и коллективной идентичности.

Другими словами, каждый участник взаимодействия выбирает способ и средства решения коммуникативной и когнитивной задачи из тех, которые ему в силу его коммуникативного и когнитивного опыта стали известными. Он может также придумывать новые, если известные ему способы и средства представляются по той или иной причине неудачными, неуспешными, несовершенными, неподходящими, некреативными и т. п. Так, при рекламировании некоторого лекарственного средства используются

окказионализмы *простудоустранин*, *голованеболин* и пр. Аналогична приведенным номинация *подматрасий* как обозначение банковского вклада и вместе с тем в качестве рекомендации открыть счет в банке. Любопытно, что в таких случаях носители языка определенно замечают отклонение от привычных способов означивания элементов внеязыковой действительности, однако оценивают подобные «нарушения» в использовании языковых средств как **креативное** решение актуальной для них коммуникативной и когнитивной задачи, **благоприятствующее** успешному взаимодействию в тех или иных условиях.

В-третьих, обращает на себя внимание тот факт, что в обыденной коммуникации примеры, подобные приведенным выше, воспринимаются носителями соответствующего языка и культуры не сразу странными, отклоняющимися от нормы. Напротив, подобные случаи использования языковых средств обычно осмысляются сначала как **нормальные**, приемлемые, подходящие, главное – понятные. И только по прошествии некоторого времени, если и когда кто-то обратит внимание на несуразицу и нелепицу, носители языка смеются, замечая нарушения при сообщении сведений о той или иной ситуации.

В-четвертых, даже беглый взгляд на подобное использование языковых средств в коммуникации убеждает в том, что понимание между коммуникантами в процессе их взаимодействия и как результат последнего возникает не только благодаря умению носителей языка и культуры адекватно интерпретировать связи между языковыми средствами и элементами внеязыковой действительностью, но и между участниками взаимодействия, а также между тем, что получает вербальную и/или невербальную объективацию с помощью средств культурных кодов при взаимодействии носителей языковой культуры, с одной стороны, и тем, что в коммуникации подразумевается, т. е. активируется и со-активируется, не будучи объективированным средствами культурных кодов, – с другой. В этой связи целесообразно сравнить, какой смысл вкладывают носители культуры в понимание при научном и бытовом общении, ср.: понимание – «<...> вы-

званное внешними или внутренними воздействиями специфическое состояние сознания, фиксируемое субъектом как уверенность в адекватности воссозданных представлений и содержания воздействия <...>» [Философский энциклопедический словарь, 2002, с. 353–354]; «<...> Способность осмыслять, постигать содержание, смысл, значение чего-н. <...>» [Ожегов, 1999, с. 561].

Таким образом, основными **вопросами**, которые целесообразно поместить в фокус анализа обозначенного выше проблемного поля, очевидно, является, во-первых, вопрос о соотношении объективируемых в процессе взаимодействия коммуникантов сведений, необходимых для достижения их целей, с одной стороны, и сведений, активируемых и со-активируемых, но не объективируемых в коммуникации средствами культурных кодов, – с другой. Во-вторых, требуется выяснить, насколько регулярной и постоянной является соответствующая пропорция между сведениями из определенных понятийных сфер, выводимых в поле сознания в той или иной последовательности и с той или иной степенью детализации/конкретизации. В-третьих, очевидный интерес представляет уяснение того, какие именно факторы вызывают изменения в ту или иную сторону обозначенной пропорции между объективируемым и необъективируемым в коммуникации знанием. В-четвертых, важно также выявить, с какими последствиями сталкиваются интерактанты в случаях изменения того или иного соотношения между объективируемыми и имплицитными сведениями.

Подходы, средства и способы решения поставленных исследовательских задач

Сказанное выше означает тем самым, с одной стороны, прикладную целесообразность и теоретический резон разграничения коммуникативной и когнитивной задачи, поскольку одна когнитивная задача может решаться в разных условиях различными способами. Показателен и интересен в этой связи анализ ряда креолизованных гибридных текстов, порожденных редакцией «Комсомольской правды» в «нулевых» годах в качестве

поздравления женщин-читательниц с международным женским днем 8 марта [Гришаева, 2020, с. 143–150]. Для решения данной коммуникативной задачи были использованы разные – весьма креативные – способы, а также разнообразные вербальные и невербальные средства, с помощью которых объективировались сведения из понятийных сфер «мужчина», «женщина», «отношения между мужчиной и женщиной», «социокультурные и, в частности, гендерные различия». В итоге были порождены различные гибридные тексты с разной степенью креолизации, различающиеся содержательно и формально, но выполняющие одну и ту же функцию – поздравление. Получились такие текстограмматические гибриды: «поздравление + схема торгового центра», «поздравление + график», «поздравление + теорема», «поздравление + приборная панель», «поздравление + инструкция по эксплуатации». Основой всех этих текстов и тем самым содержательным стержнем анализируемых креолизованных гибридных текстов было содержание культурно специфических гендерных стереотипов, актуальных для русской языковой культуры.

С другой стороны, одну и ту же коммуникативную задачу, например нечто высмеять, можно решить также по-разному, активизируя самые разные признаки у одного и того же элемента действительности.

В данном контексте целесообразно обратить внимание на некоторые выражения, извлеченные из текста одного из известных немецких авторов [Lange, 2000]. Интересно заметить, что эти выражения активно употреблялись для высмеивания положения дел в ГДР (т. е. в целях социальной критики разной степени остроты) в период существования последней. Поэтому не удивительно, что Б.-Л. Ланге использовал цитируемые выражения при конструировании фикциональной действительности после объединения Германии при описании особенностей ретроспективного восприятия носителями немецкой культуры периодов до, во время и после объединения Германии: *Dreifarbenfisch* (закопченный угорь, продававшийся в ГДР; дословно: трехцветная рыба), *Mumienexpress*

(железнодорожный состав, в котором пенсионеры из ГДР совершали поездки к родственникам в ФРГ во времена ГДР; дословно: экспресс для мумий), *Russe de luxe* (гражданин ГДР в период существования ГДР; дословно: русский класса люкс). Необходимо заметить, что автор цитируемых высказываний приводит в своем тексте не только вторичные, но и первичные номинации для определенных элементов внеязыковой действительности – это делает его тексты особенно ценными не только для исследователя-лингвиста, но и для носителей немецкой культуры разных поколений и разных убеждений.

Для анализа последнее обстоятельство имеет весьма важное значение, поскольку позволяет исследователю сравнивать **разные** способы использования языковых средств для решения **одной** и той же коммуникативной и когнитивной задачи, даже если исследователь не является носителем той же культуры, что и продуцент анализируемого текста. Другими словами, в подобном случае исследователь имеет дело не только с результатом прямой идентификации некоторого элемента в культуре, но и с включением этого же элемента внеязыковой действительности в иную ментальную категорию, в частности в аксиологическую, а также сопоставлять первичные и вторичные номинативные средства.

Сопоставление первичных и вторичных номинаций для одного и того же элемента внеязыковой действительности вне зависимости от природы последнего убеждает в том, что набор признаков у объекта, воспринимаемого реципиентом, при их подведении под ту или иную ментальную категорию осмысливается по-разному, поскольку набор признаков категоризируемого объекта получает в процессе вторичной категоризации **иную конфигурацию** в соответствующих ментальных структурах, нежели при первичной категоризации (о сущности вторичной категоризации см. подробнее: [Бабина, 2003]). Применительно к приведенным выше примерам это следующие категории: субъект (*Russe de luxe*), машина/механизм (*Mumienexpress*), продукт питания (*Dreifarbenfisch*).

Поэтому результаты вторичной категоризации сведений правомерно интерпретировать как продукт **аксиологической** кате-

горизонтации, при которой основанием/мотивом для включения воспринимаемого элемента действительности в аксиологическую категорию становятся оценочные (в широком и/или узком смысле) сведения либо прямая/опосредованная связь объективируемого комплекса признаков с ценностными ориентациями, доминирующими в конкретном культурном пространстве. Ср. примеры из того же текста: *Arbeiterschließfach* (квартира; дословно: (выдвижной в мебели) ящик для рабочих), *Jahresendefrucht* (апельсин; дословно: фрукт в конце года), *Rostquietsch* (автомобиль «москвич»; дословно: ржавый скрип), *Rotlichtbestrahlung* (курсы, обучение на курсах (аналог советского института марксизма-ленинизма); дословно: облучение красным светом) [Lange, 2000].

Характерно, что основания для аксиологической категоризации не всегда считаются даже носителями соответствующей языковой культуры (см. анализ результатов опроса носителей немецкого языка относительно степени знакомства с соответствующими номинациями и их функциональных потенций в реальной коммуникации [Grischaewa, 2022]), о чем предупреждает и сам автор соответствующего текста: *“Ja, liebe Leserinnen und Leser, wenn Sie nicht aus den neun Bundesländern stammen und nicht wenigstens 30 Jahre zählen, dann können Sie mit diesen Wörtern nichts mehr anfangen. Es sind zwei Belege für die Kreativität des Volksmundes in der DDR. Sicher unerschöpflich erfand er Namen für Dinge und Situationen des Lebens, originelle Bezeichnungen, die manchmal auch den Ansatz von Widerstand in sich tragen. Diese Wörter sind sozusagen die kürzesten politischen Witze, die es gibt”* [Lange, 2000, с. 24]. (Да, дорогие читательницы и читатели, если Вы родом не из новых федеральных земель и если Вы не моложе минимум 30 лет, то Вы и не знаете, что собой представляют эти слова. Это два доказательства креативности народа ГДР. Конечно же, он беспрерывно придумывал имена для предметов и жизненных ситуаций, оригинальные обозначения, которые порой несут в себе и налет сопротивления. Эти слова, так сказать, самые короткие, какие вообще могут быть, политические анекдоты.)

Аналогичные способы решения той же самой коммуникативной и когнитивной задачи активно востребованы не только в фикциональном и/или публицистическом, но и в политическом дискурсе. Однако результат аксиологической категоризации воспринимаемых сведений оказывается принципиально иным, нежели при прямой и/или косвенной идентификации воспринимаемого объекта внеязыковой действительности. Причина заключается в том, что признаки соответствующих ментальных категорий конфигурируются по-разному, разными являются также и признаки, воспринимаемые в культуре как наиболее салиентные для той или иной категоризации, например *этодругин*.

Приведенный неологизм восходит, очевидно, к выражению *Это другое!*, весьма частотное в некоторых кругах у граждан с активной жизненной позицией. Образовано это языковое средство по продуктивной словообразовательной модели, по которой порождаются обозначения средств, сильно воздействующих на интеллектуальное, ментальное и физическое состояние человека – обозначения лекарственных средств. Носители современной русской языковой культуры прекрасно знают, что высказывание *Это другое!* регулярно употребляется разными категориями носителей языка с различными убеждениями. Одни прибегают к нему для оправдания двойных стандартов, с которыми они подходят к оценке деятельности «своих» и «чужих». Другие с его помощью высмеивают первых и/или подводят баланс при ироническом анализе действий первых.

Аналогичным образом используется в разных форматах политического дискурса обозначение *прибалтийские тигры*. (Ср. укorenившееся в политической коммуникации обозначение *азиатские тигры*. Любопытно также вспомнить параллельно не менее активно употребляемое для тех же целей словосочетание *прибалтийские вымираты*.) Кстати, для того же референта в современном немецком языке появилась в социальных сетях номинация *Chihuahua-Länder* (дословно: страны-чихуахуа). Во всех описанных случаях мотивы для появления подобной вторичной номи-

нации в обеих языковых культурах лежат для носителей языка буквально на поверхности и абсолютно прозрачны для осмысления.

Приведенные и многие другие примеры доказывают наличие в языковой культуре **комплексов изофункциональных** разноразрядных средств, которые правомерно объединять по разным основаниям в различные группировки. Подобные образования как таковые давно известны и детально изучаемы под разными углами зрения и в разные периоды развития лингвистики в лингвистических описаниях как синонимические ряды, антонимические ряды, лексико-грамматические поля, фразеосемантические поля, тематические поля, семантические поля, функционально-семантические поля и пр.

Если же посмотреть на те же примеры при холистическом подходе к анализу функционирования языка под динамическим и статическим углами зрения, то в фокусе анализа не могут не оказаться, с одной стороны, стратегии, сложившиеся в языковой культуре для решения определенной коммуникативной и когнитивной задачи, и, с другой стороны, средства и способы решения этой задачи в разных коммуникативных условиях носителями языка и культуры с теми или иными характеристиками.

Обращение к такому инструменту анализа, как стратегия, правомерно в силу того, что, во-первых, использование языка его носителями как средства познания и коммуникации – это **деятельность**, реализация которой представляет собой определенную последовательность речевых и неречевых действий. Количественный и качественный состав действий, через которые осуществляется деятельность, в известных пределах константен, но способен не только к количественному, но и к качественному варьированию (см. подробнее: [Леонтьев, 1975; Леонтьев, 2007; Гришаева, 1998; Гришаева, 2020; Гришаева, 2022; Цурикова, 2002]).

Во-вторых, деятельность представляет собой одну из ипостасей любого субъекта познания и коммуникации, в результате чего и складывается культура как совокупность результатов и способов их достижения в процессе осуществления различных видов

деятельности материальной, духовной, интеракциональной (см. подробное обоснование: [Гришаева, 2022, с. 51–98]).

В-третьих, поскольку количественный и качественный состав действий, направленных на достижение некоторой цели, зависит от характера взаимодействия носителей языка и культуры, гетерогенных параметров коммуникативной среды, типа решаемой коммуникативной и когнитивной задачи и, естественно, психосоциальных особенностей участников взаимодействия, необходимо принимать во внимание также такие аналитические инструменты, как когнитивные и номинативные стратегии.

Все перечисленные стратегии причинно связаны с разными видами деятельности – когнитивной, номинативной, коммуникативной, реализуемыми различными способами с помощью разнообразных средств культурных кодов, которыми располагает культура в тот или иной период своего бытования. Принципиально то, что владение соответствующими стратегиями – сознательное и/или неотрефлексированное субъектом – относится к знанию, **разделяемому всеми** носителями языка и культуры.

Результатом реализации соответствующих стратегий становится, очевидно, членение информационного потока по принципам, сложившимся в языковой культуре, и профилирование комплекса воспринимаемых при порождении и при рецепции транслируемых в коммуникации сведений, с одной стороны. С другой стороны, в результате и как следствие имеет место достижение коммуникантами своих целей, т. е. решение совместными усилиями коммуникативной и когнитивной задачи.

Реализация когнитивных стратегий приводит в конечном итоге к категоризации и концептуализации воспринимаемых субъектом сведений согласно **принятым** в конкретной языковой культуре когнитивным **образцам**. При этом реализуются такие когнитивные задачи, как прямая, косвенная аксиологическая идентификация, дескрипция, характеристизация, предикация, классификация, сравнение и пр. Очевидно, в таких случаях выявляются как разная конфигурация признаков воспринимаемых объектов, так и их ка-

тегоризация по разным признакам: первичным, вторичным либо даже конвенционально несалиентным в культуре, однако весьма значимым в актуальных условиях при идентификации воспринимаемого элемента реальной, фикциональной или же виртуальной действительности. Следствием становятся категоризация, концептуализация и впоследствии номинация, т. е. — с позиции реципиента — объективация концептуализируемых сведений с помощью средств культурного кода «язык».

Когнитивные стратегии различаются следующими параметрами: конфигурация признаков воспринимаемого объекта (в широком смысле); характер категории, под которую подводится комплекс признаков, структурируемых тем или иным образом; прототип соответствующей ментальной категории; степень подобию концептуализируемого комплекса признаков воспринимаемого объекта прототипу ментальной категории; соотношение «когнитивный фон ↔ когнитивная фигура» при осмыслении; точка зрения на воспринимаемую ситуацию (т. е. характер когнитивной фигуры); стереотипы сознания как образцы комплексной обработки сведений о ситуации, элементом которой является воспринимаемых объект, и др. Поэтому **один** и тот же объект может подводиться под **разные** ментальные категории, и тем самым в нем высвечиваются в разных ситуациях восприятия всякий раз разные, т. е. не тождественные с точки зрения коммуникантов, признаки (см. примеры выше и ниже).

Таким образом, когнитивные стратегии понимаются как сложившиеся в культуре своего рода **образцы обработки информации** о мире, которые влияют на способы оценки (в широком смысле) и структурирование воспринимаемой реципиентом информации. Носители культуры выбирают определенные стратегии ментальной обработки информации и эксплицируют результаты такой обработки с помощью средств культурных кодов. Для реципиента номинативное средство для обозначения результата ментальной обработки комплекса сведений влияет на включение воспринимаемых объектов в некоторую ментальную категорию,

а именно на результат классификации данных о мире и активацию соответствующих сведений, т. е. в конечном итоге на осмысление воспринимаемых сведений.

В силу сказанного ясно, что выбор номинативных средств зависит от когнитивных стратегий и мотивов коммуникантов при решении ими коммуникативных и когнитивных задач. Так, один и тот же отрезок временного континуума можно назвать по-разному в зависимости от того, что для субъекта познания и коммуникации будет когнитивной фигурой, какой признак воспринимаемого элемента внеязыковой действительности станет салиентным: *22 августа – четверг – дэдлайн – день рождения подруги – день рождения государственного флага России – солнечный денек – день, когда надо позвонить коллеге – библиотечный день – день отъезда – окончание отпуска* и т. д. Очевидно, что номинативные средства обнаруживают явную специализацию не только на результаты концептуализации и категоризации воспринимаемых сведений, но и на ситуацию взаимодействия, а также на характер коммуникативной и когнитивной задачи, тип отношений между коммуникантами и психосоциальные особенности продуцента.

Однако более убедительно связь между результатом концептуализации (т. е. когнитивной деятельностью) и результатом означивания (т. е. номинативной деятельностью) представляется на примере грамматических – семантических, морфологических, синтаксических – характеристик отдельных классов лексических единиц, т. е. частей речи с их сложной структурой и возможностью множественной классификации (см. подробнее: [Кубрякова, 2004]).

Итогом номинативной деятельности следует признать выбор субъектом восприятия того или иного номинативного средства для результата концептуализации и категоризации в зависимости от перспективы восприятия, соотношения когнитивной фигуры и когнитивного фона и объекта номинации. Заметим, что объект номинации может быть самым разным: единичный субъект, коллективный субъект, тот или иной объект, субстанция, признак, свойство, характеристика, отношение, действие, комплекс дей-

ствий, состояние, деятельность, количество, качество, абстракция, ситуация, фрагмент действительности, пропозиция, суждение, логическая операция и т. д. При этом соответствующие объекты номинации могут быть как элементами реальной действительности, так и элементами фикциональной и/или виртуальной действительности либо одного из возможных миров.

Для осуществления номинативной деятельности в языке сложились различные механизмы вербализации, которые лингвисты научились дифференцировать по самым разным основаниям. Такого рода механизмы, с помощью которых вербализуются сведения о мире, правомерно объединить в более-менее однородные по определенному признаку группы, детально изучаемые в лингвистике традиционными специализированными приемами. Эти группы при необходимости правомерно дифференцировать по более тонким основаниям, хорошо описанным лингвистическими приемами: лексико-семантические, словообразовательные, морфологические, синтаксические, текстограмматические, формально-структурные (см. подробное описание каждой группы механизмов вербализации: [Гришаева, 2020, с. 21–74]). Стилистические, орфографические, пунктуационные и пр. средства объективации сведений о мире можно включить либо в перечисленные группы механизмов вербализации сведений о мире, либо описывать их как особые подгруппы в каждой из перечисленных групп в силу того, что, например, стилистически различающиеся средства можно выделить и при анализе лексико-семантических, и морфологических, и синтаксических, и словообразовательных, и формально-структурных особенностей, не говоря уже о текстограмматических.

Вместе с тем механизмы вербализации правомерно интерпретировать также как средства членения информационного потока при классификации соответствующих средств объективации различных сведений о мире, порождаемых и воспринимаемых в коммуникации, поскольку они помогают реципиенту при концептуализации и категоризации воспринимаемых сведений, снимая неопределенность и способствуя селекции сведений, подлежащих глубокой, целенаправленной ментальной обработке.

Номинативные стратегии как инструмент для аналитических процедур помогают исследователю описывать способы обозначения предметов, явлений и понятий различными языковыми средствами. Номинативные стратегии обеспечивают более или менее определенную интерпретацию комплекса сведений о том или ином элементе либо фрагменте действительности, объективируемых языковыми средствами, способствуя сознательному или неосознанному учету сведений, активируемых и со-активируемых теми же языковыми средствами.

В языковой культуре, очевидно, складываются различные номинативные стратегии, для реализации которых в языковой культуре конвенционально образуются в конечном итоге комплексы разнородных изофункциональных средств. Каждое из таких средств обнаруживает более или менее определенную привязку к коммуникативным условиям, типу культурного пространства, типу коммуникативного пространства, тому или иному параметру субъектов познания и коммуникации, характеру решаемой субъектами коммуникативной и когнитивной задачи, особенностям личностной и коллективной идентичности субъектов, когнитивному стилю и т. д. (см. примеры). В результате получается, что одно и то же средство активизирует, со-активирует и объективирует **разные** в количественном и качественном отношении комплексы сведений о некотором элементе действительности, какой бы природы тот ни был (см. примеры выше и ниже).

Коммуникативные (или же дискурсивные) стратегии представляют собой последовательность речевых и неречевых действий, реализация которых обеспечивает коммуникантам возможность организовывать взаимодействие максимально продуктивно и в итоге достичь своей цели.

Выбор субъектами познания и коммуникации коммуникативных стратегий зависит от многочисленных причин и подпадает под воздействие комплекса многочисленных разнородных, разнонаправленных факторов разной этиологии (см. анализ последних, особенно схему 4 на с. 143: [Гришаева, 2020, с. 136–163]). Анализ примеров текстов разного типа, порожденных в разных комму-

никативных средах (реальная действительность, виртуальное интернет-пространство, фикциональное пространство), позволяет убедиться в этом (см. примеры выше и ниже).

В качестве примеров коммуникативных стратегий можно назвать наряду с информированием, аргументированием, объяснением, повествованием, описанием и др. следующие, наиболее востребованные сегодняшними коммуникантами:

- конструирование фикциональной (художественной) действительности,
- конструирование фейков;
- конструирование симулякров (как если бы это было на самом деле);
- высмеивание, пародирование, а также карнавализация (подлинная → в разумных (осознаваемых) целях, не декларируемая в качестве таковой);
- пранкинг, флейминг, хейтинг, при реализации которых особо востребованной оказывается языковая игра, а также «эксплуатация» наиболее востребованных в определенных форматах общения номинативных стратегий;
- формирование определенного мнения без (убедительных и/или адекватных) аргументов ЗА и/или ПРОТИВ;
- манипулирование разных типов и с разными целями;
- конструирование аксиологического фона;
- эвфемизация и мн. др.

Когнитивные, номинативные и коммуникативные стратегии обнаруживают, таким образом, довольно устойчивые корреляции (см. детали, особенно с. 246–251: [Гришаева, 2020, с. 204–256]) (см. анализируемые примеры выше и ниже).

Высокая степень вариативности в различных коммуникативных средах: устной, письменной, компьютерно-опосредованной – средств и способов реализации любой коммуникативной стратегии зависит от многочисленных причин разной природы (см. системы доказательства, в особенности схему 13 на с. 224: [Гришаева, 2020, с. 164–199, 204–256]).

Целесообразность подобной трактовки разных способов использования языка как средства познания и коммуникации базируется, таким образом, на функционале языка как культурного кода и его особом положении в системе первичных и вторичных культурных кодов. В этом контексте наиболее значимой оказывается способность языка как культурного кода фиксировать культурно специфические сведения, транслировать их другим носителям культуры, гибко адаптируя соответствующие способы под постоянно меняющиеся коммуникативные условия и потребности конкретного субъекта познания и коммуникации (см. табл.).

Средства и способы трансляции сведений о мире в коммуникации

Гетерогенные, гетерохронные, гетеросубстратные сведения о мире							
Объективируемые в коммуникации				Необъективируемые в коммуникации			
Первичные		Вторичные		Потенциально объективируемые		Инферируемые	
Вербальные средства	Невербальные средства	Вербальные средства	Невербальные средства	Активируемые	Со-активируемые	Сознательно	Неосознаваемо

Насколько переконфигурирование отношений признаков в одной ментальной структуре оказывается значимым для носителей языковой культуры, можно понять, если сравнить толкование и пометы в толковом словаре для единиц *Kollektiv – Team*, *Kollektivgeist – Teamgeist*, *Kindergarten – Kita* (*Kindertagesstätte*): различие в том, когда и где соответствующие номинативные средства оказываются востребованными – первые в экс-ГДР,

вторые – после объединения Германии. Отмеченное обстоятельство оказывается значимым и для носителей немецкого языка; ср. одно мнение человека, не занимающегося профессионально лингвистикой: “Es gab dagegen lustige «Konkurrenz» begriffe beim Zusammenschluss beider Länder. Zum Beispiel: Aus der *Kaufhalle* in der DDR sollte der *Supermarkt* werden. Aus dem *Goldbroiler* das *Brathähnchen*. Aus der *3-Raum-Wohnung* die *3-Zimmer-Wohnung* (weil 3 Räume auch halbe sein konnten)” (архив автора главы). (Напротив, при соединении обеих стран была забавная конкуренция понятий. Например, из *магазина* в ГДР должен был появиться *супермаркет*. Из *бройлера с золотистой корочкой* – *жареный петушок*. Из *трехкомнатной квартиры* – *квартира из трех комнат*, потому что помещения могли быть также и неизолированными.) Поэтому и комплекс сведений, объективируемых, активируемых и со-активируемых перечисленными языковыми средствами, даже вне контекста оказывается нетождественным несмотря на то, что референт может быть одним и тем же.

Подтверждение высказанным соображениям можно найти в исследовании В. В. Корневой и Д. Б. Тужиковой. Изучая оротопонимы, они выявили этноспецифические и универсальные признаки, на основании которых «происходит вычленение из географического пространства определенных естественных категорий типа гора, равнина и т. д.» [Корнева, 2023, с. 203]. Через многоаспектное описание процессов трансономизации и онимизации была выявлена этноспецифичность «восприятия окружающей действительности, которая проявляется в наличии культурно специфических признаков как в категоризации самих естественных категорий, так и актуализации присущих (объективных) или приписываемых им (субъективных) признаков в процессе топонимизации» [Корнева, 2023, с. 206]. Таким образом, через анализ значительного языкового материала прослеживается связь между процессами, сопровождающими когницию, и процессами, значимыми при номинации; одним из примеров может служить женское имя собственное *Монсеррат*, которое имеет многочисленные ассоциативные связи с топонимами [Корнева, 2023].

Этот и многие другие примеры подтверждают закономерный характер взаимообусловленности когниции и номинации. Связи в коммуникации объективируемого и со-активируемого знания оказываются, следовательно, столь важны для носителей языка и культуры, что в определенных условиях такая связь закрепляется и становится конвенционально объективируемой, обогащая языковую картину мира новыми номинативными средствами и способами и способствуя все более тонкой дифференциации когниции и приращением нового знания через порождения новых способов профилирования некоторого комплекса сведений о мире.

Таким образом, **цель** предпринимаемого анализа правомерно охарактеризовать в самых общих чертах как анализ средств и способов решения одной и той же коммуникативной и когнитивной задачи в разных коммуникативных условиях. Другими словами, ту же цель можно сформулировать как стремление проанализировать способы и средства реализации коммуникативной стратегии, осуществляемой коммуникантами через выбор номинативных и когнитивных стратегий, устойчиво коррелирующих в известных условиях с характером и типом коммуникативной стратегии.

Картина мира как комплекс потенциально объективируемых и необъективируемых сведений

Осознание того, что, взаимодействуя друг с другом, носители языка и культуры должны выражать некоторые сведения с помощью разнообразных средств культурных кодов, дает исследователю возможность понять, что соответствующие сведения не могут транслироваться одним интерактантом другому **вне объективации** соответствующих сведений по правилам, принятым и устоявшимся в определенном культурном пространстве, чтобы коммуникация вообще могла бы осуществиться.

Сущностную и причинную связь познания и коммуникации акцентирует Е. С. Кубрякова, характеризуя суть коммуникации и когниции как процессов, обладающих особой значимостью для жизнедеятельности человека. По убеждению Е. С. Кубряковой, названные процессы «могут быть разведены и противопоставлены только по их ориентации: когниция представляет собой

процесс познания мира, а дискурс и коммуникация – процесс передачи результатов этого познавательного процесса или же размышлений о его сути и содержании другим людям. <...> оба названных процесса имеют дело со ЗНАНИЯМИ, МНЕНИЯМИ, ОЦЕНКАМИ людей, с обобщением их опыта и, конечно, с активацией такого опыта и его отражением в языковых формах» [Кубрякова, 1998, с. 47]. (Выделено Е. С. Кубряковой. – Л. Г.)

В специальной литературе для комплекса сведений используется термин *картина мира*. Трактовка данного понятия, на первый взгляд, кажется общепринятой, однако действительность обнаруживает значительное число различий при осмыслении соответствующего феномена, что очевидно по многочисленным определениям (см. анализ: [Постовалова, 1988; Кубрякова, 1988; Корнилов, 1999; Пищальникова, 2021; Корнева, 2023; Романова, 2022; Гришаева, 2022, с. 99–145]). Так, Т. В. Романова приводит в своем словаре [Романова, 2022, с. 50] цитату В. И. Постоваловой: «исходный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека, репрезентирующий сущностные свойства мира в понимании ее носителей и являющийся результатом всей духовной активности человека» [Постовалова, 1988, с. 21].

Более общим является определение картины мира, предлагаемое Е. С. Кубряковой: картина мира – это «совокупность гетерогенных, гетерохронных, гетеросубстратных сведений о мире» [Кубрякова, 1988, с. 141]. Выражая эту мысль иначе, можно сказать, что картина мира содержит самые разные сведения, которые обычно описываются как знания о мире (или тезаурус), языковые знания, интеракциональные знания (см. подробнее: [Постовалова, 1988; Кубрякова, 1988; Корнилов, 1999; Пищальникова, 2021; Корнева, 2023; Романова, 2022; Кремнева, 2017; Гришаева, 2022, с. 99–145]).

И хотя интеракциональные знания и их значимость для взаимодействия носителей языковой культуры трактуются в большинстве случаев более или менее сопоставимо, в специальной литературе имеются и интерпретации, несколько отличающиеся от общепринятых суждений. Так, Л. А. Козлова предлагает изучать их как образующих этностиль: «<...> речевые акты, совокупность которых

образует этностиль коммуникации, представляют собой результат воплощения культурно-обусловленных дискурсивных сценариев, и в них находят свою манифестацию основные культурные ценности» [Козлова, 2021, с. 153]. А выражаясь языком О. А. Костровой, носители языка и культуры обладают относительно общими ментальными смыслами и их специфическими дискурсивными реализациями, взаимодействуя согласно этим дискурсивным реализациям [Дискурсивные стереотипы, 2015, с. 38]. Ср. в этой связи и трактовки взаимодействия носителей культуры, близкие по установкам излагаемым концепциям, основой которых являются иные категории анализа, такие как коммуникативное/дискурсивное событие (например, [Цурикова, 2002]) или социальный эталон (например, [Гришаева, 1998]).

Картина мира предоставляет исследователю также сведения о субъективных установках, цели коммуникации, мотивах жизнедеятельности носителей культуры, о различных регулятивных структурах и их содержательном наполнении и функционале, актуальных для общества, о разнородных смыслообразующих факторах и др. Картина мира складывается в процессе естественной, стихийной рационализации результатов воспринимаемых сведений, категоризуемых и концептуализируемых через их ментальную обработку и фиксируемых с помощью средств культурных кодов. Вместе с тем картина мира – это также и результат искусственной рационализации, поскольку она формируется и в актах намеренной и систематической рефлексии над естественным мировосприятием человека.

Картину мира правомерно описывать как парадоксальный феномен, поскольку она:

- целостна, глобальна, с одной стороны, но континуальна, структурирована, иерархично организована – с другой;
- представляет собой целостное ценностно-ориентированное знание, представая как таковая в акте познания лишь эскизно, фрагментарно, несистематически;
- континуальна (как феномен), но и вместе с тем дискретна (как проявление в определенных условиях наблюдения и осознанной рефлексии);

- будучи анализируема как проявление культуры, она ригидна относительно культуры в целом на протяжении веков, а также относительно одного субъекта познания и коммуникации, но определенно изменчива как в пределах одной культуры, так и для одного субъекта познания и коммуникации, т. е. способна к достраиванию, перестраиванию, трансформации, т. е. в высокой степени вариативна по самым разным параметрам;

- объединяет, с одной стороны, верифицируемое, строгое научное знание и, с другой стороны, в ней присутствуют также мифологемы, стереотипы, предрассудки, предубеждения, прецедентные феномены и пр. (см. подробнее также иные характеристики картины мира: [Гришаева, 2022, с. 111]).

Таким образом, картина мира как сложно организованный образ мира **холистична**, однако осмыслить эту целостность возможно лишь через описание ее отдельных фрагментов, причем данное обстоятельство осознается при целенаправленной, т. е. сознательной, рефлексии, через череду нескольких подобных актов познания. Поэтому картина мира как таковая конкретным субъектом познания и коммуникации не осознается, как и подавляющее большинство сведений о мире, хранящихся в картине мира, которыми этот субъект располагает на самом деле. Тем не менее картина мира является обязательной основой при осуществлении любой интеракции независимо от степени осознанности сведений, образующих картину мира, конкретным субъектом. Картина мира имеет субъективно-объективный характер для общества в целом и для каждого отдельного субъекта как носителя языка и культуры, поскольку в ней присутствуют и знания, которыми владеет только конкретный субъект, и знания, разделяемые всеми носителями языка и культуры, и прототипы ментальных категорий, и стереотипы сознания, и архетипы как структуры сведений, особо значимые для коллективного субъекта (см. подробный комментарий к сказанному: [Гришаева, 2022, с. 111]).

Таким образом, естественно, что классификация разных типов системы знаний, складывающихся в картину мира, может быть выстроена по самым разным основаниям. Таковыми могут быть

упомянутые уже знания: языковые, интеракциональные, тезаурусные, организуемые по разным критериям (см. анализ нескольких предложений относительно конфигурации сведений в картине мира: [Гришаева, 2022, с. 115–140]). Это могут быть также способ и место репрезентации в памяти, характер доступа или использования знания, длительность хранения знаний и др., которые подробно анализирует Ю. Райшер [Reischer, 2002, с. 94–95].

В обсуждаемом общетеоретическом контексте нельзя не подчеркнуть, что соответствующие комплексы знаний в разном культурном пространстве наполняются по-разному структурированным содержанием, которое активируется и объективируется также культурно специфическим образом. Это описывается в том числе и таким научным инструментарием, как типология культуры и в частности – низкоконтекстные и высококонтекстные культуры. Поэтому автомобиль марки «Жигули» за пределами русскоязычного мира называют *лада*, а в переводных романах персонажи носят имена *Мари – Мэри – Мария – Жан – Энн – Иоанн – Йоханн – Пьер – Поль – Петер*, а не *Иван – Маруся – Аня* и т. д. Элементы одного и того же ландшафта имеют в разных языковых культурах разные именованья: *Ла-Манш – Английский канал, Бискайский залив – Кантабрийское море, Балтийское море – Восточное море, Эверест – Джомолунгма*, а по сути одно и то же имя активизирует разные сведения даже в одной языковой культуре, поскольку в ней сложились определенные, ставшие конвенциональными, стратегии именования применительно к конкретным элементам культуры: *миссис Хадсон – Гудзонов пролив, река Гудзон*.

***Текст как интерфейс реального и фикционального,
объективируемого и имплицитного, общего и частного,
закономерного и случайного***

Мысль о том, чтобы трактовать текст как интерфейс, вытекает из осознания следующих обстоятельств.

Во-первых, интерфейс – это, согласно словарю Л. П. Крысина, «система унифицированных связей и сигналов, посредством которых устройства вычислительного комплекса **взаимодействуют**

друг с другом» [Крысин, 2008, с. 292]. (Выделено мною. – Л. Г.) Следовательно, если провести аналогию между носителями языка и культуры, осуществляющих интеракцию, с одной стороны, и вычислительными комплексами – с другой, то именно концептуальная метафора «интерфейс» поможет понять, как текст, порождаемый одним уникальным субъектом и воспринимаемый другим уникальным субъектом, осмысливается в интеракции. При чем соответствующий текст интерпретируется и тем и другим, как правило, **адекватно** сложившимся актуальным коммуникативным условиям. Доказательством тому служит абсолютная доминанция в языковой культуре интеракций разного типа, относящихся к кооперативному общению, а также наличие коммуникативных стратегий, позволяющих носителям культуры так или иначе достигать взаимопонимания между интерактантами.

Во-вторых, текст – это продукт речемыслительной деятельности носителей языка и культуры с помощью разнообразных и разнородных средств культурных кодов при решении интерактантами в тех или иных коммуникативных условиях некоторой коммуникативной и когнитивной задачи. В обозначенном контексте нельзя не принять во внимание следующее обстоятельство: каждый носитель языковой культуры в процессе социализации в свою культуру присваивает **инварианты** семантической, синтаксической, функциональной организации текстов разных типов. Он постоянно пополняет и совершенствует свое текстограмматическое знание по мере дифференциации своего социокогнитивного культурного опыта. При этом носитель языка и культуры осваивает принципы варьирования соответствующих текстотипологических инвариантов, адаптируя свой выбор средств и способов решения коммуникативной и когнитивной задачи к меняющимся коммуникативным и когнитивным условиям (см. подробнее о варьировании текстов в коммуникации: [Гришаева, 2020]).

В-третьих, для решения общей для носителей языковой культуры задачи, т. е. для того, чтобы взаимодействие было продуктивным, им требуются знания, разделяемые ими обоими. К таковым правомерно отнести в первую очередь комплекс сведений, опи-

сываемых в специальной литературе как картина мира носителей языковой культуры, во вторую – наличие у каждого интерактанта тех ментальных структур, которые конвенционально трактуются как совместное знание / общее знание / разделенное знание [Демьянков, 1997, с. 174–175].

В комплекс такого рода знания, бесспорно, входят знания о нормах ожидания относительно схем и/или сценариев организации интеракции определенного типа и способов и средств реализации той или иной коммуникативной стратегии в некоторых коммуникативных условиях. Знания, разделяемые всеми носителями языковой культуры, не могут не быть частью коллективной идентичности единичных субъектов и, следовательно, не могут не иметь зоны пересечения в упомянутых структурах соответствующих множеств гетерогенных, гетеросубстратных, гетерохронных сведений. При этом очевидно, что соответствующие множества гетерогенных сведений по понятным причинам не могут мыслиться как тождественные ни в количественном, ни в качественном отношении. Это обусловлено уникальностью конфигураций разнородных сведений в ментальной структуре личностной идентичности у каждого единичного субъекта как носителя определенной культуры.

К знаниям обсуждаемого типа относятся, вне всякого сомнения, и знания, организуемые стереотипами сознания (см. подробнее: [Гришаева, 2022, с. 180–261]). Влияние стереотипов сознания как образцов осмысления воспринимаемой действительности остается довольно значительным, независимо от того, насколько это влияние осознает конкретный субъект познания и коммуникации в конкретной интеракции и насколько ригидным или же лабильным является сам субъект в социопсихологическом и/или интеракционном отношении.

О. А. Кострова, между прочим, обращается к такой категории анализа, как дискурсивные стереотипы, объясняя это тем, что «Тексты, с одной стороны, “воспринимают” обозначения стереотипных понятий, а с другой – сами представляют собой образцы, нередко имеющие национально-культурную окраску». Дискурсы предоставляют возможность исследования

стереотипных коммуникативных стратегий, а также изменения прототипичных дискурсивных форм» [Дискурсивные стереотипы, 2015, с. 35]. Единицей стереотипизации избирается ситуация «с особой семантической направленностью, которая осмысливается как типичная, повторяющаяся, культурно значимая в определенных видах коммуникации» [Дискурсивные стереотипы, 2015, с. 67]. Анализ научных текстов, например, позволяет выделить шесть типов аргументов, ожидаемых в немецком аргументативном дискурсе: фактологические (изложение фактов, на основании которых делается вывод), выводные/инференциальные (обобщающие изложенные факты), логические (основывающиеся на семантике логических связей), иллюстративные/экземплифицирующие (доказывающие наглядными средствами), инструментальные (показывающие способ аргументации), перспективирующие (задающие угол рассмотрения проблемы) [Дискурсивные стереотипы, 2015, с. 86].

Картина мира, будучи сложно организованным комплексом знаний: декларативных и процедуральных, языковых и интеракционных, тезаурусных (см. подробнее богатую и обширную специальную литературу по проблеме [Постовалова, 1987; Постовалова, 1988; Кубрякова, 1988; Кубрякова, 2004; Пищальникова, 2021]), становится своего рода полноценным **источником** разнообразного строительного материала при конструировании и фикционального, и виртуального миров (см. рассуждения, например: [Бабушкин, 2001; Гришаева, 2024]).

С этой точки зрения текстовое пространство правомерно интерпретировать как интерфейс, т. е. как такую «систему связей и сигналов», которая позволяет сопоставлять реальное и ирреальное, реальное и фикциональное, реальное и виртуальное, виртуальное и фикциональное, фикциональное и реальное, реальное сегодня и реальное вчера, реальное сегодня и реальное завтра. Основанием для подобного суждения могут быть художественные и научно-фантастические тексты разных жанров (исторический роман, фэнтези, комикс, сказка, миф, притча, компьютерная игра, исторический анекдот, бытовой анекдот и мн. др., а также мно-

гочисленные новые форматы общения в интернет-пространстве, в том числе и такие, как фейк, пранк, троллинг, хейтинг и пр.).

В данной связи интересно вспомнить рассуждения Г. Антоса, анализирующего процессы порождения и рецепции фейка. Так, обосновывая умозаключение о целенаправленном изучении фейков наряду с изучением механизмов и образцов оболыщения и самооболыщения, Г. Антос подчеркивает: «<...> для фейковых новостей справедливо то, что справедливо для волшебства: они живут прежде всего благодаря самому волшебству <...>» [Antos, 2017, S. 18]. Осмысля приведенный тезис, необходимо иметь в виду, что адресант, порождающий фейк, должен быть уверен в том, что адресат, для которого создается соответствующий текст, адекватно воспримет этот текст. Другими словами, реципиент текста, содержащего фейк, должен поверить в истинность сообщаемого или, по крайней мере, в высокую степень вероятности предлагаемой версии развития события; по крайней мере, продуцент текста, порождающий фейк, рассчитывает на это.

Поэтому, изучая текст как интерфейс реального, виртуального и фикционального, нельзя не принять во внимание диалектику личностной и коллективной идентичности у обоих интерактантов, а также особенности конфигурации разнородных сведений в картине мира, каковой она была и есть СЕГОДНЯ и ТОГДА, т. е. во время порождения текста и его рецепции как со стороны интерактантов, будь то продуцент или реципиент, так и со стороны исследователя либо не-коммуниканта.

Следствием этого становится необходимость учитывать количественные и качественные параметры рамки восприятия для интерпретации воспринимаемого содержания текста, образуемые аксиологическими категориями ХОРОШО и ПЛОХО с тем содержательным наполнением последних, какое является имманентным соответствующим категориям в разное время: СЕГОДНЯ и ТОГДА – как при порождении текста, так и при его рецепции различными субъектами. Сказанное относится в полной мере и к тому, какие сведения о действительности объективируются, активизируются и со-активируются у носителей

языковой культуры при порождении и при рецепции порождаемого и/или порожденного текста. Не менее значимым является при анализе результата интеракции и фиксации последнего с помощью средств культурных кодов также разграничение интерпретации действительности, с одной стороны, и представлений о действительности, которыми располагают как продуцент, так и реципиенты текста – с другой.

Убедиться в правомерности сказанного можно, проанализировав соотношение объективированных и необъективируемых сведений в креолизованных текстах, поскольку обсуждаемое соотношение эксплицируемых и имплицитных сведений становится в пространстве именно креолизованного текста предельно наглядным (см. рис. 1).

Интерпретация скульптуры как креолизованного текста (см. рис. 1) основывается на том, что в таком случае предметом исследования является семиотически гетерогенный продукт деятельности продуцента, породившего в определенных коммуникативных условиях данный текст как продукт деятельности субъекта. Этим сходство скульптуры и иных типов креолизованных и «традиционных», т. е. семиотически гомогенных, текстов, далеко не исчерпывается. Продуцент, имея определенное намерение, решает некоторую коммуникативную и когнитивную задачу с помощью вербальных и невербальных средств, существующих в культуре как средства фиксации, трансляции, активизации и со-активации знаний о мире, субъектах и объектах, интеракциях, ценностных ориентациях и др.

Анализируемому креолизованному тексту (см. рис. 1) так же, как иным коммуникативным продуктам разного типа, т. е. текстам (в широком смысле), свойственны все признаки **текстуальности** независимо от характера коммуникативной среды, в которой они порождаются и бытуют: устной, письменной, компьютерно-опосредованной, а также их природы: семиотически гомогенной и семиотически гетерогенной. Упоминания в этом контексте заслуживают прежде всего такие признаки феномена «текст», как интенциональность, целостность, когерентность, адресованность,

информативность, ситуативность, структурированность, членимость, функциональная направленность и др., а также содержательная и формальная организация согласно актуальным для конкретной культуры принципам с помощью средств культурных кодов (см. обширную специальную литературу по названной проблематике).



Рис. 1. Одна из фигур, созданных В. Волковым из металлического мусора, в городском парке г. Иваново



Рис. 2. Та же «принцесса» с иного ракурса. На заднем фоне волк из советского мультфильма; стоит у фразы: «Ты, это, заходи, если чё»

В силу того, что анализируемая скульптура при ее рецепции погружается в культурно специфический контекст; у реципиента средствами культурных кодов активируются и со-активируются сведения о **фикциональной** реальности, восходящей к нереальной действительности, к сказке о царевне-лягушке. Такой интерпретации способствует объективация знаний о функциональном потенциале короны и о ее виде как артефакта, стрелы в «руках» лягушки, а также «мысли лягушки», объективированные вербально: *Жду принца*. Крайне важно в данном креолизованном

тексте обратить внимание на орфографию: *Жду принца*, а также на то, что в русской сказке царевна-лягушка ждет не принца, не королевича, не жениха, не доброго молодца, а царевича. Ср. высказывание в быту относительно излишне разборчивых запоздалых невест: *Ждет принца (на белом коне)*. Важно также, что существо животного мира «лягушка», которое реципиент адекватно идентифицирует как таковую на основании первичных признаков этого биологического существа и первичных признаков среды его обитания (болото ← пенек, камыш + знание о месте обитания лягушек + сюжет сказки).

Благодаря осмыслению комплекса гетерогенных, гетерохронных, гетеросубстратных знаний, объективированных средствами вербального и невербальных кодов, реципиент как носитель русской языковой культуры без труда декодирует и намерение автора креолизованного текста: высмеивание. Причем высмеивает продуцент текста людей, поступающих не так же, как в старинной русской сказке поступала заколдованная Кощеем Василиса, превращенная в лягушку. Такая интерпретация основывается, с одной стороны, на знании сюжета сказки, но с другой – на знании того, как в сказках художники рисовали лягушку – с симпатией.

Между тем в анализируемом креолизованном тексте черты «лица» (негармоничные) лягушки и его выражение (отталкивающее), ее фигура (неэстетичная), ее поза (развязная) способны вызывать у реципиента только негативные чувства (неприятие, презрение, насмешку, злорадство и т. п.). Кроме того, знание сюжета сказки о царевне-лягушке вступает в противоречие с актуальными сведениями, со-активируемыми невербальными средствами: нежелание работать над собой (пассивное ожидание, о чем свидетельствует поза (откинувшись назад и развалившись) и указание стрелой на соответствующее состояние – *жду*), форма для обозначения потенциального жениха *принц*, которая, как известно носителям русской языковой культуры, специализированно используется при реализации коммуникантами людических стратегий, а также при пародировании того или иного субъекта,

к которому говорящий испытывает скрываемую или даже явную неприязнь и/или сарказм.

Таким образом, для реципиента не может не быть очевидным, что продуцент текста конструирует **аксиологический** когнитивный фон, на котором осмысляется когнитивная фигура, т. е. лягушка, ждущая принца. Поэтому комплекс объективируемых, активизируемых и со-активизируемых сведений воспринимается сквозь когнитивную рамку «хорошо ↔ плохо» или же «пристойно ↔ непристойно», «приемлемо ↔ неприемлемо», «можно ↔ нельзя» и др. Связь с ценностными ориентациями оказывается как непосредственной, так и опосредованной, как явной, так и неявной.

Особую роль в конструировании аксиологического когнитивного фона играют при этом мифы, значимые для русской языковой культуры, имеющие не только автохтонное происхождение, но и универсальные, различные прецедентные феномены, а также набор культурно специфических и универсальных символов, актуальных для реципиента в момент его восприятия соответствующего текста.

Чрезвычайно важно подчеркнуть, что в креолизованных текстах типа анализируемых (примеры 3 и 4) доступ к комплексам разнородных знаний, объективируемых и необъективируемых, т. е. сведений, активизируемых и со-активизируемых в текстовом пространстве средствами культурных кодов, может быть разным. Весьма условно правомерно иметь в виду такие группы, как (1) моновариантный и поливариантный доступ к структуре знаний, (2) вербально и/или невербально овнешняемые сведения, (3) первичные и вторичные способы овнешнения, (4) конвенциональные и неконвенциональные средства выражения, (5) разные средства и способы доступа к структуре знаний: специализирующиеся на решении определенной коммуникативной задачи и неспециализирующиеся на соответствующем задании.

Насколько названные параметры анализа и отмеченные характеристики описываемого текста оказываются значимыми в общетеоретическом и прикладном плане, можно убедиться, если поместить тот же самый текст в иной когнитивный фон (пример 4). Даже не вдаваясь в подробности о волке из широко известного

старого советского популярного мультфильма и не припоминая контекст, в котором тот произнес свою знаменитую фразу (*Ну, ты, это, если чё, заходи.*), реципиент воспринимает в новом текстовом пространстве обе фигуры как взаимодействующие друг с другом. При этом очевидно по объективируемым невербальными средствами сведениям, что один интерактант (лягушка) не считает второго (волка) достойным какого-либо внимания, поскольку она *ждет прынца*, а конкретный волк никак не подходит под соответствующие представления об идеальном женихе.

Таким образом, очевидно, что одна и та же когнитивная фигура на разном когнитивном фоне осмысливается по-разному. По-разному интерпретируется соотношение объективируемых в текстовом пространстве и необъективируемых сведений о мире. Однако последние сведения тем не менее непременно активируются и со-активируются при объективации определенных сведений, они адекватно декодируются носителями языковой культуры в силу их первичной социализации. Комплексы гетерогенных, гетерохронных, гетеросубстратных сведений, релевантных в коммуникации с точки зрения продуцента текста, в разных актах познания различаются в количественном и качественном отношении. Комплексы воспринимаемых объективируемых и необъективируемых сведений получают при их обработке реципиентами разную конфигурацию первичных, вторичных, а также салиентных и несалиентных признаков, так или иначе представленных в соответствующей ментальной структуре. Они подводятся под разные ментальные категории, сопоставляются с разными прототипами и вследствие этого концептуализируются по-разному.

Отмеченное обстоятельство объясняет, почему в текстовом пространстве один и тот же референт может получить множество именовании – первичных, вторичных, конвенциональных, окказиональных и т. д. В результате в тексте выстраивается номинативная цепочка, прошивающая весь текст и способствующая установлению когерентности текста в целом. Сказанное касается также и так называемых коннотативных цепочек, а также акци-

ональных цепочек, структура которых отличается большей формальной и содержательной гетерогенностью и вариативностью по причине их сущности как средств вербализации видов деятельности человека, включая отдельные действия и/или операции по выполнению действий (см. подробнее: [Гришаева, 1998]).

Насколько востребованным в коммуникации может быть обсуждаемая опция вариативного конфигурирования сведений из одной ментальной категории в разных коммуникативных условиях, демонстрируют, к примеру, тексты Б.-Л. Ланге. Данный писатель, рассказывая о жизни немцев в разные эпохи – в ГДР, во время объединения Германии и после ее объединения – дает читателю возможность отметить мотив для креативных номинаций привычных элементов окружающей их реальности и заметить в обыденности непривычное, парадоксальное, оригинальное или даже неприемлемое, порицаемое, отвергаемое носителями культуры (примеры 5, 6) (см. подробнее анализ примеров и результатов опроса носителей языка и культуры: [Grischaewa, 2022]).

Интересно то, что Б.-Л. Ланге снабжает точным и ярким комментарием вторичные номинативные средства, используемые носителями немецкого языка в людической коммуникации (а в ряде случаев и в политической). Ниже при цитировании примеров анализируемого типа сначала приводится мотив для порождения вторичного номинативного средства, т. е. акцентируется конвенционально непервичный для обозначаемого референта признак, по которому воспринимаемые сведения подводятся под соответствующую ментальную категорию.

Пример 5:

- функция: *der VEB Horch und Guck* (объект номинации: органы госбезопасности) (дословно: народное предприятие *Подслушивай и подглядывай*);
- внешний вид: *Pornoshop* (объект номинации: магазин) (комментарий: *nackte Schaufenster und enblöfte Regale*) (дословно: порношоп);
- общая характеристика у не подлежащих сравнению объектов: *Bonbon* (объект номинации: значок партии СЕПГ) (дослов-

но: карамелька), *der Knitterfreie* (объект номинации: солдатский шлем) (дословно: гладкий/несминаемый);

- ментальная аналогия между объектами внеязыковой действительности: *Tal der Ahnungslosen* (объект номинации: Дрезден и его окрестности) (дословно: долина ничего не подозревающих) [Lange, 2000].

Механизмы, с помощью которых порождаются соответствующие вторичные номинации, весьма разнообразны. Стремление выявить те или иные устойчивые корреляции между характером механизма порождения номинативного средства, с одной стороны, и сущностью номинируемого объекта – с другой, оказывается бесплодным (ср. отдельные номинации в примере 6):

Пример 6:

- пародия: *das Land mit begrenzten Unmöglichkeiten* (намек на лозунги, часто используемые в официальной коммуникации) (объект номинации: ГДР) (дословно: страна с ограниченными возможностями);

- метафора: *Frühgurke* (объект номинации: человек, которого чрезвычайно быстро двигают по карьерной лестнице) (дословно: ранний огурчик);

- метонимия: *die Lackschuhe* (объект номинации: чиновник) (дословно: лакированные ботинки), *der Wasserkopf* (руководящий состав на предприятии) (дословно: водянка (больной водянкой));

- ирония: *Arbeiter-und-Bauern-Volvo* (объект номинации: автомобиль «трабант») (дословно: рабоче-крестьянский вольво);

- сарказм: *EDV (= Ende der Versorgung)* (объект номинации: граница Восточного Берлина с Западным) (дословно: КС, конец снабжению);

- эвфемизм: *der sozialistische Industrienebel* (объект номинации: смог) (дословно: социалистический индустриальный туман);

- псевдоцитата: *sozialistische Wartegemeinschaft* (объект номинации: очередь) (дословно: социалистическая сообщество ждущих);

- игра слов: *Miss Bildung* (объект номинации: Марго Хонекер) (дословно: мисс образование) (ср. *Mißbildung*) (дословно: патология, уродство) [Lange, 2000].

Примеры 5 и 6 позволяют убедиться в том, что без владения активируемыми и со-активируемыми сведениями, не объективируемыми в коммуникации вербально, а также без знаний о культуре, ее носителях, их образе жизни и без владения когнитивными, номинативными, коммуникативными стратегиями, принятыми в конкретной языковой культуре, не представляется возможным адекватно осмысливать соответствующие номинации, даже если свободно владеть механизмами вербализации сведений о мире, т. е. языком. Выражаясь иначе, для продуктивного взаимодействия требуется уметь адекватно интерпретировать в конкретных коммуникативных условиях изначально и всегда культурно специфическое **соотношение объективируемых и необъективируемых**, т. е. активируемых и со-активируемых при объективации, сведений о мире.

Поэтому сигналами, на которые, по всей видимости, ориентируется субъект познания и коммуникации, чтобы разграничить здесь и сейчас реальную действительность от фикциональной или же от виртуальной с разной степенью вероятности, являются, во-первых, разнородные элементы культурных кодов (вербального и невербальных), а также сформировавшиеся в процессе приобретения социального опыта умения субъектов использовать культурные коды при кодировании и декодировании сведений, транслируемых при взаимодействии с другими субъектами.

Во-вторых, для обсуждаемого разграничения разных типов культурных пространств значение имеют также следующие умения: 1) умение членить воспринимаемый информационный поток; 2) умение включать в последний сведения, не объективируемые разнородными языковыми средствами; 3) умение интерпретировать варьируемое под влиянием разных факторов соотношение между объективируемыми и необъективируемыми сведениями (см. анализ соотношения между функционалом вербального и невербальных кодов: [Гришаева, 2022, с. 370–501]).

В данном контексте уместно вспомнить соображения Л. А. Козловой, которая также подчеркивает связь объективированных и необъективируемых в коммуникации сведений, используя для выражения данной мысли, однако, иные средства: «<...> наша

когниция этнически детерминирована, что находит свое отражение как в семантике языковых единиц различных уровней, так и в коммуникации. Формирование сознания и когнитивное развитие личности формируется в определенных географических, климатических, экономических, политических, социальных и иных условиях, совокупность которых образует тот когнитивный и культурный контекст, в котором происходит формирование как отдельной личности, так и всего лингвокультурного сообщества» [Козлова, 2021, с. 9].

Значимость сделанных обобщений можно, думается, довольно убедительно проиллюстрировать и более «традиционными» примерами из иного коммуникативного пространства (примеры 7 и 8).

Пример 7. <...> *Недавно отправившийся на цокольный этаж бытия одиозный политик, которого, мягко скажем, не особо любит большая часть старшего поколения нашей страны. За понятные дела да заслуги, в кавычках.* <...> [Lenta.ru]. (В приводимых примерах сохраняются оригинальная орфография и пунктуация.)

В примере 7 обращают на себя внимание такие номинативные решения продуцента: *цокольный этаж бытия, заслуги в кавычках, одиозный политик*, которые, однако, не могут быть осмыслены адекватно намерениям продуцента соответствующего текста реципиентами определенных возрастных категорий (теми, кто не застал эпоху перестройки). Это обусловлено тем, что сведения, объективируемые выделенными номинативными средствами, не активируют и не со-активируют сведения, благодаря которым перечисленные вторичные номинативные средства не могут быть погружены в тот когнитивный фон, на котором они адекватно осмысляются в качестве когнитивной фигуры.

В отличие от примера 7 пример 8 показывает, насколько вариативным может быть содержательное наполнение структур знаний, которое в некоторых коммуникативных условиях может быть обозначено как *факультет ненужных людей*. В таком случае на активацию и со-активацию сведений о реальном либо фикциональном или виртуальном мире оказывают влияние и время, актуальное для интерактантов, и ситуация взаимодействия продуцента и реципиента, и структура релевантных для культуры цен-

ностных ориентаций, и особенности коллективной идентичности коллективного субъекта, и особенности личностной идентичности единичного субъекта (как продуцента и/или как реципиента), и уровень владения когнитивными, номинативными, коммуникативными стратегиями, принятыми и регулярно, устойчиво воспроизводимыми, в языковой культуре.

Пример 8. <...> *поступил без экзаменов на юрфак («факультет ненужных людей»)* <...> [Lenta.ru].

Любопытно, что без упоминания конкретного факультета (*юрфак*) номинация *факультет ненужных людей* может быть в самых разных текстовых пространствах и при решении разнообразных коммуникативных и когнитивных задач соотнесена и с юристами, и с историками, и с экономистами, и с учителями, и с журналистами, и с артистами, и с музыкантами, и с политиками, и др. При этом характер оценки и факультета, и обучающихся на этом факультете, имплицитруемый за счет со-активации и активации сведений, останется неизменным – негативным.

Таким образом, сигналы культурного пространства разного типа – реального, фикционального или виртуального – представляют собой, по сути, вербальные и невербальные маркеры культурной идентичности субъектов взаимодействия, а также маркеры культурной принадлежности артефактов и пространственно-временного континуума, в котором имеет место то или иное коммуникативное событие разной степени сложности в разных коммуникативных средах: устной, письменной и компьютерно-опосредованной. Это доказывает анализ разных примеров: для фикциональной и/или виртуальной реальности примеры 3 и 4, для реальной и/или фикциональной – примеры 5 и 6, для виртуальной или фикциональной либо реальной – примеры 7 и 8.

Очевидно, что анализ текстов разного типа, имеющих разную степень семиотической гетерогенности, определенно свидетельствует о том, что практически в любом текстовом пространстве со-встречаются сведения о разных мирах – реальном, фикциональном, виртуальном, одном из множества возможных. Данное обстоятельство только на первый взгляд представляется парадоксальным, поскольку и фикциональный, и тот или иной

виртуальный мир конструируется через обращение субъектов познания и коммуникации к ментальным ресурсам, сложно организованным в картину мира носителей конкретной языковой картины мира. И если утверждение о том, что фикциональная (художественная) реальность конструируется в опоре на знания, входящие в картину мира художника, практически не вызывает возражения и/или недопонимания и даже представляется «само собой разумеющимся обстоятельством», то соотношение реального мира и одного из возможных либо виртуального миров не воспринимается таковым.

Между тем в языке имеются даже **грамматические, текстограмматические и текстотипологические** средства, по которым носители языка и культуры более или менее легко распознают соответствующие миры. Это прежде всего средства, входящие в функционально-семантическое поле модальности (грамматические и/или лексико-грамматические «сигналы» реальности/ирреальности), типы текста, такие как сказка, фэнтези, фантастика и пр., а также номинативные средства, именующие элементы фикциональной и виртуальной действительности (*ведьма, ворожить, водяной, кикимора, домовой, барабашка* и т. п.), а также иные средства, если иметь в виду элементы культурного кода «язык».

Следовательно, при разграничении реального, фикционального и виртуального, что носители языка и культуры делают на практике довольно легко, а также для уяснения соотношения между соответствующими пространствами в том или ином тексте как продукте речемыслительной деятельности носители языковой культуры ориентируются по определенным сигналам, маркирующим ту или иную реальность. Особого внимания в этой связи заслуживает, очевидно, во-первых, владение способами и средствами реализации коммуникативных стратегий, регулярно воспроизводимых в языковой культуре, благодаря чему решаются те или иные коммуникативные и когнитивные задачи. Это предполагает также учет закономерных корреляций между когнитивными и номинативными стратегиями, номинативными и коммуникативными, когнитивными и коммуникативными.

Владение конвенционально сложившимися в языковой культуре когнитивными, номинативными, коммуникативными стратегиями помогает коммуникантам по более или менее сопоставимым основаниям **членить** воспринимаемый информационный поток. Это означает возможность определить когнитивную фигуру, концептуализировать и категоризовать признаки элементов воспринимаемого мира (реального, фикционального либо виртуального), объективируемые средствами культурных кодов; соотнести сознательно или интуитивно воспринимаемые сведения с ценностной картиной мира; погрузить эти сведения в пространственно-временной, деятельностный и дискурсивный континуум. Все это образует основу для установления взаимопонимания, для оптимизации коммуникации и обеспечения продуктивности взаимодействия носителей языка и культуры.

Во-вторых, необходимо вспомнить о принципах варьирования способами и средствами решения конкретной коммуникативной и когнитивной задачи, какими располагает, с одной стороны, языковая культура в принципе и какие известны конкретному носителю языка и культуры с особенностями его личностной идентичности и востребованы им в актуальных для него коммуникативных условиях – с другой. В таком контексте не последнюю роль в предлагаемом списке потенциальных сигналов для разграничения при взаимодействии реального, виртуального и фикционального миров будет играть также уровень владения субъектами познания и коммуникации культурными кодами. Значимым является также умение каждого субъекта как продуцента либо реципиента при взаимодействии с другим субъектом декодировать и интерпретировать адекватно сложившимся условиям воспринимаемые сведения и намерения своего партнера по коммуникации.

В-третьих, нельзя не принимать во внимание такие образцы ментальной обработки комплекса воспринимаемых сведений, как стереотипы сознания. В силу своих сущностных особенностей они, с одной стороны, позволяют быстро категоризовать и оценить здесь и сейчас степень «полезности» и/или «вредности» воспринимаемых сведений для коммуникантов, а также для про-

цесса и потенциального результата взаимодействия последних, скорректировать при необходимости организацию интеракции, изменить способ достижения цели, варьировать использование инструментов и средств коммуникации. Однако, с другой стороны, стереотипы сознания не позволяют – опять же в силу своих сущностных свойств – интерактантам замечать в ряде случаев те признаки, которые значимы здесь и сейчас, но которые конвенционально интерпретируются как несалиентные, не заслуживающие внимания, как не влияющие на процесс и результат взаимодействия (ср. примеры 3-4 с примерами 5-6).

В-четвертых, важно учитывать также и нормы ожидания применительно к актуально сложившимся коммуникативным условиям и применительно к соотношению «факторы риска ↔ условия успешности». Соответствующие знания, разделяемые всеми носителями культуры и входящие в ментальную структуру коллективной идентичности коллективного субъекта, существенно влияют на количественные и качественные параметры когнитивной рамки восприятия, т. е. на характер когнитивных фильтров, сквозь которые селективируются воспринимаемые сведения, подлежащие дальнейшей глубокой обработке и впоследствии категоризуемые и концептуализируемые. Существенное значение приобретает в ряде случаев и развившееся в процессе социализации субъекта умение **осознавать** соотношение «когнитивный фон ↔ когнитивная фигура» и проследивать влияние последнего на результат интерпретации воспринимаемых сведений.

В-пятых, нельзя не упомянуть значимость умения погружать актуально концептуализируемые сведения в аксиологический контекст, т. е. выявлять с той или иной степенью рефлексии непосредственные и опосредованные связи с ценностными ориентациями комплексов сведений, подлежащих при взаимодействии носителей языковой культуры объективации первичными и/или вторичными средствами культурных кодов. От этого, понятно, зависит выбор средств и способов решения коммуникативных и когнитивных задач, а также, как следствие, определение соответствующих речевых и неречевых действий как полезных/вредных,

уместных/неуместных, хороших/плохих, поощряемых/порицаемых, правильных/неправильных, добрых/злых, пристойных/непристойных, смелых/трусливых, нормальных/ненормальных, моральных/аморальных и т. д.

Наконец, следует иметь в виду **конгруэнтность ↔ неконгруэнтность** сведений, объективируемых, активизируемых и со-активируемых в текстовом пространстве средствами культурных кодов, с одной стороны, и представлений о фикциональной и/или виртуальной действительности, актуальных и конвенциональных в конкретной языковой культуре – с другой.



Обобщая результат размышлений на заданную тему, уместно ответить на поставленные вопросы, заявленные в начале рассуждений в качестве исследовательских задач.

Вопрос о соотношении объективируемых в процессе взаимодействия коммуникантов сведений, необходимых для достижения их целей, с одной стороны, и сведений, активизируемых и со-активируемых, но не объективируемых в коммуникации средствами культурных кодов – с другой, следует, очевидно, воспринимать как фундаментальный и общетеоретический.

Причина подобной постановки вопроса видится в том, что ни в одном акте взаимодействия нет и даже теоретически не может быть полностью и в целом объективируемой информации. Это объясняется тем, что, во-первых, при взаимодействии любого типа средствами культурных кодов объективируется **коммуникативно и когнитивно релевантная** для коммуникантов информация – точнее, осознается как необходимая для трансляции. Сделанная поправка чрезвычайно важна, так как коммуниканты, как правило, не осмысливают сведения, образующие когнитивный фон, в качестве салиентного, хотя в действительности соответствующие знания не могут не обуславливать выбор коммуникантами средств и способов решения той или иной коммуникативной и когнитивной задачи.

По сути, предлагаемая формулировка вопроса может в частных случаях осмысляться по-разному, а именно:

- как изучение вклада вербального и некоторого невербального кода в достижение цели при взаимодействии носителей культуры;
- как соотношение вербально и невербально закодированной информации при членении информационного потока и/или разграничении в тех или иных условиях информации и информационного шума;
- как параметр при описании культурной специфики и/или выявления типа культур (по аналогии в высококонтекстными и низкоконтекстными культурами);
- как способ верифицировать некоторый когнитивный стиль;
- как прием, позволяющий определить порядок выведения сведений в поле сознания сведений из некоторой ментальной категории при концептуализации и категоризации этих сведений и/или тип номинативной стратегии;
- как возможность выявить существенные и несущественные различия, интегральные и дифференциальные характеристики некоторого воспринимаемого объекта при решении одной и той же коммуникативной и когнитивной задачи носителями разных культур и/или с определенной личностной идентичностью и т. д.

Уяснить, насколько регулярной и постоянной может быть пропорция между сведениями из определенных понятийных сфер, объективируемыми и необъективируемыми в некотором коммуникативном событии, правомерно, опираясь на нормы ожидания относительно реализуемой интеракции, с одной стороны, и особенностями личностной идентичности каждого из субъектов познания и коммуникации, а также их актуальными намерениями и выбором коммуникативной стратегии – с другой.

Исчисление факторов, обуславливающих варьирование в ту или иную сторону пропорции между объективируемым и необъективируемым в коммуникации знанием, следует признать также зависящим от обозначенных выше факторов. Очевидно, что наиболее значимыми параметрами в этом случае следует признать выбор стратегии взаимодействия, характер отношений между коммуникантами и особенности коммуникативных условий, в которых коммуниканты решают некоторую коммуникативную и когнитивную задачу.

Стремление выявить, с какими последствиями сталкиваются интерактанты в случаях изменения того или иного соотношения между объективируемыми и имплицитными сведениями, приводит исследователя к необходимости осознать два вывода – один из них условно позитивный, второй условно негативный.

В первом случае понятно, что соотношение между объективируемыми вербально и/или невербально сведениями и необъективируемым знанием зависит от характера решаемой или коммуникативной и когнитивной задачи, от степени владения обоими субъектами коммуникации знанием, разделяемым носителями культуры, а также от типа коммуникативной стратегии, реализуемой коммуникантами здесь и сейчас. Важным фактором является также тип культуры, в котором складываются конвенционально предпочитаемые субъектами коммуникации когнитивные, номинативные и коммуникативные стратегии, выбираемые конкретными субъектами в силу особенностей их личностной и коллективной идентичности.

Во втором случае необходимо признать, что доля необъективируемых в коммуникации средствами культурных кодов сведений, входящих в картину мира любого носителя языка и культуры, всегда преобладает над сведениями, объективируемыми вербально и/или невербально. Причина заключается, с одной стороны, в принципиальной невозможности объективировать одновременно всю картину мира в целом в одном акте познания. С другой стороны, объективация всех сведений излишне затратна в когнитивном, интеракционном, психологическом (эмоциональном), социальном и пр., наконец, энергетическом отношении для обоих коммуникантов. Поэтому в языковой культуре складываются определенные социальные эталоны взаимодействия, которые могут реализовываться вариативно, в зависимости от актуально складывающихся условий – условно: по развернутому и сокращенному сценарию. И эти способы взаимодействия носители культуры осваивают в процессе своей первичной и вторичной социализации в любом культурном пространстве.

Глава 2.3. МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В РОЛИ РЕПРЕЗЕНТАНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА В НАУЧНОМ ТЕКСТЕ

Принцип антропоцентризма, лежащий в основе современной научной парадигмы, диктует необходимость учета когнитивной составляющей в лингвистических исследованиях. Феномены языка, особое место в ряду которых занимает текст, рассматриваются уже не как самодостаточные и замкнутые в себе сущности, а как особая форма жизнедеятельности человека, отражающая тот или иной способ репрезентации знаний о мире. Как следствие, в фокус внимания исследования попадает сложное семантическое, когнитивное и коммуникативное пространство, за которым в лингвистике закрепился термин *дискурс*. Понятие дискурса тесно связано с когнитивной активностью коммуникантов в процессе генерации и интерпретации текста, которые выполняют различные социальные роли, выступая в качестве субъектов разных институциональных дискурсов.

Как следствие, практически любой текст представляет собой результат взаимодействия двух и более дискурсов и реализуется в неоднородной среде на пересечении нескольких дискурсов. Рассмотрение механизмов взаимодействия структур, принадлежащих различным институциональным дискурсам, открывает перспективы для дальнейшего изучения феномена генерирования новых смыслов в контексте трансфера ментальных единиц, принадлежащих стоящим за взаимодействующими дискурсами концептуальным образованиям.

Настоящее исследование посвящено изучению механизмов взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов, играющих важную роль в коммуникативном пространстве соответствующего лингвокультурного сообщества. Материалом исследования послужили более шестисот фрагментов англоязычных художественных и научно-популярных текстов, порождение и интерпретация которых происходит в неоднородном пространстве на пересечении научного и художественного дискурсов.

Данный феномен представляет собой сложный когнитивный процесс, заключающийся в наложении научной картины мира на авторскую художественную картину мира, в результате которого структура научного понятия подвергается разного рода трансформациям и заполняется новым содержанием. Универсальное ядро научного понятия остается неизменным в случае актуализации данной ментальной структуры за пределами научного дискурса и является основой для формирования новых периферийных слоев концепта, количество и содержательное наполнение которых обусловлено как особенностями авторского идиостиля, так и жанровой спецификой текста, порождающегося и интерпретирующегося на пересечении англоязычного научного и художественного дискурсов.

Результатом трансформации научного понятия в концептуальном пространстве художественного текста является формирование в художественной картине мира индивидуального авторского концепта, ядром которого является одноименное научное понятие, а периферия конструируется в процессе порождения и интерпретации художественного текста в соответствии с когнитивными и прагматическими параметрами неоднородного дискурсивного пространства, возникающего как результат взаимодействия англоязычного научного и художественного дискурсов. Художественный концепт и его одноименный коррелят в научной картине мира образуют канал связи между художественной и научной картинами мира, который обеспечивает трансляцию информации между данными концептуальными образованиями.

Процесс трансляции научного знания в художественную картину мира представляет собой конструирование в концептуальном пространстве художественного текста особой зоны, повторяющей с точки зрения своей структуры и содержательного наполнения некоторый фрагмент научной картины мира. Формирование такой зоны позволяет, с одной стороны, упорядочить связи между авторскими концептами, сконструировав целостную и непротиворечивую художественную картину мира, а с другой – представить читателю языковую личность персонажа, являющегося носителем научного

знания, со всеми его социальными и биологическими параметрами, находящими отражение в его коммуникативном поведении.

Взаимодействие научного и художественного дискурсов во многом обеспечивается благодаря использованию характерных для дискурса-донора метафорических моделей, чей экспрессивный и экспланаторный потенциал раскрывается в полной мере в пространстве дискурса-реципиента. Характерной особенностью англоязычного научного дискурса является высокая плотность метафорических выражений, играющих роль инструмента, позволяющего преодолеть ограниченность языковых средств при анализе новых феноменов. Данный фактор обуславливает ведущую роль теории концептуальной метафоры в исследованиях, посвященных проблеме взаимодействия дискурсов.

Теория концептуальной метафоры как методологическое основание дискурсивных исследований

Теория концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера приобретает популярность в научном сообществе в середине 80-х годов XX века на фоне общего интереса к теории концептуальной метафоры. Исследуя взаимоотношения между языковыми формами и стоящими за ними ментальными структурами, авторы интерпретируют когнитивные процессы аналогии, индукции, метафоры, метонимии и т. п. как варианты базовой когнитивной операции концептуальной интеграции. Особую роль Ж. Фоконье и М. Тернер отводят феномену проецирования (*projection*), которое связывает когнитивные структуры и объективирующие их языковые конструкции [Fauconnier, Turner, 1998].

В отличие от модели, предложенной Дж. Лакоффом, модель метафорического проецирования учитывает взаимодействие не двух, а четырех ментальных пространств, к которым относятся два входных пространства, родовое пространство и смешанное пространство (*blended space*). Под смешанным пространством Ж. Фоконье понимает когнитивную структуру, формирующуюся в результате концептуального слияния двух входных пространств [Fauconnier, 1997].

Представляется важным отметить, что формирование смешанного пространства не сводится к простому соединению элементов входных пространств, но предполагает расширение за счет использования фоновых знаний участников коммуникации и уточнение в рамках сопутствующей формированию смешанного пространства мыслительной симуляции [Fauconnier, Sweetser, 1996]. Иными словами, смешанное ментальное пространство представляет собой определенную область концептуализации, конструируемую субъектом в процессе восприятия или порождения дискурса. Формируясь на основе фоновых знаний, смешанное пространство все же не присутствует в памяти субъекта дискурса в виде устойчивых ментальных структур. Напротив, его конструирование является динамичным процессом, который протекает параллельно с деятельностью, направленной на порождение и восприятие того или иного дискурса. В этом и заключается основное отличие между теорией концептуальной метафоры, анализирующей относительно устоявшиеся отношения между концептами, и теорией концептуальной интеграции, рассматривающей смешение ментальных пространств как динамичный процесс, в ходе которого конвенциональные метафоры дополняются новыми, оригинальными примерами концептуализации.

Сложность когнитивных операций, осуществляющихся в процессе порождения смешанного ментального пространства, позволяет утверждать, что значение языковой единицы, существующей в пространстве неоднородного дискурса, не сводится к простому синтезу значений образующих ее элементов. Данный подход к проблеме языкового значения сближает теорию концептуальной интеграции и теорию номинации, разработанную в 70-х годах XX века Н. Д. Арутюновой, Е. С. Кубряковой, Ю. С. Степановым и другими отечественными лингвистами. Согласно данной теории, любой акт номинации является результатом соотнесения языковых единиц с отдельными фрагментами опыта носителей языка, а следовательно, значение производной языковой единицы может быть представлено как «сплав лексического значения мо-

тивирующих единиц и словообразовательного значения» [Ири-сханова, 2001, с. 47].

Вобрав в себя результаты многих предшествующих когнитивных разработок, теория концептуальной интеграции в настоящее время представляет собой нечто большее, чем просто теория, и является скорее отражением определенного стиля мышления, который может быть применен при анализе всего многообразия процессов конструирования значения от морфемы до текстов, выводя когнитивные исследования на качественно новый уровень [Lehrer, 1996]. Примером использования положений теории концептуальной интеграции при анализе художественных текстов являются работы Т. Оукли [Oakley, 1998; Oakley, 2008]. В контексте теории концептуальной интеграции развертывание художественного дискурса предстает как непрерывное взаимодействие всех его составляющих (персонажей, событий, предметов и т. п.), что обусловило обращение автора к разработанному в прагматике понятию нарративного уровня дискурса [Harder, 2003]. В своих работах Т. Оукли выделяет три уровня дискурса и, соответственно, три типа смешанных дискурсивных пространств: нарративный, метанарративный и паранарративный. Нарративное смешанное пространство представляет собой результат интеграции пространства, содержащего описываемые в художественном произведении события, и пространства, в котором находится рассказчик. Нарративное пространство представляет собой основу для построения двух других смешанных пространств в качестве входного пространства. Так, метанарративное пространство генерируется посредством интеграции нарративного пространства и картины мира автора и отражает отношение рассказчика к повествованию. Паранарративное смешанное пространство создается, в свою очередь, при интеграции нарративного пространства с картиной реального мира, которая присутствует в сознании как автора, так и читателя. Именно в этом пространстве происходит соотнесение событий, о которых идет речь в художественном произведении, и объективной действительности.

Таким образом, взаимодействие концептуальных пространств является тем фактором, который делает возможным непрерывный процесс конструирования значений при каждом новом прочтении художественного произведения. В отечественной лингвистике к аналогичным выводам приходит Н. Н. Гончарова в своей работе, посвященной роли процесса концептуальной интеграции при интерпретации иносказаний в англоязычном художественном произведении. По мнению автора, данный процесс «мотивирован как информацией, аккумулирующейся во входных пространствах, так и языковой информацией и фоновыми знаниями» [Гончарова, 2001, с. 94]. Н. Н. Гончарова особо подчеркивает двусторонний характер процесса декодирования смыслов, зашифрованных автором. Главная мысль художественного произведения является результатом интеграции ментальных пространств, при этом интерпретация смысла произведения становится возможной благодаря когнитивной способности читателя устанавливать связи между ментальными пространствами. Иными словами, принципы концептуальной интеграции задействуются как при создании того или иного дискурса, так и при его восприятии.

В нашем исследовании в центре внимания находится смешанное ментальное пространство на стыке научного и художественного дискурсов, которое представляет собой результат взаимодействия двух входных пространств, с одной стороны, и фоновых знаний читателя интерпретатора, с другой стороны. Данное пространство представляет собой среду, в которой происходит актуализация метафорических моделей, обуславливающих трансфер концептов между стоящими за взаимодействующими дискурсами концептуальными образованиями. Подобное понимание функционального потенциала метафоры реализуется в полной мере в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания, в рамках которой исследователи имеют возможность под новым углом взглянуть на, казалось бы, хорошо известный феномен метафорического переноса.

Феномен метафоры в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания

Смена парадигм научного знания во второй половине XX века оказала огромное влияние на методы изучения языка, сместив фокус исследовательских интересов на стоящие за языковыми знаками когнитивные структуры и процессы их трансформации в ходе коммуникации. Как следствие, многие языковые явления и процессы получают новые интерпретации, позволяющие раскрыть те их аспекты, которые на протяжении долгого времени оказывались вне сферы исследовательских интересов. Так, в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы научного знания исследователи обращают внимание на метафорический характер познания и моделирующую роль метафорического переноса, что приводит к переосмыслению статуса метафоры как объекта лингвистического исследования [Дмитриева, 2000, с. 4].

Первые шаги в изучении механизмов метафорического переноса были сделаны еще Аристотелем в его «Поэтике» и «Риторике», однако начало активного изучения роли метафоры в процессах мышления и восприятия обычно связывают с выходом ставшими классическими работ Макса Блэка и Айвора Ричардса [Блэк, 1990; Ричардс, 1990]. Данные работы представляют собой новый взгляд на функцию метафоры в познании, которая заключается в том, что метафорическая модель позволяет перенести структуры уже имеющегося знания и опыта на иные области картины мира.

В ряде работ подчеркивается важность метафоры именно в научном познании, что объясняется как «интегративным характером познавательной деятельности с сфере науки, так и некоторыми особенностями постнеклассического состояния науки, которое характеризуется кризисом традиционной концепции наглядности, связанным со спецификой бытия и познания постнеклассических объектов научного дискурса» [Меньшиков, 2009, с. 8].

В. В. Петров рассматривает метафорический перенос как неотъемлемый компонент научной деятельности, т. к. метафора в научном дискурсе представляет собой «гипотезу об устройстве

и свойствах познаваемого объекта» [Петров, 1985, с. 208]. Похожую позицию занимает С. С. Гусев, отмечавший, что, «выступая средством квазиотождествления несходных (а зачастую противоположных) предметов, метафора создает своеобразный контекст, позволяющий в явной форме фиксировать одновременно и сходство, и различие сопоставляемых объектов» [Гусев, 1984, с. 11]. Развивая эту идею, Н. А. Мишанкина в своей монографии «Метафора в науке: парадокс или норма?» формулирует условия введения метафорических единиц в язык науки. С одной стороны, это принадлежность языкового знака к массиву фоновых знаний значительного числа говорящих, что обеспечивает коммуникативную успешность нового именованя, а с другой – это способность знака адекватно выразить новое знание [Мишанкина, 2010, с. 114].

Таким образом, в когнитивно-дискурсивных исследованиях метафорическая модель выступает одной из базовых составляющих процессов формирования научных знаний, что находит свое отражение в работах целого ряда лингвистов (Н. Д. Арутюнова, А. Н. Баранов, Дж. Лакофф, М. Джонсон, В. Н. Телия, А. П. Чудинов и др.) к понятию когнитивной, или концептуальной метафоры. Термином «концептуальная метафора» Дж. Лакофф и М. Джонсон именуют ментальные проекции между концептуальными областями источника и цели, в которых концептуальная область цели представлена понятиями, требующими осмысления, тогда как область источника включает понятия, которые используются для осмысления нового знания [Lakoff, Johnson, 1999, p. 58]. В свою очередь, Н. Д. Арутюнова рассматривает когнитивную метафору как функциональную разновидность языковой метафоры, которая стоит в одном ряду с такими метафорами, как номинативная, образно идентифицирующая и генерализующая [Арутюнова, 1978]. Похожее понимание когнитивной метафоры можно наблюдать и в работах В. Н. Телия, которая рассматривала когнитивную метафору как один из функциональных типов метафоры, предназначение которого заключается в том, чтобы форми-

ровать «новые концепции в области обозначения непредметной действительности» [Телия, 1988, с. 193].

Развивая концепцию когнитивной метафоры, предложенную В. Н. Телия, мы понимаем под концептуальной метафорой основанную на аналогии ментальную модель, позволяющую осмыслить новые факты и явления с опорой на знания об иных феноменах, которая находит свою реализацию в пространстве некоторого институционального дискурса в виде набора метафорических выражений. Для обозначения репрезентантов метафорических моделей в речи в настоящем исследовании используется, вслед за Н. А. Мишанкиной, термин «текстовая метафора», под которой понимается «более или менее устойчивая и воспроизводимая языковая структура, которая может быть регулярной, повторяемой, всем известной или же окказиональной» [Мишанкина, 2010, с. 124–125]. Подобное понимание роли метафоры представлено в работах В. Н. Телия, отмечавшей, что «место и роль метафоры в языковом оформлении нового значения рассматривается в контексте философских проблем, связанных с изучением вербализации концептуального содержания» [Телия, 1988, с. 170].

Возможность такого взаимодействия обеспечивается наличием некоего общего фрейма (*shared common frame*) [Fauconnier, Turner, 1998], присутствующего в том или ином виде как в научной, так и в художественной картинах мира, носителем которых выступает субъект дискурса. Моделирование ментального пространства, в котором актуализируется, переструктурируется и вступает во взаимодействие с другими концептами общий фрейм, предполагает обращение к трехуровневой структуре дискурса, а точнее к трем аспектам изучения такого многогранного феномена, которым является дискурс.

В отечественной лингвистике представления о трехуровневой структуре дискурса получили распространение благодаря работам И. П. Сусова, выделившего формально-семиотический, когнитивно-интерпретируемый и социально-интерактивный уровни дискурса [Сусов, 1988, с. 8]. Такое понимание дискурса восхо-

дит к концепции языковой личности Ю. Н. Караулова, в структуре которой наличествует вербально-семантический (нулевой), тезаурусный (первый) и мотивационно-прагматический (второй) уровни [Караулов, 2010, с. 60–61], и позволяет представить модель дискурсных взаимодействий как трехмерную сущность, представляющую собой единство когнитивной, семиотической и коммуникативной составляющих.

Обращение к феномену метафоры в контексте взаимодействия научного и художественного дискурсов, позволяет по-новому взглянуть на проблему функционирования метафорических выражений в художественном тексте, которая имеет достаточно долгую историю, а дискуссия в данной предметной области оказала заметное влияние на развитие лингвистической мысли в целом.

Метафорические модели как средство реализации феномена интердискурсивности

Рассматривая проблему функционирования метафорических выражений в художественном тексте, О. В. Александрова отмечает, что в научном дискурсе существует немало метафор со «стершейся» образностью, которые служат цели конкретизации представления, риторической цели (подчеркивание, выделение), но не обладают эстетической выразительностью, как, например, *the vicious circle* [Александрова, 2000, с. 38].

К аналогичным выводам приходит в своем диссертационном исследовании, посвященном терминологизации содержания метафор в научном тексте, А. Ю. Фетисов, который выделяет поэтическую метафору, наполненную субъективными оценками, произвольными ассоциациями и образами, и научную метафору, выступающую в «более чистом виде» и отражающую многоплановость научного мышления [Фетисов, 2000, с. 9]. При этом отсутствие субъективных оценок и индивидуальных ассоциаций в плане содержания научной метафоры далеко не всегда означает однозначность ее интерпретации. Например, метафорическое употребление лексемы *field* предполагает различные варианты

интерпретации ее содержания в зависимости от конкретной области научного знания (физика, геология и т. п.).

Текстовый фрагмент в примере 1 представляет собой случай реализации развернутой научной метафоры, выступающей как языковое средство, призванное наиболее полно отразить авторскую мысль и отражающее целостность и многоплановость стоящего за ней образа:

(1) *The estuary, however, is not a passive way station, but a combination toll-gate and indoctrination center that extracts its fees from the transients and imposes a new way of life on the survivors of the passage* [Saltzman, 1980].

В данном примере содержание научного понятия ESTUARY раскрывается посредством его сравнения, с одной стороны, с дорожным пунктом взимания платы (*toll-gate*), а с другой – с неким центром по оказанию информационно-психологического воздействия (*indoctrination center*). Автор проводит соответствующие аналогии, указывая читателю на сходство сравниваемых объектов (*extracts its fees, imposes a new way of life*), усиливая свою аргументацию доводом от противного (*is not a passive way station*). В результате происходит формирование целостного образа рассматриваемого геологического объекта, чья функция, по мнению автора текста, схожа с работой пункта взимания платы или центра информационно-психологического воздействия. По своей сути данная развернутая метафора представляет собой дефиницию предмета исследования, в которой автор прибегает к образному сравнению для того, чтобы обеспечить максимально глубокое понимание функциональных особенностей познаваемого объекта, предлагая читателю возможный способ их моделирования и истолкования.

Анализ текстов в пространстве научного дискурса позволяет сделать вывод о том, что связь использованных в них метафорических моделей с художественным дискурсом прослеживается, когда собственно логическое содержание метафорических выражений сопровождается экспрессивно-эмоциональными оттенками, что реализуется посредством обращения к некоторому

художественному концепту или концептам. В приведенном ниже примере Эдвард Сепир рассматривает идею этнического своеобразия языков, прибегая к художественному концепту ПУТЕШЕСТВИЕ, который находит свою объективацию в концептуальном пространстве многочисленных художественных произведений, с которыми знаком адресат (пример 2):

(2) *We have observed that one language runs to tight-knit synthesis where another contents itself with a more analytical, piece-meal handling of its elements. It must be obvious to anyone who has felt the spirit of the foreign language that there is such a thing as a basic plan, a certain cut, to each language. This type, or plan, or structural "genius" of the language is something much more fundamental, than any single feature of it. When we **pass from Latin to Russian**, we feel that it's approximately **the same horizon that bounds our view**, even though the near, **familiar landmarks have changed**. When we **come to English**, we seem to notice that **the hills have dipped down a little**, yet we **recognize the general lay of the land**. And when we **have arrived at Chinese**, it is **an utterly different sky that is looking down upon us** [Sapir, 2014].*

Структура и содержательное наполнение концепта ПУТЕШЕСТВИЕ раскрываются перед читателем в примере 2 посредством аналогии между человеком, изучающим языки, и путешественником, который знакомится с далекими странами и который обнаруживает, что по мере удаления от дома узнаваемых черт становится все меньше. Объективное содержание данной метафоры (язык – коллектив носителей языка – страна, в которой проживает коллектив носителей языка) является основанием формирования научного понятия, которое автор транслирует посредством данного текстового фрагмента. Вокруг ядра научного понятия, содержащего общеизвестные знания, происходит формирование периферийных слоев концепта, хранящих эмоционально-экспрессивную информацию оценочного характера, специфичную для каждой национальной картины мира. Например, Л. М. Гончарова отмечает, что для «русской лингвокультуры ценностное осмысление путешествия носит в основном утилитарный обиход-

ный характер, тогда как для англоязычных языковых коллективов жизнь предстает как путешествие, а само путешествие как образ жизни» [Гончарова, 2012].

К когнитивному сценарию ПУТЕШЕСТВИЕ обращались в разные исторические периоды Джонатан Свифт, Даниель Дефо, Чарльз Коттон, Джозеф Аддисон, Джордж Байрон и ряд других авторов. Произведения данных авторов оказали определенное влияние на структуру и содержательное наполнение художественного концепта ПУТЕШЕСТВИЕ в англоязычной лингвокультуре. К данному концепту достаточно часто обращаются более поздние авторы, а следовательно, он регулярно актуализируется в пространстве различных институциональных дискурсов. Его актуализация в научном тексте предполагает неизбежный трансфер информации между англоязычным художественным и научным дискурсами, что позволяет рассмотреть языковые средства, репрезентирующие данный концепт, как иномодискурсивные маркеры.

Пример 2 представляет собой случай реализации пространственной метафоры, которая, по мнению ряда исследователей, представляет собой один из самых распространенных типов метафоры [Lakoff, Johnson, 2003]. Группа пространственных метафорических моделей тесно связана с идеей организации информации в сознании человека на основе восприятия и осмысления категории пространства. Пространственная метафора дает возможность интерпретатору рассмотреть определенную предметную область как пространство, сконструированное из ряда вложенных пространств, вступающих между собой в сложную систему отношений. Наличие пространств с собственными системами пространственно-временных координат объясняется тем, что автор научного текста неизбежно вступает в диалог с другими исследователями рассматриваемой им предметной области, свидетельством чему является присутствие в научных текстах значительного числа интертекстуальных связей в виде разного рода цитат, отсылок и комментариев.

Метафорический перенос может осуществляться и между различными временными планами, которые взаимодействуют

подобно областям пространства в случае реализации пространственной метафоры. В примере 3 для иллюстрации гипотезы об эволюционном характере изменений в восприятии цвета у человека автор последовательно обращается к двум разным временным планам, позволяя читателю взглянуть на рассматриваемую проблему с позиций человека XX века и нашего современника:

(3) *Magnus combined Gladstone's insight about the primacy of the opposition between light and dark with Geiger's chronological sequence for the emerging sensitivity of the prismatic colors. This process continued in the last few millennia, so that gradually, green, blue and violet came to be perceived as clearly as red and yellow. Magnus hypothesized that the process may still be ongoing.*

Looking back at Magnus's theory from today's vantage point, we cannot but wonder how such eminent scientists could have failed to pick up on the various rather odd thing about it. But we have to put ourselves in the mind-set of the late nineteenth century and remember that much of what we take for granted nowadays, for instance about the physics of light or the anatomy of the eye, was a complete mystery to scientists just over a century ago. The distance between us and Magnus's contemporaries is even greater in all that concerns knowledge of biological heredity, or, as we call it today, genetics.

*We are all acquainted with **the logic of just so stories**: the giraffe got his long neck because his ancestors **stretched and stretched** to rich higher branches, **Kipling's elephant got his long trunk because the crocodile pulled his nose until it stretched and stretched**, and **Ted Hughes's lovelorn hare got his long, long ears from listening and listening, all through the night, for what his beloved, the moon, was saying high in the sky**. Today's children realize at **a fairly early stage** that all this only **fireside fable**. The main reason why **the logic of such stories is confined to the nursery** is a truth so universally acknowledged that hardly anyone bothers to state it explicitly nowadays. This is the understanding that physical changes you undergo during your life time will not be passed on to your offspring [Deutscher, 2010].*

Автор данного текста поднимает проблему несовпадений когнитивных процедур восприятия и осмысления окружающего мира, объясняя их огромной разницей между научной картиной мира XIX века и современной научной картиной мира. Оригинальная идея, используемая автором в качестве контраргумента рассматриваемой теории и заключающаяся в том, что физические изменения, приобретаемые биологическим объектом на протяжении жизненного цикла, не передаются по наследству, формулируется эксплицитно только в финале повествования после нескольких интертекстуальных включений, отсылающих к художественным текстам, в которых обыгрывается распространенный в детской литературе сюжет о передаче приобретенных признаков по наследству. Репрезентантами художественного дискурса в научном тексте выступают не только цитаты из художественных произведений, но и такие характерные для литературного языка стилистические приемы, как повторы и метафоры, которые создают определенный контраст с конструкциями, характерными для научного дискурса (*so universally acknowledged, to state it explicitly*).

Таким образом, использование авторами научных и научно-популярных текстов концептуальной метафоры позволяет представить пространство текста в виде переплетения пространственно-временных планов, связанных как с привычной читателю реальностью, так и с многочисленными возможными мирами, представления о которых находят свое отражение в художественной картине мира (пример 4):

(4) *In May 1983, a remarkable event took place in Moscow. A courageous newscaster, Vladimir Danchev, denounced the Russian war in Afghanistan over Moscow radio in five broadcasts extending over a week, calling on the rebels "not to lay down their arms" and to fight against the Soviet "invasion" of the country. The Western press was overwhelmed with admiration for his startling departure from "the official Soviet propaganda line". In The New York Times, one commentator wrote that Danchev had "revolted against the standards of **double-think and newspeak**". In December, Danchev returned*

to work after psychiatric treatment. A Soviet official was quoted as saying: "He was not punished, because a sick man can't be punished".

*The event was considered to have afforded **a glimpse into the world of 1984**, and Danchev's act was justly regarded as a triumph of the human spirit, a refusal to be cowed by totalitarian violence.*

*What was remarkable of Danchev's action was not merely the protest, but the fact that he referred to the Soviet invasion of Afghanistan as "an invasion". In Soviet theology, there is no such event as "the Russian invasion of Afghanistan". Rather, there is a "Soviet defense of Afghanistan" against terrorists supported from abroad. Only in **Orwellian Newspeak** can such aggression be characterized as "defense against externally-supported terrorism".*

***Orwell's 1984** was largely drawn from the practice of existing Soviet society and what was striking about **Orwell's vision** was not his portrayal of existing totalitarianism, but his warning that it could happen here [Chomsky, 1986].*

В приведенном примере американский лингвист, философ и политический публицист Ноам Хомский устанавливает связь между двумя пространственно-временными планами для детального рассмотрения ситуации, которая имела место в мае 1983 (*a remarkable event took place in Moscow, denounced the Russian war in Afghanistan*). С одной стороны, автор воспроизводит ситуацию с освещением в советском медийном пространстве событий, известных как «война в Афганистане» (*calling on the rebels «not to lay down their arms» and to fight against the Soviet «invasion» of the country, departure from «the official Soviet propaganda line»*). С другой стороны, Ноам Хомский актуализирует в пространстве научного текста иной пространственно-временной план, соотносящийся с хронотопом антиутопии Джорджа Оруэлла «1984», посредством упоминания авторских неологизмов *double-think* и *newspeak*, ставших к тому времени хорошо узнаваемыми терминами.

Используя совпадение временных координат (*in May 1983, the world of 1984*), автор фактически создает в научном дискурсе ментальное пространство, в котором сосуществуют Советский Союз и Океания Оруэлла, что позволяет раскрыть сущность

дискурсивных практик, характерных для советского политического дискурса описываемого исторического периода (*existing totalitarianism*). В этом пространстве актуализируется индивидуально-авторский художественный концепт МЫСЛЕПРЕСТУПЛЕНИЕ (THOUGHTCRIME), получивший свое содержательное наполнение в романе Джорджа Оруэлла, который использовал данный неологизм для обозначения политически неортодоксальных мыслей, таких как невысказанные убеждения и сомнения, противоречащие принципам английского социализма (*a person's politically unorthodox thoughts, such as unspoken beliefs and doubts that contradict the tenets of English Socialism*) [Orwell, 2007]. Подобный трансфер концептов между картинами мира обуславливает восприятие читателем биографии советского диктора Владимира Данчева в контексте созданного Джорджем Оруэллом художественного образа Уинстона Смита (*a triumph of the human spirit, a refusal to be cowed by totalitarian violence*), пытающегося противостоять партийной идеологии и защитить свое сознание от манипулятивных техник, совершающего мыслепреступление и в конечном итоге подчиняющегося системе (*returned to work after psychiatric treatment, a sick man can't be punished*).

Подобное смешение пространств, принадлежащих разным «вселенным», характерно в первую очередь для литературных произведений различных жанров, что позволяет сделать вывод о воздействии англоязычного художественного дискурса на англоязычный научный дискурс. Свидетельством подобного взаимодействия дискурсов является, с одной стороны, использование отсылок к роману Джорджа Оруэлла «1984», а с другой – наличие определенных особенностей сюжетно-композиционной организации текста.

Пространственная метафора является не единственным типом метафоры, характерным для научной коммуникации, в которой достаточно часто реализуются артефактная и биологическая метафоры. Артефактная метафора, в основе которой лежат образы объектов, созданных человеком, играет заметную роль в научном дискурсе, т. к. она способствует осмыслению, познанию и оценке отвлеченных понятий через предметный код культуры [Красных,

2001]. Так, в примере 5 Эдвард Сепир рассматривает проблему обусловленности человеческого мышления и восприятия языком, используя наименования предметов повседневного обихода, чье функциональное назначение хорошо знакомо читателю:

(5) “When I say, for instance, “I had a good breakfast this morning”, it is clear that I’m not in throes of laborious thought, that what I have to transmit is hardly more than a pleasurable memory symbolically rendered in the grooves of habitual expression. Each element in the sentence defines a separate concept or conceptual relation or both combined, but the sentence as a whole has no conceptual significance whatever. It is somewhat as though a dynamo capable of generating enough power to ran an elevator were operated almost exclusively to feed an electric door bell. Language may be looked upon as an instrument capable of running a gamut of physic uses.

*Most people, asked if they can think without speech, would probably answer, yes, but it’s not easy for me to do so. Still, I know it can be done. **Language is but a garment. But what if language is not so much a garment as a prepared road or groove. It is, indeed, in the highest degree likely that language is an instrument originally put to uses lower than the conceptual plane and that thought arises as a refined interpretation of its content**” [Sapir, 2014].*

В данном текстовом фрагменте автор, рассматривая роль языка в когнитивных процессах, сравнивает язык с инструментом, созданным для реализации определенной функции или функций. Проводя аналогии между языковой системой и знакомыми читателю предметами окружающей действительности, Эдвард Сепир раскрывает креативный потенциал языка, который в обычной жизни недооценивается его носителями, а актуализируя образы дороги и колеи, демонстрирует решающую роль языка в оформлении человеческой мысли. В результате у адресата научного текста формируются на основании имеющихся в его распоряжении базовых знаний о мире представления о языке как феномене, который не только придает нашей мысли определенную форму, но и в известной степени определяет ее содержание.

Анализ текстового фрагмента из примера 5 позволяет сделать вывод о том, что воздействие англоязычного художественного дискурса на англоязычный научный дискурс не всегда подразумевает обращение к конкретному художественному концепту, т. е. к фрагменту художественной картины мира в пространстве научного дискурса. Достаточно часто можно наблюдать уподобление научного повествования художественному, которое может выражаться, например, в высокой плотности метафор, которые автор использует для раскрытия неочевидных качеств познаваемого объекта или явления через аналогии с хорошо знакомыми читателю феноменами. Дискурсивные взаимодействия в этом случае проявляются в смене ролей субъектов дискурса, когда автор научного текста, реализующий соответствующие научному дискурсу задачи, использует коммуникативные стратегии художественного дискурса, становясь тем самым на позицию автора художественного произведения. Как следствие, научный текст приобретает эмоционально-экспрессивные черты, отчасти уподобляясь как по форме, так и по содержанию литературному произведению.

Аналогичным образом функционирует в научных текстах и биологическая метафора, в плане содержания которой интерпретатор может наблюдать как полное отсутствие эмоционально-оценочных оттенков (пример 6), так и значительный экспрессивный потенциал (примеры 7 и 8), реализующийся при помощи стилистически маркированных лексем:

(6) *One step remains to complete the argument that **language is a specific instinct**, not just the clever solution to a problem thought up by a generally brainy species. If **language is an instinct**, it should have an identifiable seat in the brain, and perhaps even **a special set of genes that help wire it into place**.*

*No one has yet located a language organ or **a grammar gene**, but the search is on. There are several kinds of neurological and genetic impairments that compromise language while sparing cognition and vice versa [Pinker, 2007].*

(7) *Regular and irregular words have long served as metaphors for the law-abiding and the quirky* [Pinker, 2000].

(8) *Within a phrase, then, the verb is a little despot, dictating which of the slots made available by the super-rules are to be filled. These demands are stored in the verb's entry in the mental dictionary* [Pinker, 2007].

В примере 6 Стивен Пинкер рассматривает гипотезу о врожденном характере языковой способности через очевидную аналогию с живым организмом (*language is a specific instinct, a grammar gene*), используя экспланаторный потенциал данного метафорического переноса, который не придает данному текстовому фрагменту какой-либо стилистической окраски. В свою очередь, в примере 7 используется аналогия между организацией лексического состава языка и устройством человеческого общества, в котором присутствуют как законопослушные граждане, так и те, кто ищет различные лазейки, позволяющие обойти существующие законы (*as metaphors for the law-abiding and the quirky*). При этом лексическая единица *quirky* имеет в своем значении определенные негативные коннотации, которые реализуются в данном контексте, придавая текстовому фрагменту определенную стилистическую маркированность. В примере 8 стилистическая маркированность текста еще более очевидна для читателя-интерпретатора, т. к. лексическая единица *despot* имеет в своем плане содержания компонент, связанный с отрицательной оценкой стоящего за данным знаком феномена, которая не зависит от контекста и придает научному тексту определенное сходство с литературным произведением.

Использование лексических единиц с отрицательными коннотативными компонентами значения представляет собой достаточно распространенный случай воздействия англоязычного художественного дискурса на англоязычный научный дискурс, в результате которого научный текст приобретает нехарактерные для него оттенки смысла, а следовательно, «новое измерение», в котором находит свое отражение субъективная авторская оценка представленных в нем научных фактов (пример 9):

(9) *Specifically, De Witt **hijacked** the Schrödinger equation, named for the great Austrian physicist who created it. In its original form, the equation reveals how the arrangement of electrons determines the geometrical shapes of atoms and molecules. As modified by De Witt, the equation describes different possible shapes for the entire universe and the position of everything in it. The key difference between Schrödinger's quantum and DeWitt's cosmic version of the equation – besides the scale of the things involved – is that atoms can interact with other atoms and change their energies* [Barbour, 2000].

В примере 9 автор описывает случай употребления американским физиком Брайсом Де Виттом уравнения Шредингера, описывающего изменение в пространстве и времени чистого состояния, задаваемого волновой функцией, в терминах противозаконного присвоения чужого имущества (*De Witt hijacked the Schrödinger equation*). Как следствие, способ практического применения уравнения Шредингера, предложенный Брайсом Де Виттом, который заметно отличается от первоначального (*in its original form, the equation reveals how the arrangement of electrons determines the geometrical shapes of atoms and molecules; modified by De Witt, the equation describes different possible shapes for the entire universe and the position of everything in it; the key difference is that atoms can interact with other atoms and change their energies*), заранее воспринимается адресатом текста как негативный, а участники научного дискурса, к которым относятся Эрвин Шредингер и Брайс Де Витт, позиционируются в контексте классической оппозиции литературного текста с его протагонистом и антагонистом.

Метафоричность научного мышления, которая во многом определяет характер коммуникативной деятельности в сфере науки, находит свое отражение в научном тексте, проявляясь в высокой плотности эпитетов, в основе которых лежит метафорический перенос. Метафорические эпитеты в научном тексте предполагают обязательное наличие экспрессивных, эмотивных и иных коннотаций, обеспечивающих передачу авторского отношения к предмету исследования, что в целом является отклонением от одной из важнейших стратегий научного дискурса, какой

является использование максимально объективной и отстраненно безличной формы передачи информации, а следовательно, эпитеты могут рассматриваться как инодискурсивные включения в пространстве научного дискурса (пример 10):

(10) *The book is so **spirited**, so scholarly, those English teachers will sweep all other topics aside to get, you guessed it, punctuation* [Truss, 2004].

В данном примере эпитет *spirited* относится к научно-популярному произведению, посвященному особенностям пунктуации британского и американского вариантов английского языка. Реализующаяся посредством эпитета субъективная авторская оценка свидетельствует об определенной смене ролей субъекта научного дискурса, а следовательно, и изменении когнитивных доминант дискурсивного пространства, в котором происходит порождение и интерпретация данного текста. Автор научного текста выступает не только как исследователь-популяризатор, целью которого является донесение до адресата объективной информации в неискаженном виде, но и как автор художественного произведения, стремящийся к максимально экспрессивному и образному выражению как своих мыслей, так и системы оценок, мнений и суждений.

В то же время порождение и интерпретация любого научного или научно-популярного текста, каким бы широким ни был круг его потенциальных читателей, всегда происходит в границах научного дискурса, который не может не оказывать влияния на соответствующие коммуникативные практики (пример 11):

(11) *Some historians of grammar claim, incidentally, that the original possessive use of the apostrophe signified a contraction of the historic "his"; and personally, I believed this attractive theory for many years, simply on the basis of knowing **Ben Jonson's play Sejanus, his Fall** ... but blow me if there aren't differences of opinion. There are historians of grammar, who say this **Love-His-Labor-Is-Lost** explanation is ignorant conjecture and should be forgotten as soon as heard* [Truss, 2004].

Пример 11 представляет собой попытку рассмотрения происхождения формообразующей морфемы притяжательного падежа

в контексте гипотезы об эволюции конструкции с притяжательным местоимением *his*, отсылающую интерпретатора к ранним этапам развития языка, когда, собственно, и происходило формирование языкового феномена, известного в настоящее время как притяжательный падеж. В роли иллюстративного материала выступают трагедия о Луции Элии Сеяне Бена Джонсона (*Ben Jonson's play Sejanus, his Fall*) и ранняя комедия Уильяма Шекспира «Пустые хлопоты любви» (*Love-His-Labor-Is-Lost*), в названиях которых фигурирует модель с притяжательным местоимением, позднее трансформировавшаяся в конструкцию с существительным в притяжательном падеже (*the original possessive use of the apostrophe signified a contraction of the historic "his"*). При этом название комедии Уильяма Шекспира автор использует как фразовый эпитет, что не только придает данному текстовому фрагменту определенную образность и выразительность, но и является свидетельством реализации одной из основных стратегий научной коммуникации, связанной с необходимостью максимально точно передать значительный массив информации, употребив минимум языковых средств.



Анализ работ последних десятилетий, посвященных феномену метафоры, позволяет сделать вывод о том, что ведущим принципом, которым руководствуются исследователи, является текстоцентризм, согласно которому все языковые факты, явления и процессы раскрывают свой подлинный смысл только в тексте. Распространение данного принципа на исследования в области метафоры означает, что ее свойства и функции не могут рассматриваться отвлеченно от непосредственного погружения в текстовый материал.

В то же время в когнитивно-дискурсивной парадигме научного знания любое исследование, предметом которого является тот или иной параметр текста, неизбежно предполагает обращение к дискурсу как среде, в которой происходит порождение и ин-

терпретация текста. Особый интерес у исследователя вызывают тексты, которые существуют в неоднородном пространстве на пересечении некоторого числа взаимодействующих дискурсов, когнитивные и коммуникативные параметры которых определяют как выбор языковых средств автором текста, так и процедуры интерпретации их содержания адресатом текста.

Как показал анализ, научные и научно-популярные англоязычные тексты обладают целым рядом структурных и стилистических особенностей, наделяя специфическими чертами элементы художественного дискурса (к которым относятся метафорические модели), интегрирующиеся в пространство научного дискурса. В то же время инодискурсивные элементы в пространстве внешнего дискурса трансформируют пространство научного дискурса, выступающего в роли дискурса-реципиента, на семиотическом, концептуальном и прагматическом уровнях. Данный феномен является свидетельством существования феномена «обратной связи» между дискурсом-донором и дискурсом-реципиентом.

Анализ приведенных выше примеров позволяет сделать вывод о том, что стилистически маркированные языковые единицы, употребляющиеся в пространстве дискурса науки, способны сохранять свою образность полностью или частично, что не противоречит фундаментальным установкам научного дискурса, а напротив, способствует реализации стоящих перед участниками дискурсивной ситуации задач. Диапазон стилистических приемов, к которым прибегают авторы научных и научно-популярных текстов, достаточно разнообразен и включает метафорические модели, обеспечивающие трансфер концептов между стоящими за взаимодействующими дискурсами концептуальными образованиями, или картинами мира.

Наиболее частотными в англоязычном научном дискурсе являются пространственная и биологическая метафоры, дающие субъекту научного дискурса возможность рассмотреть некоторую предметную область как систему взаимодействующих друг с другом вложенных пространств или как эволюционирующий биологический объект со своим жизненным циклом, средой обитания, поведенческими характеристиками.

РАЗДЕЛ 3

СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ КАК ПОЛЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РАЗЛИЧНЫХ КОДОВ

Глава 3.1. ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ КОД КАК ИНСТРУМЕНТ РЕКОНСТРУИРОВАНИЯ МОДЕЛИ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ АМЕРИКАНСКИХ ПЕСЕН КАНТРИ)

Лингвокультурологический ракурс исследований не теряет своей актуальности и продолжает привлекать внимание лингвистов по целому ряду причин. Не будет преувеличением сказать, что культура играет роль аранжировщика, который задает форматирование текста и архитектонику дискурса, отвечая за своеобразие взаимодействия составляющих их знаков и их дальнейшую интерпретацию. Как известно, начало лингвокультурологических исследований было отмечено вниманием к триаде ЯЗЫК – ЛИЧНОСТЬ – КУЛЬТУРА. Именно через эту призму исследователи стали рассматривать особенности вербализации культуры, т. е. результаты сопряжения языка и культуры в рамках матрицы языковой личности. С течением времени и в результате семиотического поворота в культурологических исследованиях на первый план в работах лингвокультурологической проблематики стали выдвигаться идеи лингвокультурной семиотики. Знак стал рассматриваться как ключевой элемент, в котором осуществляется взаимодействие языка и культуры [Лотман, 2002, с. 148]. Соответственно, понимание семиотической природы языка и культуры позволило поместить их в единое пространство семиозиса, которое получило интерпретацию как лингвокультурное пространство. При этом доминирующую силу приобрела высказанная Умберто Эко идея о том, что «любой акт семиозиса детерминирован социокультурной реальностью» (цит. по: [Черненко, 2016,

с. 108]). Логическим следствием интеграции языка и культуры стало введение понятия лингвокультурного кода как результата соотнесенности языковой и культурной информации, воплощенной в вербальном знаке.

Совершенно очевидно, что понятие лингвокультурного кода приобрело ключевое значение для лингвокультурологов, поскольку именно он предоставляет непосредственный доступ к лингвокультурному пространству и опредмеченным языковым кодом культурным ценностям. В широком смысле лингвокультурный код устанавливает корреспонденции между языковыми знаками и знаками культуры (см. подробнее: [Иванова, 2004, с. 38]) и закрепляет эти соответствия в языковых единицах [Иванова, 2005, с. 208]. В результате языковые знаки получают дополнительную интерпретацию культурно-ценностного плана, которая наслаивается на значение языковой единицы любой уровневой принадлежности, и ее знание предоставляет доступ к смыслам, которые реализуются уже на текстовом и дискурсивном уровнях. Как следствие, лингвокультурологический анализ языковых единиц даст выход на языковую картину мира того или иного лингвокультурного сообщества, которая понимается как «исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности» [Зализняк, 2024]. Картина мира имеет обобщающий характер (В. И. Тюпа определяет картину мира как множество «обобщающих систем представлений о жизни» [Тюпа, 2020, с. 37]), ибо в ней представлен «глобальный образ мира, репрезентирующий его свойства в том виде, в котором они осмысляются его носителями, и являющийся интеграцией всех моментов психической жизни человека как представителя того или иного этноса на той или иной ступени их развития» [Маковский, 1996, с. 15–16]. Вместе с тем в конкретных текстах выстраивается модель мира как результат конструирования реальности посредством языковых средств [Кушнерук, 2024, с. 443]. Совершенно очевидно, что модель мира

конкретна, поскольку она отталкивается от конкретных точек, которыми являются человек и среда в их взаимодействии [Топоров, 1992, с. 161], и имеет объяснительную силу в отличие от описательного, констатирующего характера картины мира [Иванова, 2004, с. 28]. Более того, модель мира, в отличие от картины мира, имеющей общий, целостный характер, параметризуется за счет пространственно-временных, причинных, этических, количественных, семантических и персонажных индикаторов [Топоров, 1992, с. 162]. Средством объективации модели мира выступает текст, в рамках которого перечисленные параметры подвергаются вербализации.

Настоящее исследование обращается к текстам песен жанра кантри, репрезентирующим американскую культуру и, соответственно, американскую лингвокультуру. Данный жанр, признанный подлинно исконным для США, возник в начале XX века в аграрных штатах Юга и Запада североамериканских штатов и сложился на основе баллад и народных песен английских, шотландских и ирландских поселенцев [Country music]. Представляется, что исследование этого уникального [Иванова, 2023, с. 31] в лингвокультурологическом смысле и, соответственно, отмеченного яркой лингвокультурной спецификой жанра позволяет выйти на информацию культурно-ценностного плана через ее языковые агрегаторы, аккумулирующие в себе такую информацию, и реконструировать модель мира, характеризующую данное лингвокультурное сообщество. Цель настоящего исследования, которая состоит в выявлении особенностей модели мира, отражающейся в американских песнях кантри, предполагает ответы на вопросы о том, какая информация культурно-ценностного плана закодирована в этих текстах, какие доминанты лингвокультурного кода задействованы при ее передаче и какие основные свойства модели мира зафиксированы в текстах американских песен стиля кантри, которые данный код позволяет реконструировать.

Материалом исследования послужила выборка из 175 текстов песен американского стиля кантри. Для достижения заявленной

выше цели – выявление особенностей модели мира в текстах американских песен кантри – потребовался ряд методов, которые позволяют выйти на перечисленные выше параметры модели мира. Совершенно очевидно, что семантические индикаторы требуют привлечения дефиниционного, семасиологического и ономасиологического анализа. В работе также задействованы инструменты когнитивной семантики – концептуальный и фреймовый анализ. При исследовании информации текста – содержательно-фактуальной, содержательно-концептуальной и содержательно-подтекстовой [Гальперин, 2005, с. 26–50] – используются анализ ключевых слов, контекстуальный, коммуникативно-прагматический анализ, а также культурологический комментарий. Исходя из того, что песни американского кантри представляют собой нарратив (narrative storytelling [Murphy, 2017]), нарративная природа материала исследования требует привлечения нарративного анализа. Направленный на изучение событийного опыта, представленного в виде рассказа, нарративный анализ дает возможность реконструировать нарративную идентичность и доминирующие в нарративе культурные смыслы, указывающие на ценностные ориентиры сообщества, или, используя формулировку В. И. Тюпы, его «ценностный кругозор» [Тюпа, 2020, с. 33, 35, 37]. Кроме того, целесообразность привлечения нарративного анализа продиктована еще и тем, что он позволяет «исследовать паттерны конструирования действительности», то есть с его помощью можно получить представление о мировосприятии говорящего [Леонтович, 2011, с. 92] и, таким образом, реконструировать актуализируемую модель мира. Более того, продуктивность нарративного анализа при выявлении особенностей модели мира обусловлена еще и тем, что аспекты проведения нарративного анализа и параметры миромоделирования в определенной степени совпадают. Таким образом, через темпоральный, социальный и пространственный аспекты анализа данных, которые рекомендуется осуществлять в рамках нарративного анализа [Леонтович, 2011, с. 97], можно естественным образом выйти на некоторые из

перечисленных выше параметров модели мира: пространственно-временные, причинные, этические.

Векторы проведения исследования заданы, с одной стороны, нарративной природой изучаемого материала, а с другой – параметрами модели мира, которые включают пространственно-временные, причинные, этические, количественные, семантические и персонажные индикаторы. Соответственно, сначала предлагается описание типов нарратива, которые служат актуализации модели мира. Далее раскрывается специфика текстовой объективации перечисленных выше параметров, характеризующих миромоделирование в песнях американского кантри. Поскольку в центре текста песни кантри находится история, которая, прежде всего, характеризуется посредством хронотопа, представляется целесообразным начать анализ с временных и пространственных характеристик, а далее перейти к причинным, этическим, количественным и персонажным параметрам.

Песни кантри как практика миромоделирования: типы повествования

В основе песни кантри лежит некая история. Это может быть драматичный рассказ о том, как молодой испанец принял свой последний бой и его возлюбленная приняла решение следовать за ним: *He said, "This is my last fight. If they take me back to Texas, They won't take me back alive."* <...> *She reached down and picked the gun up That lay smoking in his hand. She said, "Father, please forgive me; I can't make it without my man."* And she knew the gun was empty, And she knew she couldn't win, But her final prayer was answered When the rifles fired again (Seven Spanish Angels). Но возможна и совершенно обыденная история о том, как человек встал утром и вышел из дома: *Well I woke up Sunday mornin', with no way to hold my head that didn't hurt And the beer I had for breakfast wasn't bad, so I had one more, for dessert Then I fumbled through my closet, for my clothes and found my cleanest dirty shirt And I shaved my face and combed my hair and, stumbled down the stairs to meet the day* (Sunday morning coming down). Диапазон жизненных ситуаций

для кантри песен неограничен. Здесь и осмысление коллизий социального: *I wear the black for the poor and the beaten down, Livin' in the hopeless, hungry side of town, I wear it for the prisoner who has long paid for his crime, But is there because he's a victim of the times* (Man in Black) или межличностного плана (взаимоотношение с возлюбленной, другом, недругом или родителями) и внутреннее переживания личностного свойства (например, возвращение домой). Возможна интеграция перечисленных планов: переживание героя по поводу его немужского имени (Sue), что составляет личностный аспект (*I tell ya, life ain't easy for a boy named "Sue". Well, I grew up quick and I grew up mean, My fist got hard and my wits got keen, I'd roam from town to town to hide my shame*), в соединении с межличностными отношениями – взаимоотношения героя с отцом (*But I made me a vow to the moon and stars That I'd search the honky-tonks and bars And kill that man who gave me that awful name*), который дал ему такое имя (A Boy Named Sue). Таким образом, нарратив песни кантри строится на основе событийности бытия (термин, предложенный в статье [Тюпа, 2020, с. 34]), представляет собой осмысление «событийного опыта присутствия человеческих “я” в мире» [Тюпа, 2020, с. 34].

По сути, в песнях кантри реализуются различные типы диегезиса (повествования, *storying'a*): прецедентный, императивный, авантюрный, вероятностный. Точности ради необходимо заметить, что В. И. Тюпа использует термин «диегетические, или риторические, картины мира» [Тюпа, 2020, с. 37–39], С. А. Огудов толкует диегезис как «повествуемый мир» [Огудов, 2016, с. 14]. Вместе с тем, памятуя о картине мира в лингвокультурологической интерпретации, во избежание амбивалентности вполне уместно назвать данный феномен типом диегезиса, или диегетическим типом, поскольку речь идет о типе нарратива, который «представляет собой некий набор “правил существования” для называемых объектов» [Тюпа, 2020, с. 37].

Прецедентный тип повествования является манифестацией предназначенности происходящего [Тюпа, 2022, с. 38], то есть когда все осуществляется, как и должно, жизнь предстает как бес-

конечное движение от точки к точке, как путешествие: *Running from the cold up in New England I was **born to be** a fiddler in an old time string band My baby plays a guitar, I pick a banjo now Oh, north country winters keep a-getting me down Lost my money playing poker so I **had to leave town But I ain't turning back** to living that old life no more* (Wagon Wheel), и в этом путешествии все идет обычным порядком: *I'm the train they call the City of New Orleans I'll be gone 500 miles when the day is done **Nighttime on the City of New Orleans Changing cars in Memphis, Tennessee Halfway home, we'll be there by morning** Through the Mississippi darkness, rolling down to the sea* (City Of New Orleans).

Императивный тип предполагает некоторые испытания героя с последующей этической оценкой [Тюпа, 2020, с. 38]. Именно так происходит в песне “I washed my face in the morning dew”, в которой герой описывает свои чувства от посещения трех городов, в одном из которых повесили бедолагу, и это никого не тронуло (*The first strange town I was ever in The county was hangin' a man Nobody cared if he lived or died And I just didn't understand*), во втором люди смеялись над просящим милостыню калекой (*The second strange town I was in They were laughing at a poor crippled man Begging for nickels and dimes on the street And I just didn't understand*), в третьем богачи богатели, а бедные беднели (*The third strange town that I was in Was settled, peaceful and nice The rich got richer and the poor got poorer And to me it just didn't seem right*). Но нарратор уверен, что каждая несправедливость будет наказана (*Some day things are bound to change It can't be very far And each injustice I have seen Will come before the bar*), и он сможет умыться в чистой росе и двигаться дальше: *Then I'll wash my face in the morning dew Bathe my soul in the sun Wash my face in the morning dew And keep on movin' along* (I Washed My Face In The Morning Dew).

Авантюрный тип повествования «представляет жизнь как хаотический поток казусных случайностей, аналогичный азартной игре, где возможен любой исход, самое невероятное стечение об-

стоятельств» в силу индивидуальности или индивидуального выбора героя [Тюпа, 2020, с. 38]. Так, герой песни “John Law Burned Down the Liquor Sto” рассказывает свою историю бутлегерства и дальнейшего ареста (*John law didn't mind us – Having a little fun Cause when we made money – He would get him some The joint will rock un – til the morning comes But when the money got low – He took me off to jail Cauee i drink all my corn liquor – And had no more to sell I ain't had no one – To get me out on bail – oh no*), которая заканчивается тем, что после ареста, когда судья, попробовав его виски, выпускает его с тем, чтобы герой мог предложить больше такого замечательного напитка (*Good morning judge – What may be my fine When the judge taste my whiskey – He didn't give me no time He said could you make me some more of your moonshine – oh yeah*).

Наконец, в рамках вероятностного типа «жизнь человека <...> мыслится как непрямолинейная траектория индивидуального существования, проходящая через ряд ситуаций, которые могут оказываться и прецедентными, и императивными, и авантюрно-окказиональными», при этом в точках бифуркации линия жизни кардинально преобразуется в силу самоопределения протагониста-субъекта проживаемого опыта [Тюпа, 2020, с. 38]. К примеру, это история мужчины, которого в раннем детстве оставил отец, но перед этим дал ему немужское имя Sue. Автор описывает свою жизнь, как ему было непросто, потому что его имя вызывало смех, как это сделало его жестким, а далее последовала его неожиданная встреча с отцом, драка с поножовщиной, примирение и выводы, которыми герой делится в конце своей истории: *I got all choked up and I threw down my gun And I called him my pa, and he called me his son, And I came away with a different point of view. And I think about him, now and then, Every time I try and every time I win, And if I ever have a son, I think I'm gonna name him Bill or George! Anything but Sue! I still hate that name!* (A Boy Named Sue).

Следует подчеркнуть, что в песнях кантри реализуются все типы диегезиса. Наблюдения над материалом дают основания за-

ключить, что выбор типа повествования определяется индивидуальными предпочтениями исполнителя. Важно то, что в рамках каждого диегетического типа выделяются параметры, по которым производится миромоделирование.

Песни кантри как результат миромоделирования: культурные константы

Нарратив всегда предполагает существование пространственно-временных границ [Тюпа, 2015, с. 12], соответственно, нарративная природа текста песни кантри диктует введение в текст временных и пространственных параметров. Временной интервал может включать отрезок как в прошлом: *I was there on the day the monkey came into this world His face was round and reddish and his hair was slightly curled He didn't look too different from the others I had seen* (The Monkey That Became President), так и в настоящем: *I run around in circles And turn in fire alarms I'm nutty as a fruitcake When you're not in my arms* (Baby, We're Really In Love), но история может также проецироваться и в будущее: *I'll pretend I'm free from sorrow Make believe that wrong is right Your wedding day will be tomorrow But there'll be no teardrops tonight* (There'll Be No Teardrops Tonight). Событийный ряд чаще всего определяется не конкретными датами, а настоящим, прошедшим и будущим – временем в обобщенном смысле. В этом отношении последовательность событий, переданных в нарративе песни кантри, приобретает безличный характер – именно так характеризуется нарратив песен кантри в энциклопедии «Британника» [Country music]. Вместе с тем нередки случаи указания точного времени: *Well, I left Kentucky back in '49 An' went to Detroit workin' on a 'sembly line The first year they had me puttin' wheels on cadillacs (One piece at a time); Back in 1958, we drove an old V-8* (On the road), а также, что важно, точного места: *Heading down from Canada on a gravel road a mile from Montana* (On the road); *I'm on my way to New Orleans this mornin', Leaving out of Nashville, Tennessee* (Ramblin' Man), что придает нарративу индивидуальность и кардинально изменяет безличный характер истории.

Если временные показатели в целом могут быть отмечены некоторой обобщенностью, то пространство зачастую задано довольно точно. Для текстов песен кантри характерно указание названий конкретных мест, где проходит событие, к примеру, Jackson: *I'm goin' to Jackson, I'm gonna mess around, Yeah, I'm goin' to Jackson, Look out Jackson town* (Jackson); *Mason Dixon Line: How much longer will it be till we cross that Mason Dixon Line* (Hey Porter), названия штатов и городов: *Wanted man in California, wanted man in Buffalo, Wanted man in Kansas City, wanted man in Ohio, Wanted man in Mississippi, wanted man in old Cheyenne* (Wanted Man). В песне “I’ve been everywhere” нарратор упоминает 92 американских топонима. Такая пространственная конкретность дает возможность придать правдивость и индивидуальность нарративу, четко поместив его на карте и вписав в культурный контекст конкретного локуса. Событие приобретает привязанность к локации, и эта локальная принадлежность создает особый культурный подтекст.

Однако наряду с реальными топонимами, в песнях кантри используются и вымышленные: *Down the track came a hobo hiking And he said, “Boys, I’m not turning I’m headed **for a land that’s far away** Besides **the crystal fountains** So come with me, we’ll go and see **The Big Rock Candy Mountains*** (Big Rock Candy Mountain). Нередки ссылки на библейские единицы: *I’m just goin’ over **Jordan*** (Wayfaring Stranger).

Еще одной характерной чертой создания пространственного континуума является использование в нарративе точки “home”, обладающей сакральной силой и особой значимостью. С одной стороны, это точка, к которой стремится протагонист – некий пункт назначения: *Country roads, take me home to the place I belong West Virginia, mountain mamma, take me home, country roads* (Take Me Home, Country Roads). Но, с другой стороны, она может быть и исходной точкой: *I can settle down and be doin’ just fine Til’ I hear an old train rollin’ down the line Then I hurry straight home and pack* (Ramblin’ Man). Причем эта точка труднодостижима, в каком-то

смысле она мифическая: она не приближается, а все время отдалается от протагониста: *Lord I'm one, Lord I'm two, Lord I'm three, Lord I'm four; Lord I'm 500 miles away from home* (Five Hundred Miles Away From Home). Лексическая единица *home* чаще и, пожалуй, лучше всего воплощает то обетованное место, которое ищет нарратор. Согласно оксфордскому словарю, как существительное *home* означает '(1) the house or flat that you live in, especially with your family; (2) a house or flat, etc., when you think of it as property that can be bought and sold; (3) the town, district, country, etc. that you come from, or where you are living and that you feel you belong to; (4) family; (5) a place where people who cannot care for themselves live and are cared for by others; (6) a place where pets with no owner are taken care of; (7) the place where a plant or animal usually lives; the place where somebody/something can be found; (8) a place where an object is kept; (9) the place where something was first discovered, made or invented' [Oxford...]. По существу, зачастую в контекстах песен не реализуется ни одно из этих значений. Ближе к нарративной интерпретации (термин Е. В. Падучевой [Падучева, 1996, с. 275]) данного существительного находится значение идиомы *at home*, обозначающей 'comfortable and relaxed' [Oxford...]. Есть все основания полагать, что при интерпретации существительного *home* имеет смысл обратить внимание и на соответствующее наречие. Представляется, что нарративная интерпретация наречия *home* позволяет раскрыть смысл существительного *home*. Как наречие лексема *home* может выражать '(1) where you live; (2) into the correct position' [Oxford...]. Именно это последнее значение наречия *home*, по сути, раскрывает то, куда стремится нарратор: это «правильное» для агенса место, место его принадлежности, что находит выражение в различных контекстах: *country roads, take me home to the place I belong* (Take Me Home, Country Roads); *Lord I'm 500 miles away from home* (Five Hundred Miles Away From Home). Соответственно, это место назначения – “home” – может по-разному актуализироваться, к примеру через метафорическое “end of the line”: *Well it's all right, we're going to the end of the line* (End

Of The Line), что предполагает конец жизненного пути человека. Близко к этому осмыслению восприятие *home* как последнего пристанища человека на земле (grave) в тексте песни Хэнка Уильямса: *And when I'm go-one and at my grave you stand Just say **God called home** your Ra-amblin' Man* (Ramblin' Man) или обетованной земли у Джиллиан Уэлч: *I want to reach that **Glory Land** I want to shake my Savior's hand* (I Want To Sing That Rock And Roll). "Home" как конечная точка, как точка успокоения и упокоения, как место, где можно отрешиться от тягот мира – весьма характерная актуализация данной лексемы в текстах кантри: *He reeled and he staggered and he fell to the ground And then he gave one dying moan He wrapped his arms around my little girl's neck Saying, "Honey, **won't you take me home?**"* (Wild Bill Jones); *When the battle stopped and the smoke cleared, There was thunder from the throne, And seven Spanish **angels took another angel home*** (Seven Spanish Angels).

Причинные параметры, согласно В. Н. Топорову, отвечают за «установление общих схем, определяющих все, что есть в космологизированной вселенной, и все что в ней "становится", возникает, изменяется, то есть некой меры, которой все соответствует и которой все определяется» [Топоров, 1992, с. 162]. Жизнь в песнях кантри воспринимается в ее естественном течении как жизнь-дорога, как некая одиссея, которая приносит изменения, а человек на этой дороге – путник: *I been a-traveling near and far But I want to lay down my old guitar* (I Want To Sing That Rock And Roll); *I asked my Daddy, where are we going? He said we'll just follow our nose. <...> We didn't know who we were, we didn't know what we did, we were just on the road* (On The Road); *On the road again Goin' places that I've never been Seein' things that I may never see again And I can't wait to get on the road again* (On The Road Again). Дорога становится и каузатором происходящего, и решением возникающих ситуаций.

По существу, рассказанная в тексте песни кантри история раскрывает успехи и испытания каждодневных жизненных ситуаций [Hirsh, 2002, p. 174] и, соответственно, представляет ту или иную социальную практику [Murphy, 2017]. Способ представления

и описания социальной практики позволяет дешифровать этические параметры, отвечающие за «определение сфер хорошего и плохого, положительного и отрицательного, дозволенного и запрещенного, должного и недолжного» и за фиксацию этих сфер в виде нравственных эталонов [Топоров, 1992, с. 162]. Характерно, что жизнь во многих ситуациях, нашедших отражение в текстах песен кантри, показана в ее естественном течении, по принципу «так бывает, что поделаться»: *Well you ask me if I'll forget my baby. I guess I will, someday. I don't like it but **I guess things happen that way.** You ask me if I'll get along. I guess I will, someway. I don't like it but **I guess things happen that way*** (Guess Things Happen That Way), что снимает с нарратора необходимость этической оценки. Кроме того, и герой нарратива далек от идеала, он прост в своих мыслях и поступках – пуля для него часто является решением возникших проблем, как в песне “Wild Bill Jones”, когда протагонист без лишних сомнений лишил жизни соперника: *As I went down for to take a little walk I came upon that Wild Bill Jones He was a walking and a talking by my true lover's side And I bid him to leave her alone He said, “My age is twenty-one Too old to be controlled.” I pulled my revolver from my side And **I destroyed that poor boy's soul*** (Wild Bill Jones), или простым способом времяпрепровождения: *I shot a man in Reno just to watch him die* (Folsom Prison Blues). Зачастую протагонист истории отнюдь не пай-мальчик, и он не живет по законам послушных сограждан, хотя и знает их: *When I was just a baby my mama told me “Son, always be a good boy, don't ever play with guns”* (Folsom Prison Blues). Но в любом случае герой различает хорошее и плохое: так, он сам признается в своем преступном деянии после того, как лишает жизни соперника: *So put them handcuffs on me, boys <...> Today I saw the last of Wild Bill Jones And tomorrow'll be the last of me* (Wild Bill Jones). В этом проявляется довольно типичный для нарратива песен кантри способ отсылки к этическим правилам – не через императив, а через действие.

Песни кантри лишены нарочитой дидактичности, этический код передается в них через деяния героя. Поступок котируется выше оценочного слова. Понимание этического кода происходит

в действиях, что подтверждает высказанную Г. П. Щедровицким мысль о том, что «только тогда, когда человек начинает действовать, он начинает выяснять, адекватно или неадекватно он понял. Потому что в понимании самом по себе нет различия между правильным и неправильным, это различие определяется действием. Действие есть критерий правильности понимания» [Щедровицкий]. Что такое хорошо и что такое плохо, герои узнают через действия и их последствия: *When your **fickle** love gets old, no one will care for you. Then you'll come back to me for a little **love that's true**. I'll tell you no and then you'll ask me why, why, why? When I remind you of all of this, **you'll cry, cry, cry*** (Cry, Cry, Cry). Именно через реакции на события, а не через декларации вводятся базисные мировоззренческие ценности – такова специфика овнешнения этических норм и установлений в песнях кантри.

Другим способом введения оценки этического плана может быть импликация. В песне о сельском парне (“Country Boy”) нарратор выражает свою положительную оценку не соответствующими прилагательными, а посредством косвенного речевого акта: *Country boy, you got work to do. Country boy, in the morning dew, You gotta plant the seed, You gotta cut the weeds. There's many a row, You know you gotta hoe When it's quittin' time, And your work is through. There's a lot of life in you Country boy, you lucky thing. Country boy, **I wish I was you, and you were me*** (Country Boy).

Что касается количественных параметров, то в модели мира, реализуемой в американской песни кантри, нет действительно выраженной тенденции упоминать сакральные числа. Выборка из 175 песен содержит буквально несколько отсылок к количественным показателям, которые могут иметь символическое прочтение: герой песни Тома Т. Холла на склоне дней находит утешение в трех вещах: *Ain't but **three things** in this world that's worth a solitary dime, But old dogs and children and watermelon wine* (Old dogs, children & watermelon wine), числительное «сто» в песни того же автора символизирует всех людей на планете: ***One hundred** children, brave boys and girls They come from nations all*

over the world **One hundred** children marching along **One hundred** children singing their song (One Hundred Children), библейские сопок дней и ночей шел дождь в песне Джонни Кэша: *Once it rained **forty** days and it rained **forty** nights And he cried and he cried and he cried and he cried* (The Man Who Couldn't Cry), сорок долларов долга стали причиной смерти одного из персонажей песни «Баллада о сорока долларах»: *I hope he rests in peace, the trouble is the fellow owes me **forty** bucks* (Ballad Of Forty Dollars), а те, кто лишил его жизни, копали могилу семь часов: *They hired me and Fred and Joe to dig the grave and carry up some chairs It took us **seven** hours* (Ballad Of Forty Dollars), магическое число «семь» обыгрывается в песне о семи испанских ангелах, которые унесли на небо испанца и его возлюбленную: ***Seven Spanish Angels** took another angel home* (Seven Spanish Angels). Количественные параметры, хотя и немногочисленные, заданы и полностью укладываются в рамки христианской традиции, получая вполне объяснимую интерпретацию.

Семантические показатели определяют «качественную структуру мира», что объективируется через «серии противопоставлений, описывающих мир и организующих его» [Топоров, 1992, с. 162]. Прежде всего, мир в песнях кантри строится вокруг одного человека, что отражается в использовании соответствующих местоимений: в зависимости от того, совпадает нарратор с protagonистом или нет, могут быть задействованы местоимения 1-го или 3-го лица единственного числа. Случается употребление местоимения *we*: ***We** married in a fever (Jackson); Me and Jesus got our own thing goin' **We** don't need anybody to tell us what it's all about* (Me And Jesus), но для индивидуалистской культуры, какой является американская культура, это местоимение не используется для актуализации смысла коллективности, характерного для коллективистских культур, что очевидно в примере с песней “Me and Jesus”, где каждый персонаж равнозначен. В качестве сравнения можно обратиться к известной конструкции русского языка «Я с другом», «Мы с товарищем вдвоем...», где творительный падеж снимает паритетность отношений: «друг помещается

в личное поле говорящего, на него экстраполируется личность говорящего. Друг теряет черты суверенности, индивидуальности и самостоятельности. Он становится как бы частью говорящего» [Иванова, 2003, с. 118]. Абсолютной степенью индивидуализма может служить признание существования персонального Господа Бога, что отражается в названии песни Джона Кэша “Personal Jesus”. Таким образом, текстологический материал свидетельствует, что модель мира в песнях кантри строится на противопоставлении по линии I / ÷ they / you или he / she ÷ they: *He said, “This is my last fight. If **they** take me back to Texas, **They** won’t take me back alive.”* (Seven Spanish Angels).

Эгоцентричность мира порождает его другую характеристику – в мире царствуют одиночество и печаль. Лексемы с соответствующим значением *lonely, lonesome, alone, solitary, blue* частотны в использовании, свидетельством чему являются даже многочисленные названия песен: *Solitary man, Blue and Lonesome, I’m so lonesome I could cry, Lovesick Blues*.

Вместе с тем сердце героя полно любви, он ищет ее и счастлив, если находит: *If you’re lovin’ me like I’m lovin’ you Baby, we’re really in love If you’re happy with me like I’m happy with you Old cupid just gave us a shove If you’re thinkin’ of me like I’m thinkin’ of you Then I know what you’re thinkin’ of If you’re lovin’ me like I’m lovin’ you Baby, we’re really in love* (Baby, We’re Really In Love). Любовь существует в противовес одиночеству, и она уподобляется огню: *Love is a burning thing And it makes a fiery ring* (Ring Of Fire). Кроме этого, *love* часто упоминается наряду с *heart*, ибо только сердце может подсказать, что на самом деле чувствует человек: *I can’t fool my cryin’ heart ‘Cause it knows I need you so I could tell my heart I’m glad we parted My lips could tell a lie, but my heart would know* (My Heart Would Know), хотя порою сердце может быть и лживым, и холодным (*cheating heart* и *cold heart* в песнях Хэнка Уильямса).

Следующая семантическая доминанта песен кантри и, можно с полной уверенностью констатировать, текстообразующий и ми-

ромоделирующий концепт – ДОРОГА. Дорога и путешествие – это *modus vivendi* героя кантри: *When the Lord made me, He made a Ramblin' Man* (Ramblin' Man). Дорога становится и средством утешения: *There's an engine at the station and the whistle calls my name It's callin' callin' callin', 'Come and get aboard the train.' My baby's gone and I'm alone to live in misery I'm gonna call and make a reservation for me Gonna ride a blue train, gonna ride a blue train <...> I'm gonna climb aboard and ride until I learn to smile I'll be knockin' out the blues while I'm knockin' out the miles* (Blue Train); *I warned you baby from time to time But you just wouldn't listen Now pay me no mind So I'm movin' on, I'm rollin' on You've broken your vow and it's all over now So I'm movin' on* (I'm Movin' On), но она может быть и целью жизни: *Let me travel this land from the mountains to the sea 'Cause that's the life I believe, He meant for me* (Ramblin' Man). Дорога мыслится достаточно конкретно: *All along the southbound odyssey, the train pulls out of Kankakee And rolls along past houses farms and fields Passing trains that have no name, and freight yards full of old black men And the graveyards of the rusted automobiles <...> Nighttime on the City of New Orleans Changing cars in Memphis, Tennessee Halfway home, we'll be there by morning Through the Mississippi darkness, rolling down to the sea* (City Of New Orleans). Она предполагает путешествие, вовлекает путника (*rambling man*, *wayfaring stranger* (Wayfaring Stranger), *hobo* (Big Rock Candy Mountain), включает средство передвижения, коим часто становится поезд (*train*), исходную точку путешествия (стоит отметить, что начальная точка может быть неким моментом на дороге, а отнюдь не статичной точкой: *Lord, I was born a ramblin' man <...> And I was born in the back seat of a Greyhound bus Rollin' down highway 41* (Ramblin' Man)) и, что очень важно, конечную точку – точку назначения, а также время и пространство путешествия – некую землю (*land*). Причем эта земля может быть реальной (в песнях перечисляются реальные штаты, города, деревушки, горы, озера), вымышленной (*Candy mountain*) или даже миром горним: *I'm just a poor wayfarin' stranger, Travelin' through this world below. There is no sickness, no toil, no danger, In*

that bright land to which I go (Wayfaring Stranger), что означает, что путешествие может начаться на этой земле, но закончиться в ином мире. Перечисленные понятия – путник, средство передвижения, маршрут, исходная точка и точка назначения – составляют фрейм дороги. Актуализация же сценария дороги производится за счет использования глаголов движения: *go, move, ramble, travel, roll, rock, pull in / out, ride* и т. п., которые приводят в действие все перечисленные составляющие фрейма.

Нарратив диктует еще одну особенность семантического рисунка песен стиля кантри – реализацию акциональности. Акциональность в песнях кантри доведена до своего максимального выражения – доминирует идея действия как такового, жизнь воспринимается как бесконечная череда действий: *Country boy, you got a shaggy dog. Country boy, up a holler log. Well, he comes in a run, When you pick up your gun. And with a shell or two, And your dog and you, When you get your rabbit, You'll skin his hide, He's gonna be good fried* (Country Boy), что часто метафоризируется через образ движения колес: свое экстремальное выражение этот образ находит в известной песне Дариуса Ракера (Darius Rucker) “Wagon Wheel”: *So rock me momma like a wagon wheel Rock me momma any way you feel Hey momma rock me Rock me momma like the wind and the rain Rock me momma like a south bound train Hey momma rock me* (Wagon Wheel). Можно вполне обоснованно говорить о том, что в песнях кантри практически отсутствуют бытийные глаголы, что вполне укладывается в логику нарратива, поскольку нарратив – это рассказ о событии, а событие предполагает смену действий. И если бытийные глаголы все же используются, они имеют тенденцию приобретать значение действия или становиться начальной или конечной точкой действия. Так, к примеру, в песне “I’ve been everywhere” используется глагольная конструкция с бытийным глаголом *I’ve been to*, но она означает действие, приравнявась к *visited* [Evans, 2006, p. 7].

Наконец, персонажные параметры предполагают основные характеристики и типологию задействованных в песнях кантри персонажей. Протагонист песен кантри – совершенно простой

человек, представитель низших социальных классов, свидетельством чему могут служить номинативные единицы, служащие обозначению героя повествования – от *country boy* вплоть до *hobo* (1 a person who travels from place to place looking for work, especially on farms; 2 (also tramp) a person with no home or job who travels from place to place, usually asking people in the street for food or money [Oxford...]). Недаром, по свидетельству энциклопедии «Британника», песни стиля кантри изначально носили уничижительное именование *hillbilly music* [Country music], указывая на среду, в которой эта музыка родилась и была популярна. Как известно, *hillbilly* является оскорбительным словом со значением «деревенщина», то есть якобы недалекий человек из сельской местности в отличие умника-горожанина (*an offensive word for a person who lives in the country and is thought to be stupid by people who live in towns* [Oxford...]). Как следствие, мир песен кантри – это мир простых людей с соответствующими ценностными ориентирами. Более того, это в основном жители сельской местности. И, что немаловажно, это южане. Таким образом, экстраполируя замечание Ю. А. Эмер о локальности традиций фольклора в силу историко-культурных причин [Эмер, 2011, с. 5], представляется возможным говорить, что в песнях кантри проявляется национально-культурная идентичность простого жителя американского сельского Юга. Цели локализации служит и передача в текстах песен кантри особенностей разговорной речи простых жителей данного региона США, включая фонетические (*Your Cheatin' Heart, Hey Good Lookin', Honky Tonkin'* даже в названиях песен; *And bring ya dead or alive Lawd, Lawd* (Po' Lazarus)), лексические (*bayou, Jambalaya* (Jambalaya)) и грамматические (*Country boy, ain't got no shoes. Country boy, ain't got no blues. Well, you work all day While you're wantin' to play <...> When your work is done, You ain't got nothin' but fun* (Country Boy)) образцы южного и средне-западного диалекта.

Таким образом, событийная природа текстов песен кантри обусловливает воссоздание в них мира, в котором эти события проис-

ходят, ибо «существо всякого события – присутствие мира» [Библин, 2007, с. 95]. И, подчиняясь сформулированному А. Бергсоном закону о том, что «действие не может происходить в нереальности» [Бергсон, 1999, с. 10], мир этот в устах нарратора, вне зависимости от того, вымышленный он или нет, приобретает реальные черты, которые и составляют параметры миромоделирования.



Являясь уникальным жанром, американская песня кантри, несомненно, представляет собой социокультурное явление, которое не может не заинтересовать лингвокультуролога. Лингвокультурологическая ценность текстов американского жанра кантри предопределяется жанровыми характеристиками и нарративной природой этого явления. Во-первых, будучи культурной уникалией, жанр кантри, безусловно, задан американской культурой, существует в ее рамках и типизирует ее. Во-вторых, культурная специфика песен кантри проявляется в используемом в них нарративном стиле, поскольку, по мнению К. Крэмш, культура влияет на формирование и особенности нарративного стиля [Kramsch, 2014, p. 51]. В результате реализованные в виде нарративных практик, которые представляют собой «социокультурный инструмент формирования и ретрансляции событийного опыта человеческого присутствия в мире» [Тюпа, 2021, с. 125], песни кантри синтезируют в себе три характеристики культуры: деятельностную, ценностную и семиотическую¹. Исходя из этого, тексты данного жанра аккумулируют в себе культурно-ценностную информацию, характеризующую, прежде всего, субкультуру американского Юга, но в определенной степени и все американское лингвокультурное сообщество. Соответственно, обращение

¹ Признавая наличие различных подходов к толкованию культуры, которое сложилось к настоящему времени, разделяем понимание культуры как сочетания деятельностного, ценностного и семиотического аспектов [Степин. Важно ..., 2014, с. 416], которое предложил академик В. С. Степин.

к песням кантри позволяет лингвокультурологу выделить доминанты лингвокультурного кода, которым оперирует продуцент текста песни кантри, и в результате восстановить модель мира, свойственную для этого образца американской лингвокультуры.

Нарративная природа текстов песен кантри предполагает, что их основу составляет некая социальная практика. Действительно, в них можно найти описание как бытовых, так и драматичных ситуаций разного рода, относящихся к разнообразным моментам человеческой жизни. Песня, обобщая эти повседневные или неожиданные ситуации, с одной стороны, стереотипизирует их, а, с другой стороны, порою в подтексте может содержать некий этический ключ к пониманию и интерпретации поведенческих паттернов задействованных лиц. При очевидной аксиогенности ситуаций, а аксиогенными являются ценностнопорождающие ситуации [Карасик, 2014, с. 65], этическая оценка в изучаемых текстах далеко не всегда эксплицирована – песни кантри лишены нарочитой нравоучительности, а этические оценки в них выставляются опосредованно и по большому счету в системе координат самих героев.

В центре каждого текста находится обыкновенный простой человек, и сам нарратив представляет собой описание разных аспектов и эпизодов жизни в отношениях человек ÷ человек, человек ÷ природа, человек ÷ мир / вселенная / космос, что определяет тематическое и сюжетное многообразие данных текстов. При этом протагонист песен кантри предстает в своем естестве – это обыкновенный человек со всеми плюсами и минусами, которые он не скрывает. В пространственном отношении песни кантри характеризуются большей локальной привязкой, в то время как временной параметр зачастую подлежит обобщению. Такое представление времени и места имеет объяснение: локатив порою может служить и обозначению времени. Кроме того, обобщенное изображение времени – через настоящее, прошедшее и будущее, а не указание конкретной даты – служит стереотипизации ситуаций. Конкретизация же места придает реальный привкус происходящему и вписывает историю в социокультурный контекст заявленного локуса.

Жизнь в песнях кантри передается как поток событий, триггером которых послужило то, что далеко не всегда вписывается в причинно-следственную цепочку. Слушателю остается только двигаться вместе с ходом событий по дороге жизни героя или следить за превратностями его судьбы во время конкретного путешествия. При этом самого протагониста характеризует деятельностное начало: акциональность является неотъемлемым признаком нарратива песен кантри. Действие и/или движение определяют содержательно-фактуальную информацию изучаемых текстов. Событие неизбежно порождает оценку, но оценочность в песнях кантри опосредованная (она дается зачастую имплицитно либо через реакцию на действие), что связано с их нарративной природой. В этом отношении на изучаемые тексты распространяется вывод, который сделал В. И. Тюпа, о том, что «в нарративном акте происходит моделирование ценностной позиции адресата рассказывания не прямыми оценками со стороны нарратора, а самой структурой его наррации» [Тюпа, 2022, с. 32].

Ценностная система текстов песен кантри включает базовые ценности. В модель мира в песнях кантри вписаны главные чувства, которые доминируют в жизни протагониста – одиночество vs любовь, причем последняя несет как счастье, так и печаль. Жизнь ассоциируется с дорогой, на которой возможны неожиданные повороты, но протагонист настойчиво стремится к заветной точке отдохновения, хотя ею в конечном итоге может оказаться царство инобытия.

Лингвокультурологическое исследование песен кантри позволяет описать их в тех же терминах, которые использует Ю. А. Эмер при изучении сибирского фольклора [Эмер, 2011, с. 4]: песни кантри, несомненно, представляют собой целостную коммуникативно-познавательную систему, выступая своеобразным путеводителем по миру обитателей Юга США. В форме вербального текста они воспроизводят породившую их культуру, которая, по меткому замечанию Д. Катана, является системой осмысления опыта [Katan, 2014, с. 3] и выступает в роли «концептуальных очков»,

через которые человек смотрит на окружающую его реальность и оценивает ее [Степин. Формирование ... , 2014, с. 464].

Глава 3.2. ЭТНИЧЕСКИЕ СТЕРЕОТИПЫ КАК ТРАНСЛЯТОРЫ КУЛЬТУРНОГО КОДА: РОЛЬ АНАЛОГИИ В ЭКСПЛИКАЦИИ КУЛЬТУРНО-СПЕЦИФИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Человеческое бытие вписано в координаты разноплановых семиотических систем. Субъект окружен смыслами, он постулирует свое осознанное существование через приобщение к континууму наличествующих в семиосфере смыслов. Считывание смыслов и генерирование новых невозможно без оперирования культурными кодами, обеспечивающими включённость субъекта в единое коллективное сознание этноса.

Культурный код отражает не только мировосприятие субъекта как носителя определенной культуры, т. е. «рациональное начало» его бытия, но и «особый способ «мирочувствования», т. е. эмоциональное восприятие» [Козлова, 2024]. Именно поэтому культурный код являют собой синтез статики и динамики: культурный код фиксирует смыслы, обеспечивая их рекуррентность в межсубъектном взаимодействии, а также трансформируется сам в результате эволюционного развития общества.

Подобная диалектичность обусловлена природой познавательной деятельности субъекта, предполагающей обработку *внешней* информации *внутренними* механизмами и в соответствии с *внутренними* мотивами. Хотя «реальные эмпирические процессы мышления крайне сложны и представляют собой переплетение массы разнородных явлений» [Мамардашвили, 2011, с. 188], неоспоримой является роль стереотипизации и аналогизации в упорядочивании культурно-специфического знания и его ретрансляции, в том числе и средствами языка как семиотической системы.

Стереотипы как константы культурного кода

Бесспорно, связь языка и культуры многоаспектна. В аспекте понимания языка как средства приобщения языковой личности к конкретной культурной традиции язык выступает как фиксатор определенного мирообраза, особенности которого во многом определяются генерализованными национальными представлениями о познаваемом фрагменте действительности и особенностями ее отражения в коллективном сознании этноса. Иными словами, в коллективном сознании фиксируются результаты познания, восприятия, оценки объектов и явлений путем соотнесения с культурно детерминированной системой координат жизни социума [Шогенова, 2015, с. 46]. В целом это предполагает сохранение в культурной практике этноса в процессе его эволюционно-исторического развития неких устойчивых форм, которые позволяют представителям заданной культурной общности адаптироваться к меняющимся обстоятельствам окружающего мира. В результате на базе коллективного опыта, формировавшегося в течение длительного промежутка времени, появляются такие стабильные единицы, как «содержательно-смысловые схемы, аккумулирующие в себе своеобразные сгустки понимания и оценивания окружающего мира» [Аванесова, 2008, с. 11].

Под содержательно-смысловыми схемами можно понимать комплекс культурных смыслов и ценностей, универсальных знаний, позволяющих регулировать взаимодействие субъектов в заданной этнической общности, а также определяющих как индивидуальные поведенческие стратегии, так и коллективную этическую ориентированность. Данные структуры неотъемлемы от процесса социализации личности, что в том числе предполагает овладение комплексом архетипов, ценностей и образов, институализированных и рационально осмысленных большинством представителей этнической общности [Батыршин, 2024; Винокурова, 2021; Кузнецова, 2019].

По сути, речь идет о многоуровневой структуре широкого формата, включающей ценностную атрибутику вещного мира и

символическую нагруженность конструкторов культурно-коммуникативного пространства, в котором взаимодействуют субъекты. Подобные константы, обеспечивающие культурное единство этнической общности в течение длительного промежутка времени, составляют сущность культурного кода нации.

Понятие «код» в самом широком смысле предполагает существование смысловых единиц информации в виде набора элементов, которые проецируются на элементы другого набора в соответствии с правилами экстраполяции и экспликации смысла посредством «репертуара» заданных символов. Исходя из этого, собственно *культурный код* можно определить, во-первых, как знаково-семиотическую структуру / систему [Гудова, 2022, с. 154]. Отсылка к семиотике в интерпретации сущности понятия «культурный код» предполагает его трактовку как некой структурной модели, отношения между элементами которой регламентированы способом кодирования и декодирования информации [Кузнецова, 2024; Степанова, 2012]. Благодаря коду «определенное означающее связывается с определенным означаемым» [Эко, 2004, с. 69], т. е. осуществляется переход от знаков и символов к смыслу [Кузнецова, 2024].

Во-вторых, понятие «код» может быть описано в терминах культурного универсума. В таком случае оно неотделимо от бытия познающего субъекта, поскольку культурный код, «будучи способом отражения действительности через знаки» [Кузнецова, 2022], формируется в процессе многоаспектной жизнедеятельности человека: социальной, научной, творческой и т. п. Таким образом, культурный код – это не только универсальная система для человека, «которая содержится во всех окружающих его смыслах» [Ларина, 2019], но это и система, не функционирующая вне человека и без человека, поскольку она не существует вне интерпретационной деятельности субъекта. Интерпретационная и смыслопорождающая деятельности субъекта организуются особым образом. Они во многом выстраиваются интуитивно – в акте явно не осознаваемой самоидентификации субъекта как члена

культурного социума и носителя определенных культурных установок. Подобное «культурное бессознательное» уникальным образом направляет человека в процессе объективации субъективного в зависимости от особенностей культуры, которые его «породили» [Clotaire, 2006].

Таким образом, коды служат в основном для опосредованного понимания реальности. Коды помогают структурировать восприятие. Они помогают осмыслить огромный объем информации, представленной в любом социальном взаимодействии, при котором новое сопоставляется со старым посредством размещения отдельного знака в контексте уже известного кода [Leeds-Hurwitz, 1993].

Действительно, код помогает порождать смыслы, которые являются «осколками чего-то», «что *уже* было читано, видено, совершено, пережито: код и есть след этого *уже*» (курсив наш – И. И.) [Барт, 2001, с. 45]. Код определяет набор смыслообразов, которые детерминированы культурой и формируют основу мировидения субъекта.

В целом, исходя из сказанного выше, можно заключить, что культурный код обладает следующими основными характеристиками:

- 1) субъектная ориентированность и социальная детерминированность;
- 2) способность на бессознательном уровне определять поведение человека и нормировать коллективную практику;
- 3) эмпиричность, закрепленная в культурном опыте и закладывающая основу динамической системы «свернутых метасмыслов», которая определяет «познаваемую специфику конкретных социальных практик» [Николайчук, 2023, с. 51];
- 4) гетерогенная структура, в которую входят вербальные, авербальные и ментальные компоненты.

Ментальные компоненты представлены в виде стереотипов, оценочных стандартов, культурных сценариев и т. п. Они формируют «лингвально-национальное» мировоззрение этноса [Шаховский, 2008, с. 118]. Можно сказать, что культурный код «определяет набор образов, которые связаны с каким-либо комплексом

стереотипов в сознании» субъекта как представителя заданного этноса [Николайчук, 2023, с. 52].

Стереотипы создаются в ходе познавательной деятельности людей. Их основная функция – передавать смысл быстро и в доступной форме, что обеспечивается за счет наличия в конкретной культуре «базового стереотипного ядра знаний», воспроизводимого в процессе социализации личности в рамках заданного общества. Кроме того, стереотипное ядро определяет принадлежность субъекта к конкретной культуре, поскольку человек воспринимает и отражает внешний мир в соответствии с общей логикой концептуализации, присущей той или иной этнической группе, а следовательно, является носителем коллективных культурно-обусловленных представлений о действительности.

Стереотип – это ментальный образ, который находит свою репрезентацию в языке и культуре [Семашко, 2014]. Закрепленное в стереотипе представление о предмете или ситуации реализуется в межсубъектной коммуникации в виде нормативной локальной ассоциации с некой стандартной для заданной культуры ситуацией [Денисова, 2020].

Таким образом, стереотип представляет собой не просто ментальную фиксацию полезных знаний. Благодаря структурированности, накопленный опыт может передаваться следующим поколениям. По сути, можно сказать, что функционал стереотипа двунаправлен: с одной стороны, он осуществляет «селекцию информации, поступающей извне к субъекту» [Семашко, 2014], а с другой – обеспечивает структурирование внутреннего опыта и его ретрансляцию во внешний мир в актах непосредственного взаимодействия с другими субъектами.

Отметим, что стереотипы характеризуются устойчивостью, воспроизводимостью, целостностью и распространенностью. Они представляют собой структурированные элементы массового сознания, сформированные в процессе коллективного взаимодействия представителей этноса и зафиксированные в языке и культуре определенной нации [Дубинина, 2022, с. 56]. Стереотипы могут возникать как внутри заданного социума, так и относи-

тельно представителей иного культурно-языкового сообщества. В данном случае речь идет об этнических стереотипах, которые отличаются оценочным характером, представлены в языке в качестве устойчивых единиц и, будучи элементами картины мира, вписывают в контекст своего смыслового содержания культурные коды нации [Холомеевко, 2021].

Таким образом, человек является носителем этнического сознания, которое влияет на процесс формирования лингвокультурных компетенций личности при ее социализации. При этом через призму субъективной рефлексии осмысления мира этносом в сознании личности складываются единицы смысла, имеющие эталонный характер и отражающие модели стандартизированного восприятия и познания действительности. Стереотип в таком случае, помимо функции фиксации специфики мировосприятия этноса, выполняет функцию симплификации познавательной деятельности, поскольку, «видя знакомые образы и сравнивая их с известной информацией, разум человека способен подменять понятия» [Ларина, 2019, с. 446], облегчая тем самым идентификацию неизвестного через известное.

В целом, стереотип влияет на «интериоризацию культурной информации», что, в конечном итоге, может привести к поляризации мышления. Здесь происходит игнорирование одних свойств за счет усиления других в процессе упорядочивания информационного потока. В результате характеристики данных абсолютизируются, а культурное знание находит свою языковую фиксацию в коннотации языковых значений, создающих диалектическое единство кристаллизующихся смыслов (например, «белое» vs «черное»). Таким образом, познание мира человеком является производным от его культурно-исторического бытия и стереотипов, «которые стимулируют появление в имплицатуре образного слова различных смысловых коннотаций» [Алефиренко, 2010, с. 211].

Ментальное содержание актов познавательной активности фиксируется в знаково-символических формах, выбор которых детерминируется выработанными коллективным сознанием сте-

реотипами. Языковые формы выступают материальными репрезентантами ценностно-культурных установок и стереотипов, являющихся компонентами этнокультурного сознания. Стереотипы отражают «стандартизированное восприятие и познание мира этносом» [Шогенова, 2015, с. 46] и обеспечивают этнокультурную кодификацию. Таким образом, жизнедеятельность личности манифестируется в корреляционной взаимосвязи языка, культуры и сознания через акты вычленения смысловых констант в пространстве коллективного бытия этноса и их ретрансляции в сферу индивидуального бытия.

Несомненно, каждая личность маркируется этничностью, поэтому субъект является носителем константных смыслов коллективного сознания, связанных между собой узлами культурных кодов. Взаимосвязь коллективных и индивидуальных пластов знания в сознании обеспечивает динамизм структур ментально-языкового бытия субъекта. Динамизм структур обусловлен также природой человеческого мышления, связанной со способностью устанавливать ассоциативные связи между познаваемыми фрагментами реальности на основе зафиксированного сходства, что позволяет в конечном итоге воспроизводить стереотипизированные генерализованные образы, а также реализовывать интенцию по кодированию / декодированию информации в актах межсубъектной коммуникации. Таким образом, переход от обобщенных культурных смыслов к их личностной опредмеченности и наоборот реализуется за счет стереотипизации, в основе которой лежат ассоциативная объективация и аналогизация.

Когнитивные основания стереотипизации: ассоциативность мышления и аналогия

Любой акт познания подразумевает установление ассоциативных связей, а также активацию уже существующих через актуализацию корреляции между ментальными репрезентациями. Ассоциация в самой широкой трактовке представляет собой условную связь, «которая позволяет одному или немногим при-

знакам воссоздать комплексную картину множества признаков и ощущений» [Прокофьева, 2007, с. 10]. Таким образом, стереотипизация (как процесс формирования стереотипов) неотделима от установления ассоциативных связей между ядром стереотипа (базовым представлением в коллективном сознании) и рядом образов, порождаемых сознанием членов этнической группы при обращении к ядру стереотипа.

Цепочка образов формирует ассоциативный ряд, который можно постичь только посредством дешифровки культурного кода нации. Поскольку стереотип – явление этнокультурное, он всегда вызывает у представителей заданной общности некоторый минимум сходных ассоциативных реакций по ряду семантических признаков оценочного характера [Галкина, 2007]. Иными словами, причина, по которой стереотипы разделяются большинством членов этнической группы, связана с тем, что они по умолчанию являются нормативными убеждениями из-за тесной связи с оценочными установками социума, которые сформированы на основе совпадения общего опыта.

Считывание оценочных смыслов, закрепленных за тем или иным стереотипом, запускает механизм каузальной дистрибуции в виде категориального маркирования по признаку «свой – чужой». На уровне художественного текста дихотомия «свой – чужой» часто отсылает к описанию опыта взаимодействия с представителями иной культуры. При этом противопоставление «своя культура» vs «чужая культура» часто сопровождается введением в пространство текста положительных автостереотипов и отрицательных гетеростереотипов. Таким образом, стереотипы активно используются членами группы, чтобы координировать свое поведение, а также чтобы дифференцировать свою группу от других групп [Stereotypes as Explanations, 2004, p. 6].

Процесс маркирования элементов культуры в системе «свой – чужой» определяется не только дифференцирующей задачей, но он выполняет и интегрирующую функцию, поскольку любое явление должно быть вписано в единую систему этнокультурных

смыслов. При этом этнокультурные смыслы зачастую обобщаются сознанием и закрепляются на основе ассоциативной связи за тем или иным объектом, тем самым опредмечиваясь в материальных формах. Способность обобщать абстрактные сущности, постулируя сходства между ними, зиждется на когнитивном механизме построения аналогий.

Аналогия является универсальным когнитивным механизмом, во многом определяющим всю ментальную деятельность человека. Отмечается, что именно аналогия позволяет соединить возникающую ситуацию с другими, прошлыми, ситуациями, закодированными и хранящимися в памяти человека, а значит, позволяет использовать предыдущий опыт, чтобы ориентироваться в настоящем. Именно аналогия запускает непрекращающуюся когнитивную деятельность, которая позволяет человеку создавать мысленные репрезентации ситуаций, в которых он находится. Более того, никакая мысль не может быть сформирована без влияния прошлого, или, точнее, человек мыслит только благодаря аналогиям, связывающим его настоящее с его прошлым [Hofstadter, 2013, p. 20].

Процесс познания нового фрагмента реальности происходит за счет привлечения структур опорного знания через сравнение нового знания с чем-то хорошо известным. Осмысление и обработка нового знания предполагает конструирование фрагмента действительности в сознании человека, т. е. «человек, конструируя окружающий мир в своем сознании, интерпретирует как сам этот мир в его многообразии объектов, событий и их характеристик и проявлений, так и знания о мире в контексте личного языкового и неязыкового опыта» [Болдырев, 2016].

Таким образом, в стереотипизации аналогия используется человеческим сознанием для установления смысловых связей между кодируемой новой информацией и наличными знаниями, сформированными на базе предыдущего опыта субъекта. Кроме того, аналогия используется для ментальной репрезентации ситуаций и объектов, которые по выявленным сходствам прибли-

жаются к конкретному стереотипу, но в точности ему не соответствуют. В данном случае возникает новый ментальный конструкт, который, обрстая закрепляемыми за ним оценочными смыслами, сам превращается в стереотип.

Аналогия позволяет человеку интерпретировать свое индивидуально-личностное бытие в контексте коллективного видения мира через фиксацию схожих элементов смысла, закрепленных за тем или иным образом. Аналогия позволяет человеческому сознанию «выкристаллизовывать» схожие смыслы в семиотическом пространстве собственного бытия и связывать их через систему ассоциативных комплексов. Вектор движения мысли в поиске смысловых ассоциаций задается культурным кодом, который, по сути, выступает в качестве определенной точки отсчета при аналогизации (процессе построения аналогий). Взаимосвязь стереотипа, культурного кода и аналогии может быть описана по следующей формуле: смысловое отношение (в нашем случае – ассоциации по сходству тех или иных признаков) возможно только тогда, когда смысл одной вещи так или иначе (за счет переноса по аналогии) проецирует на себя смысл другой вещи (стереотипное представление об этой вещи, детерминируемое культурным кодом). В целом, это и составляет интерпретирующую функцию аналогии, обеспечивающую динамику смысловой манифестации посредством знаковых актуализаций, объединенных общим культурным кодом.

***Особенности вербализации этнических стереотипов
в пространстве художественного текста
и интерпретирующая функция аналогии***

Стереотипы играют важную роль в рецепции и трансляции культурного кода в пространстве художественного произведения. Процесс объективации культурных смыслов в художественном тексте результируется в знаковых формах, которые, с одной стороны, индуцируют у реципиента ассоциации с типичными, стереотипными характеристиками объекта, а с другой – индивиду-

альные эмоциональные реакции, которые ассоциативно связаны с экспериенциальным багажом субъекта.

Основная цель авторского апеллирования к стереотипам в пространстве художественного текста состоит в том, чтобы обеспечить метавосприятие смыслового контекста читателем. Под метавосприятием понимается извлечение информации, которая может быть использована читателем для получения другой информации. Метавосприятие предполагает оперирование аналогичными смыслами через выявление схожих характеристик в сопоставляемых образах.

Особый интерес представляет функционирование в художественном тексте этнических стереотипов как репрезентантов ценностно-культурных доминант о качествах и характеристиках «своего» и «чужого» народа. В целом, этнические стереотипы обладают «поляризованностью оценок, жесткой их фиксацией, интенсивной эффективной коннотацией, устойчивостью» [Маслова, 2009, 40]. Они являются неотъемлемыми компонентами смыслового каркаса текста, так как обеспечивают связь между картиной мира продуцента (автора) и картиной мира реципиента (читателя). Здесь, прежде всего, можно говорить о действии **ситуативной аналогии**, когда описание одной ситуации предполагает обращение к другой ситуации (см. пример (1)).

(1) *I must tell you something about necks in Japan, if you don't know it; namely, that Japanese men, as a rule, feel about a woman's neck and throat the same way that men in the West might feel about a woman's legs. This is why geisha wear the collars of their kimono so low in the back that the first few bumps of the spine are visible; I suppose it's like a woman in Paris wearing a short skirt* [Golden, 2005, p. 66].

В примере (1) автор прибегает к использованию аналогии, для того чтобы вызвать в сознании реципиента эмоциональный отклик, эффект от которого был бы сопоставим с эффектом, который легко выводится читателем из ситуаций его предшествующего опыта. Сравнительные конструкции позволяют провести

четкие параллели между ситуацией, характерной для «чужой» культуры (Япония), и ситуацией, характерной для «своей» культуры (Запад): мужчины в Японии, видя шею гейши, чувствуют то же, что и мужчины на Западе при виде женщины в короткой юбке. По сути, на ментальном уровне в данном случае происходит сближение двух ассоциативных комплексов, закрепленных за стереотипом₁ и стереотипом₂. В результате выстраивается некая синтезирующая перспектива, позволяющая реципиенту «распаковывать» смыслы через выстраивание ассоциативного ряда при соотношении двух стереотипизированных образов.

Ситуативная аналогия также побуждает реципиента обращаться к багажу собственных знаний о том или ином народе, когда описание конкретной ситуации предполагает сравнение двух ситуаций через фиксацию сходства в различии, так как для аналогии требуется «не любое совпадение, а сходство в существенных признаках при несущественности различий, которое служит основой для уподобления двух материальных или идеальных объектов» [Азначеева, 2017, с 110] (см. пример (2)).

(2) *Boris – ragged and unhinged-looking, his shirt hanging off the shoulder on one side, slamming the cabinets, complaining bitterly because there was no tea – had made some hideous coffee in the Russian way, by boiling grounds in a pan on the stove* [Tartt, 2014, p. 309].

В примере (2) представлено описание ситуации, в которой герой романа Д. Тартт «Щегол» сварил отвратительный кофе «по-русски», вскипятив молотые зерна в кастрюле. Данное описание ситуации читатель воспринимает с позиции рассказчика. Оно базируется на сравнении процессов приготовления кофе в рамках «чужой культуры» (наблюдаемая ситуация) и «своей культуры» (хранящаяся в памяти типизированная ситуация). Несовпадающие характеристики маркируются наблюдателем-рассказчиком как элементы чужой культуры и возводятся в ранг стереотипных представлений о другой культуре. Зафиксированные выявленные отличия становятся маркерами идентичности «чужой» культуры

и определяются как «the Russian way / русский способ» по этнической принадлежности агента.

Личностная аналогия строится на отождествлении личности персонажа с конкретным образом-стереотипом за счет введения в текстовое пространство характеристик, которые ассоциируются с типизированным образом и приписываются личности героя. Чтобы культурные коды автора и реципиента совпали, имеет место детализация описания собирательного образа, что способствует актуализации содержания стереотипа (см. пример (3)).

(3) *In New York, I had grown up around a lot of worldly kids – kids who'd lived abroad and spoke three or four languages, who did summer programs at Heidelberg and spent their holidays in places like Rio or Innsbruck or Cap d'Antibes. But Boris – like an old sea captain – put them all to shame. He had ridden a camel; he had eaten witchetty grubs, played cricket, caught malaria, lived on the street in Ukraine ("but for two weeks only"), set off a stick of dynamite by himself, swum in Australian rivers infested with crocodiles* [Tartt, 2014, p. 273].

В примере (3) проводится аналогия между образом главного героя и стереотипизированным образом морского волка. Вербализация элементов культурного кода проходит посредством прямых номинаций, отсылающих к характеристикам ядра стереотипа «морской волк / an old sea captain» – *he had caught malaria* / болел малярией, *swum in Australian rivers infested with crocodiles* / плавал в кишасей крокодилами австралийской реке. Кроме того, вводятся дополнительные характеристики, которые вызывают в сознании реципиента ассоциации с храбрым и бесстрашным человеком, каким, по сути, и должен быть бывалый морской волк: *he had eaten witchetty grubs* / он ел личинок, *set off a stick of dynamite by himself* / самолично подорвал динамитную шашку и т. д. Таким образом, введенный в контекст повествования стереотип «морской волк» обеспечивает полноту восприятия образа главного героя реципиентом за счет привлечения для его интерпретации когнитивного механизма аналогии, что позволяет избежать потери и расслоения смыслов.

Реляционная аналогия предполагает введение в контекст повествования понятия, стереотипизированные представления о котором в рамках «своей» и «чужой» культур являются конфликтующими, т. е. они репрезентируют полярные ассоциативные комплексы. Однако подобная полярность имеет, по сути, интегративный характер, сближая концептуальные структуры по принципу тождественности объекта оценки. Таким образом, аналогия в данном случае позволяет выявить различные формы восприятия одного и того же объекта, фиксируя их в виде разноформатных культурных ассоциаций, предоставляя реципиенту возможность реконструировать в сознании разноплановые образы и соотносить их с собственными фоновыми знаниями, тем самым всесторонне осмысливая эксплицируемые факты культуры. Рассмотрим пример (4):

(4) *There are many different types of songs-oh, far more than I could possibly count-but in our lessons we studied five different kinds. Some were popular ballads; some were long pieces from Kabuki theater telling a story; others were something like a short musical poem. It would be senseless for me to try describing these songs. But let me say that while I find most of them enchanting, foreigners often seem to think they sound more like cats wailing in a temple yard than music. It is true that traditional Japanese singing involves a good deal of warbling and is often sung so far back in the throat that the sound comes out from the nose rather than the mouth. But it's only a matter of what you're accustomed to hearing* [Golden, 2005, p. 159].

В данном примере объект описания и оценки – японская манера песенного исполнения – помещен в «конфликтующий» контекст: с позиции «своей» культуры японские песни описываются посредством атрибута с положительной оценочной коннотацией (*enchanting*), в то время как с позиции «чужой» культуры описание строится на образе с явно отрицательным ассоциативно-оценочным фоном (*foreigners often seem to think they sound more like cats wailing in a temple yard than music*). Позиция рассказчика (*it's only a matter of what you're accustomed to*

hearing) постулирует идею о равнозначности полярных оценочных суждений, что позволяет реципиенту формировать в сознании собственную индивидуальную визуализацию. Прибегая к аналогизации, реципиент воссоздает собирательный образ путем «блендирования» [Fausonnier, 2003] базовых знаний об одном и том же объекте из разных культурных проекций. Новая структура, возникающая в результате «блендирования», является проекцией культурных смыслов, воплощенных в эмоционально-оценочных образах, вводимых автором в пространство текста. За счет интеграции культурных смыслов в блендированном пространстве формируются новые отношения между концептуальными структурами, которые предполагают мысленную референцию к понятийным признакам объекта с позиций культурных перспектив автора и реципиента. Подобная кореференция имеет относительный, реляционный характер, так как определяется экзистенциально-эссенциальной вариативностью восприятия автора и потенциальных реципиентов.

Стереотипы могут строиться не только на слуховых, но и на зрительных образах. В данном случае стереотипы опираются на визуальные символы (например, жесты) из культурного кода той или иной нации. Если стереотипы опираются на визуальные символы «чужой» культуры, то их дешифровка во многом зависит от накопленного опыта реципиента. Значимость знака в вербальном контексте имеет обобщенный статус и часто характеризует объект описания по его этнической принадлежности (см. пример (5)).

(5) *Boris put his hands up in his Russianate enough already gesture. "Wait! This is happening way too fast"* [Tartt, 2014, p. 387].

Для того чтобы культурные коды продуцента и реципиента совпали, автор прибегает к использованию не только прямых атрибутов, описывающих этнические характеристики героя (*Russianate*), но и вводит в контекст дополнительные описательные элементы (*enough already*), задавая таким образом траекторию движения мысли читателя при восприятии информации. В сознании читателя запускается процесс аналогизации: мысль движется от извест-

ной характеристики (*the enough already gesture*) к менее известной (*Russianate*). Жест, функционирующей в пространстве «своей» культуры, соотносится с жестом представителя «чужой» культуры: происходит перенос по аналогии, при котором между двумя характеристиками возникает ассоциативная связь, опирающаяся на легко идентифицируемые признаки опыта личностного бытия в пространстве собственного культурного универсума. Отметим, что использование атрибута *Russianate* вместо *Russian* создает эффект генерализованной характеристики, активируя в сознании реципиента сему «типичный для». Таким образом, прилагательное *Russianate* начинает функционировать в контексте как локальный стереотип, описывающий манеру поведения главного героя как типичного представителя обозначенного этноса.

Визуальные символы в смысловых координатах текста способствуют разворачиванию пучка ассоциаций, закрепленных за тем или иным образом-стереотипом. При дешифровке смысловых связей между символом и образом происходит актуализация фоновых знаний реципиента. Символы прямо именуются в тексте и являются неотъемлемыми компонентами вводимого в контекст стереотипа. Так, в примере (6) для описания комнаты героя используются символы и образы, олицетворяющие советскую эпоху (красный флаг с серпом и молотом, космонавт):

(6) *I was expecting something on the order of my own room, and I was surprised when he opened the door into a sort of ragtag tented space, reeking of stale Marlboros, books piled everywhere, old beer bottles and ashtrays and heaps of old towels and unwashed clothes spilling over on the carpet. The walls billowed with printed fabric – yellow, green, indigo, purple – and a red hammer-and-sickle flag hung over the batik-draped mattress. It was as if a Russian cosmonaut had crashed in the jungle and fashioned himself a shelter of his nation's flag and whatever native sarongs and textiles he could find* [Tartt, 2014, p. 270].

Проводимая автором аналогия между обстановкой комнаты героя и пристанищем космонавта, потерпевшего крушение в

джунглях, с одной стороны, активирует в сознании реципиента стереотип о гипертрофированном чувстве патриотизма у русских, а с другой – маркирует этническую идентичность героя и определяет его как типичного выходца из постсоветского пространства. При этом стереотип, встроенный в контекст «чужой» культуры, создает эффект дистанцирования между мирами двух героев как представителей разных культур и носителей разных ценностей, что на языковом уровне репрезентируется посредством негативной оценки восприятия описываемого жизненного пространства: *I was expecting something on the order of my own room, and I was surprised when he opened the door into a sort of ragtag tented space.*

Стереотипы служат целям адаптированной трансляции информации, так как представляют собой сгустки «отфильтрованных» слитых смыслов, передаваемых по каналу «продуцент – реципиент». В пространстве текста они облегчают процесс декодирования авторского замысла и считывания индивидуально-авторских смыслов, так как апеллируют к часто воспроизводимым фрагментам этнокультурного знания реципиента. Эффективность функционирования стереотипа в тексте обеспечивается за счет симплификации этнокультурных образов, которая достигается, например, за счет сокращения числа идентифицирующих объект или ситуацию характеристик и фокусировке восприятия только на одном признаке. При этом избирательность восприятия возводит конкретную характеристику в ранг категориального признака, отсекая другие характеристики как нерелевантные (см. пример (7)).

(7) *“How do you know he was Russian?” He shrugged. “Because I know. No one has tattoos like that in U.S. Russian national, no question. He knew I was Russian too, minute I opened my mouth”* [Tartt, 2014, p. 378].

Эксплицитно представленная характеристика (наличие татуировок) в сочетании со сравнительной конструкцией в примере (7) запускает в сознании реципиента процесс актуализации стереотипных представлений о внешнем виде мужчин той или иной национальной идентичности / социальной группы. При этом ана-

логия позволяет вычлени́ть в культурном багаже реципиента релевантные знания и провести корреляцию между собственными когнитивными структурами читателя (#1 Many Russian criminals have tattoos) и когнитивными структурами автора (#2 No one has tattoos like that in US; #3 Such tattoos are Russian national), обеспечивая тем самым совпадение позиций автора и реципиента в способе описания и восприятия ситуации.

Этнические стереотипы могут служить когнитивной опорой для переноса по аналогии при уподоблении одного образа другому в контексте художественного нарратива. Так, в примере (8) манера поведения главного героя сравнивается со стереотипным представлением о склонности русских размышлять о проблемных темах и вечных вопросах. Построение аналогии между стереотипным образом и образом главного героя позволяет автору создать объемный смысловой образ, интерпретация которого с позиции реципиента не вызывает затруднений, поскольку эксплицированные культурные знания четко определяют логику построения ассоциативных связей:

(8) *Boris – who sometimes had a serious streak when he was drunk, a Russianate bent for heavy topics and unanswerable questions – was sitting on the marble countertop waving around a fork with a cocktail sausage speared on it and talking a bit wildly about poverty and capitalism and climate change and how fucked up the world was* [Tartt, 2014, p. 297].

В целом, стереотипы оказывают значительное влияние на интериоризацию смыслов текста реципиентом. С одной стороны, стереотипы, будучи константными репрезентантами культурного кода, позволяют избегать искажения смысловых структур при трансляции информации от автора к читателю. Однако, с другой стороны, этнические стереотипы могут транслировать установки, имеющие характер чрезмерных обобщений. В данном случае возникает опасность, что полученная информация по аналогии будет проецироваться реципиентом на последующие случаи поступления схожей информации. При недостаточном объеме инди-

видуальных знаний относительно того или иного объекта может возникнуть ситуация, когда «изначально присущие культурной информации атрибуты заменяются искаженными» [Сидоренко, 2020, с. 95]. В результате ошибочные выводы могут транслироваться в систему этнокультурных смыслов. Рассмотрим пример (9):

(9) *“She only likes him because he has money. His family has two Mercedes. E class.”*

“That’s an old lady car.”

“Nonsense. In Russia, is what mobsters drive. And –” [Tartt, 2014, p. 351].

В данном примере главные герои как представители разных культур озвучивают стереотипы, соответствующие исключительно их оценочно-смысловому пространству: «“Мерседес” как машина для старушенций» (США) vs «“Мерседес” как машина для бандитов» (Россия). В результате в условиях информационной недостаточности реципиент по умолчанию может маркировать информацию о «чужой» культуре как правдивую, абсолютизируя ее под влиянием негативного оценочного компонента, что обусловлено разной интенсивностью положительных и отрицательных эмоций в общем и более широкой представленностью отрицательной оценки в этнокультурном пространстве в частности.



Вводимые в контекст повествования этнические стереотипы могут выполнять как интегративную, так и дезинтегративную функции, сближая или противопоставляя концептуальные подсистемы «свой / чужой» в соответствии с авторским замыслом. Успешность трансляции культурных смыслов посредством этнических стереотипов на уровне текста во многом определяется когнитивной готовностью реципиента интерпретировать факты собственного культурного опыта и проецировать его на текстовую реальность за счет установления аналогий между познанным и познаваемым.

Этнические стереотипы, репрезентированные в пространстве художественного текста, могут «оживлять» сюжетную событийность текста за счет актуализации культурно-оценочных смыслов, а также задавать вектор интерпретации текста реципиентом. Глубина смыслового содержания текста измеряется реципиентом через дешифровку культурно-нагруженных образов и их сопоставление с другими образами из межтекстового семиотического пространства посредством установления аналогий. Интерпретирующий потенциал аналогии состоит в том, что она обеспечивает интеграцию схожих элементов оценочно-содержательного плана и их объективацию в ментально-языковом пространстве реципиента.

В целом, перспектива дальнейшего исследования видится нами в комплексном изучении роли аналогии в лингвоаксиологическом осмыслении мира.

Глава 3.3. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ФОРМАТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Отличительной характеристикой современного этапа развития лингвистики может считаться особое внимание, уделяемое исследователями результатам познавательной деятельности человека, различным способам восприятия, структурирования и дальнейшей языковой интерпретации информации об окружающем мире.

Тезис о вариативности языкового оформления концептуального содержания как отдельным коллективом людей, так и отдельным индивидом получает сегодня свое развитие в многочисленных работах, выполненных в рамках антропоцентрической парадигмы. С одной стороны, это обусловлено культурной детерминированностью когниции, а с другой – уникальностью индивидуального когнитивного опыта и стремления индивида к речетворчеству.

Кроме того, современные исследования показывают, что человек «может передать содержание своей мысли не только с помощью разных языковых средств, но и с помощью разных се-

миотических кодов, используя при этом их сочетания, что позволяет проследить полимодальность нашего мировосприятия, взаимодействие различных видов мышления в процессе выражения и восприятия смысла» [Козлова, Кремнева, 2022, с. 723]. Следовательно, процесс языковой интерпретации действительности может опираться на полимодальный перцептивный образ, сформированный на пересечении различных модусов познания. Переведенный в знак образ указывает на имеющиеся знания как отдельного индивида – субъекта-интерпретатора, так и знания, сформированные внутри определенного лингвокультурного сообщества.

Цель данного исследования заключается в том, чтобы на основе интеграции когнитивного и семиотического подходов осуществить реконструкцию образов сознания и продемонстрировать интер- и мультимедиаальную природу процесса языковой интерпретации.

Образность как формат концептуализации действительности

Когнитивная лингвистика как магистральное направление современной науки о языке нацелена на реконструкцию глубинных ментальных процессов и концептуальных структур, лежащих в основе семантики языковых единиц. Данные концептуальные структуры, по словам Г. И. Берестнева, недоступны прямому наблюдению и имеют образную природу, а «образность эта особого рода: она инвариантна по отношению ко всем частным видам образов (зрительных, слуховых, тактильных, вкусовых, обонятельных, эмоциональных) и лежит в основе организации всех познавательных процессов» [Берестнев, 1999, с. 83–84].

Известно, что познание мира человеком происходит через различные каналы восприятия (органов чувств), поэтому именно чувственному восприятию отводится ключевая роль в процессе формирования знаний о мире. Плотин утверждал, что «люди с самого начала – от рождения, да и потом – гораздо больше пользует-

ются (в целях познания) чувствами, чем умом, и вследствие этого, естественно, прежде всего интересуются вещами чувственными. <...> Те наши понятия о чувственных вещах, которые вырабатываются рассудочной деятельностью души и которые следует считать даже не познаниями, а скорее мнениями, представляют собой нечто более позднее, чем сами эти вещи, и суть не что иное, как их образы, отражения» [Плотин, 1994, с. 113–120].

Отводимая чувственному восприятию ключевая роль в формировании образа ведет к пониманию его в терминах особой формы сенсорно-перцептивного процесса на различных уровнях когнитивных структур, основной задачей которых является интеграция полученных по разным информационным каналам впечатлений и ощущений. Другими словами, формирующиеся посредством таких информационных каналов, как зрение, слух, обоняние, вкус и тактильность, образы сознания являются концептуальными аналогами непосредственного чувственного опыта, полученного из внешнего мира (*'the world out there'*) при помощи органов чувств. Так, Г. Палмер говорит о том, что образы сознания – это то, что мы видим в нашем воображении, но это также вкус манго, ощущение ходьбы в тропическом ливне, это музыка из фильма «Миссисипская Масала» [Palmer, 1996].

Заметим, что различные модальности ощущений не существуют изолированно и их четкая дифференциация является скорее условной, поскольку познавательная деятельность осуществляется с опорой на данные разных органов чувств. Следовательно, образ есть «узел модальных ощущений» [Леонтьев, 1979, с. 10], который «объединяет данные, поступающие по разным каналам связи человека с миром» [Арутюнова, 1998, с. 315].

В когнитивных науках образ понимается как категория сознания и отождествляется с понятием «ментальная репрезентация», под которое подводятся такие структуры знания, как концепты, образ-схемы, фреймы, сценарии, гештальты, ментальные модели и др. Понятие репрезентации основывается на том, что есть нечто репрезентируемое и то, что его репрезентирует в сознании чело-

века – репрезентирующее. Основной проблемой теории ментальных репрезентаций является репрезентация в мозгу информации и использование этой информации. Ментальные репрезентации изучаются в тесной связи с процессом восприятия. Сенсорная информация, по словам И. Ю. Колесова, служит презентации внешних по отношению к человеку объектов, и сенсорные образы каузально связаны с воспринимаемыми объектами, тогда как репрезентация служит иной цели: субъект пользуется репрезентациями как моделями отражения объекта, но в режиме офлайн, при отсутствии каузальной связи между репрезентацией и репрезентируемым [Колесов, 2008, с. 45–46]. Таким образом, понятия «образ восприятия», «образ сознания», «ментальный образ», «ментальная репрезентация» синонимичны, поскольку являются продуктом когнитивной деятельности.

Различия в миропонимании у представителей различных культур объясняются, как известно, не различиями в структуре их сознания, а разными ментальными образами, образами сознания, которые формируются в определенной географической, исторической, социокультурной среде. Совокупность ментальных образов формирует менталитет нации, образ мира определенного лингвокультурного сообщества, характеризующийся особым способом осмысления окружающей действительности и представлением об устройстве бытия.

Термин «образ мира», соотносимый с термином «концептуальная картина мира», обозначает результат познания действительности в рамках определенной культуры в виде сформированной совокупности концептов разных типов, т. е. **концептосферы**, которая проецируется в семантическое пространство языка. Психофизиологическую основу концепта как раз и составляет «чувственный образ, к которому «прикреплены» знания о мире, составляющие содержание концепта» [Попова, Стернин, 2001, с. 17]. Становится очевидной акцентированная Г. И. Берестневым образная природа элементов (концептуальных структур в целом, лежащих в основе познавательных процессов), подвер-

гающихся анализу в рамках когнитивного подхода к исследованию реалий языка.

Образы сознания являются необходимым инструментом понимания содержания определенного концепта, мотивированного географическими и культурно-историческими условиями развития той или иной группы людей. Именно концепт как квант знания о мире фиксирует различия в познавательном опыте представителей различных этносов и культур. Реконструкция образов сознания, которые проецируются в семантику единиц языка, осуществляемая на материале различных языков, позволяет выявить специфические содержательные компоненты концептуальных структур, подтверждая тезис о том, что наша когниция культурно детерминирована.

Все же необходимо подчеркнуть, что и восприятие как переживаемый человеком опыт общения с окружающей действительностью, и осмысление полученных перцептивных впечатлений индивидуальны. В этом смысле А. Ф. Лосев связывает образность с феноменом переживания, видя в образности одну из ступеней «целой лестницы оформленности переживаний» [Лосев, 1995, с. 299]. А. А. Залевская подчеркивает, что особенности индивидуального восприятия заключаются в том, что образ, сформированный на основе индивидуального чувственного опыта, зачастую может представлять собой отражение некоторого эмоционального впечатления субъекта. Образ, окрашенный личностной эмоцией, может возникнуть на основе подсознательного учета идентифицированного носителя первичного признака, выявленного в процессе сопоставления одного объекта с другим, в результате которого происходит установление их сходства или различия и распознавание образов [Залевская, 1992, с. 97].

Подводя итог, отметим, что образность восприятия, играет определяющую роль в процессе познания и может интерпретироваться как «особый способ концептуализации действительности» [Гольдберг, 2013, с. 72]. Совершая операции по идентификации, дифференциации, отождествлению объектов и явлений

действительности, человек коллекционирует поступающую извне информацию, которая обрабатывается и систематизируется когнитивными структурами. Формируется своеобразная база данных об объектах, явлениях, событиях реального мира в ее идеальной, мыслительной, образной форме, отражающей опыт познания окружающего мира в рамках той или иной культуры, а также индивидуальное осмысление перцептивной информации о реальности.

Семиотизация образов сознания

Человеческая когниция, по мнению В. З. Демьянкова, – «это не только формируемая в процессе восприятия, но и формирующая с помощью образного мышления сила. Однако человеческие образы должны каким-то образом соотноситься с явью, с феноменом или тем, что кажется явью. Поэтому представление всегда связано с чем-то, посредующим между вещами и знанием о них. Чтобы выяснить, как выглядит этот посредующий уровень, следует проанализировать структуру в терминах знаков и их значимости» [Демьянков, 1994, с. 25]. Другими словами, представляя собой ненаблюдаемый по своей природе феномен, образ требует «перевода», или «овнешнения» (термин Е. Ф. Тарасова).

В семиотике термин «образ» (image) означает мысленный образ (picture) референта, возникающий тогда, когда используется или подразумевается знак [Данези, 2010, с. 25]. Как фрагмент знания образ переводим в знак, поскольку, по словам Ч. С. Пирса, «все наши мысли и знания существуют в знаках» [Пирс, 2000, с. 171]. Вне семиотики развитие когнитивизма невозможно, подчеркивает Е. С. Кубрякова, поскольку носителями знаний и значений всех типов являются языковые знаки [Кубрякова, 2005, с. 96]. Понимание того факта, что языковой семиозис связан с поиском формы, замещающей определенную концептуальную структуру, изучение природы языковых знаков как структур хранения знаний является одной из методологических основ когнитивной лингвистики.

Поскольку процесс концептообразования и формирования концептосферы есть процесс, при котором порожденные опытом

переживания и осмысления действительности концептуальные структуры обретают свои знаковые тела, частичная реконструкция образов сознания как конститuentов концептосферы возможна, прежде всего, при помощи естественного языка как знаковой системы, когда объективная реальность, опосредованная субъектом – интерпретатором знаков, преобразуется в семиотическую реальность. Следовательно, сопоставление семантических пространств разных языков как части концептосферы, получившей языковое выражение, дает возможность выявить имеющиеся знания о мире как отдельного индивида, так и определенной группы людей.

Однако естественный язык как семиотическая система – это не единственный, хотя, несомненно, и самый значимый способ овнешнения образов сознания. Существуют и другие системы знаков, заполняющие семиотическое пространство культуры, в которые переводятся образы сознания. Семиотическое пространство культуры, или семиосфера, представляется Ю. М. Лотману в образе музея: «Представим себе в качестве некоторого единого мира, взятого в синхронном срезе, зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами, пояснительные факты к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей и представим себе это все как единый механизм. Мы получим образ семиосферы» [Лотман, 1996, с. 168]. Становится очевидным, что в семиосфере существуют разные языки, не только вербальные. Ю. М. Лотман подчеркивает мысль о том, что культура полиглотична и внутри семиосферы язык понимается как любая семиотическая система, «сгусток семиотического пространства», в которое погружены все участники коммуникации и только в этом пространстве возможен семиозис [Лотман, 1996, с. 164]. Речь идет о различных знаковых системах, или различных языках культуры, в которых находят свое воплощение накопленные знания и опыт, традиции, мировоззрение определенной группы людей в целом. Способность культуры к трансляции опыта,

составляющего ее культурный фонд, обеспечивается различными языками культуры – знаковыми системами, хранящими все то, что люди чувствуют, думают, знают.

И. В. Зыкова подчеркивает, что в науке принимается положение о том, что «двумя фундаментальными движущими силами культурогенеза являются концептуализация и семиотизация мира, которые обусловлены познавательной деятельностью человека, осуществляемой благодаря таким “механизмам” познания, как переживание и осмысление действительности, т. е. чувственным и интеллектуальным механизмам познания» [Зыкова, 2012, с. 110]. Концептуализация и семиотизация мира рассматриваются как процессы не только взаимообусловленные, но и практически неразделимые (рис. 1).

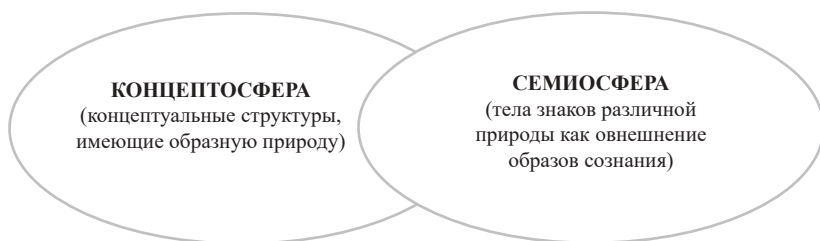


Рис. 1. Концептосфера и семиосфера

В контексте семиосферы вся культура трактуется как текст. При этом, по словам Ю. М. Лотмана, тексты культуры всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем, что придает им характер «многоголосия», или «интерсемиотичности» [Лотман, 1996, с. 148]. Семиотика в этом смысле может рассматриваться как метанаука и, по словам Р. О. Якобсона, должна изучать структуру всех типов знаковых систем и объяснять различные иерархические отношения между ними (цит. по: [Почепцов, 2001, с. 9]).

Обратим внимание на слова М. М. Бахтина о том, что если понимать текст широко – как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изо-

бразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства) [Бахтин, 1979, с. 281]. Поскольку термин «текст» в широком понимании трактуется не только как литературный текст, но и, например, как «текст искусства», то под интертекстуальностью в самом широком смысле понимаются все случаи транспозиции одной системы знаков в другую [Kristeva, 1980]. Транспозицию, или переход из одной системы знаков в другую, Н. Б. Мечковская, например, объясняет в терминах цепной реакции знакообразования, которая носит «кросссемиотический» и «многоканальный» характер [Мечковская, 2007]. Р. О. Якобсон, вводя понятие межсемиотической транспозиции, или перекодирующей интерпретации, говорит об интерпретации вербальных знаков с помощью невербальных или о транспозиции «из одной системы знаков в другую, например, из вербального искусства – в музыку, танец, кино, живопись» [Якобсон, 1978, с. 24]. При этом И. В. Зыкова, используя термин «межсемиотическая транспозиция», указывает и на возможность «обратного перевода», т. е. перевода концептуального содержания знаков различных семиотических областей культуры в знаковое пространство естественного языка, или трансфера концептуального содержания знаков одной системы в другую систему знаков [Зыкова, 2015, с. 82].

Коррелирующим с данными терминам оказывается и термин «интермедийность», предложенный А. А. Ханзен-Леве в рамках теории интермедийных корреляций между разнородными видами искусства и литературы. Автором рассматриваются три типа интермедийности: к первому типу относится моделирование материальной фактуры другого вида искусства в литературе, второй тип интермедийности связан с отражением в литературном произведении формообразующих принципов живописного полотна, архитектурного сооружения, музыкального произведения, кинокартины, а третий тип основан на использовании в литературном тексте образов, мотивов, сюжетов других видов искусства [Hansen-Löwe, 1983].

Э. В. Седых говорит о том, что произведение словесного искусства интермедiallyно, т. е. состоит из «цитат», заимствованных из текстов иного рода, созданных на языках других видов искусства», и связывает интермедiallyность в широком смысле с созданием целостного полихудожественного пространства в системе культуры, а в узком – с особым типом внутритекстовых взаимоотношений в художественном произведении, где взаимодействуют разные виды искусства [Седых, 2008, с. 210].

Н. В. Тишунина под интермедiallyностью понимает «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [Тишунина, 2002, с. 101].

При анализе взаимодействия знаковых систем, провоцирующих формирование сложных художественных образов, ряд исследователей переосмысляет и расширяет понятие экфрасиса, распространяя его первичный, риторико-литературный смысл на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого и называя экфрастичными словесные описания не только «застывших» пространственных объектов, но и «временных»: кино, танца, пения, музыки. Так, Л. Геллер, основываясь на принципах интермедiallyной поэтики, отказывается от словесности экфрасиса, призывает называть экфрасисом и несловесные воспроизведения визуальности – пластические или музыкальные и различает литературный музыкальный экфрасис (словесное описание музыки) и живописно-музыкальный экфрасис (изображение музыкантов, музыкальных инструментов и т. д. в живописи и других визуальных искусствах, использование музыкальных названий, приемы «музыкализации» картин) [Геллер, 2002]. А. Г. Сидорова, например, определяет музыкальный экфрасис как экфрасис особого типа, сочетающий звуковую и визуальную образность, подчеркивая, что экфрасис сохраняет интермедiallyную структуру в восприятии читателя, подключая как его звуковую рецепцию, так и зрительную, отсылая к жанровым образам картин [Сидорова, 2006, с. 162].

Понимание интермедиальности сводится к подключению разнородных медиаканалов и дальнейшем взаимодействии языков разных искусств. При этом термин «образ», являющийся ключевым для искусства вообще, относится, по мнению В. И. Заики, к тем общим понятиям, в которых определяются различные виды искусств: словесное, живописное, музыкальное, пластическое и т. д. Эта дефиниция является ведущей для искусства, поскольку «превратить действительное в образ – самая общая задача искусства, к которой <...> сводима любая иная его задача» [Заика, 2007, с. 247].

Под феноменом интермедиальности может пониматься опирающийся на образность разных видов искусства результат их взаимодействия, а одним из типов интермедиальности – заимствование и использование в тексте образов из других видов искусства – музыки, живописи, архитектуры и т. д. Проведение интермедиального анализа текста опирается на тезис о том, что все медиа, т. е. сами искусства, также связанные с ними средства и методы представляют собой особый способ передачи художественной информации, а его результатом может считаться нетривиальная индивидуально-авторская интерпретация смысла.

Отметим, что к категориям интертекстуальности и интермедиальности чаще всего обращаются в теории литературы при анализе особенностей художественного текста. Однако представляется, что исследование данных категорий вносит вклад и в дальнейшее развитие интегративной теории репрезентации и оперирования знанием в языке, а также в изучение проблемы интеграции знаний в процессе языковой интерпретации. Обращение к образам сознания (когнитивные структуры), ассоциируемым со знаками различной природы (семиотические структуры), исследование сущности интермедиальных взаимодействий обуславливает применение когнитивно-семиотического подхода, «использование которого позволяет реконструировать глубинные процессы, лежащие в основе интермедиальных взаимодействий» [Козлова, Кремнева, 2022, с. 722].

Подводя итог, отметим следующие основные тезисы.

Обязательным участником любой знаковой ситуации является человек, в сознании которого «живут» образы фрагментов мира и без которого невозможен процесс семиозиса.

Семиотическое пространство культуры пронизано разными кодами, знаки которых фиксируют концептуальное содержание, формирующее концептосферу культуры.

Недоступность прямому наблюдению образов сознания обуславливает возможность их изучения через различные формы их овнешнения – семиотические системы. В этом смысле языковые знаки – это результат процессов концептуализации, категоризации и интерпретации действительности человеком, воплощающий его отношение к действительности, посредники в понимании соотношения «когнитивные структуры – язык», средство овнешнения образов сознания. При обращении к языковым знакам существенным представляется исследование связанных с ними структур знания, «питающих» образы сознания, которые и получают свою языковую репрезентацию.

Знаки культуры принадлежат разным семиотическим областям, таким как музыка, танец, архитектура, живопись, кино, кулинария и т. д., формирующим культурный код и культурное достояние нации.

Интерпретация образа, репрезентированного знаками различной природы, есть попытка реконструкции имеющихся знаний о мире как отдельного индивида, так и этноса в целом.

Полиглотизм, лежащий в основании культуры, обуславливает понимание текста в терминах сложного феномена, хранящего многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, перемещаясь из одной семиотической области культуры в другую результатом чего становится синергия, или «разгерметизация» границ искусства [Седых, 2008, с. 212]. Сливающиеся в единое художественное пространство разные виды искусства или различные семиотические языки становятся источником обогащения культуры в целом.

Семиотические области культуры как источник образности

Сегодня специалисты по семиотике отмечают, что само существование культуры и ее развитие невозможно было бы без различных знаковых систем. В человеческой деятельности практически нет такой сферы, где бы так или иначе не использовались бы знаки. Как отмечает Л. О. Резников, «...в жизни человеческого общества знакам принадлежит исключительно важная роль. Только с их помощью люди могут осознавать окружающую действительность, выделять и обобщать ее существенные стороны, связи и отношения, формулировать ее законы, систематизировать свой опыт и знания и сообщать друг другу свои мысли чувства и желания. Это значит, что знаки являются необходимым орудием человеческого познания и средством общения» [Резников, 1964, с. 4–5].

Семиотизированные пространства формируются в культуре везде.

Д. Чандлер подчеркивает, что «общество зависит от существования знаковых систем, кодов. Изучая культуру того или иного общества, семиотики относят к знакам любые объекты или действия, которые имеют значение для членов данной культуры, пытаясь определить правила или условности кода, на которых основывается создание смыслов в данной культуре [Chandler, 2004]. Следовательно, обращение к знакам, их изучение есть один из способов установить связи между человеком и культурой, поскольку каждый знак в культуре является носителем информации, инструментом, с помощью которого осуществляется фиксация знаний человека о мире в текстах культуры, их трансфер в процессе межличностной, в том числе и межкультурной, коммуникации.

Существующие в пространстве культуры такие виды искусства, как изобразительные (живопись, скульптура), словесные (художественная литература), выразительные (музыка, танец), представляют собой системы образных знаков, несущие определенную художественную информацию. Гибкость человеческого сознания, его творческая природа обуславливают диффузность границ между разными семиотическими кодами внутри про-

странства культуры, являясь основанием для их взаимодействия, их синтеза.

Примером гармоничного взаимодействия языков живописи и моды, живописи, моды и балета в едином семиотическом пространстве культуры может служить творчество художника Л. Бакста, о котором в свое время М. Волошин писал, что «Бакст сумел ухватить тот неуловимый нерв Парижа, который правит модой, и его влияние в настоящую минуту сказывается везде в Париже – как в дамских платьях, так и на картинных выставках [Волошин, 1911, с. 18]. Созданные Л. Бакстом балетные костюмы А. Павловой и И. Рубинштейн оказали значительное влияние на парижских модниц: «Триумф Леона Бакста пронесся вихрем по нашим сценам и заменил прежнюю серую пыль новой пылью, золотой и яркой. Модницы испытали на себе власть Бакста. Корсеты, гирлянды, рукава с буфами, диадемы, локоны и пучки исчезли, им на смену пришли тюрбаны, чалмы с перьями, персидские туники, жемчужные ожерелья-колла́ры и все притяжательные атрибуты “Тысяча и одной ночи”» [Певзнер].

Приведем еще пример. В предисловии к очередному переизданию (2021 г.) работы Д. Болинджера “Language. The Loaded Weapon. The use and abuse of language today” профессор Дж. П. Ги вспоминает о том, что мать Д. Болинджера была талантливым музыкантом. Несмотря на то, что он потерял ее в 8 лет, она сумела оставить частичку музыки в душе сына и его великим умением было слышать, как звучит грамматика. Грамматика представлялась Д. Болинджеру в образах музыкального инструмента, на котором играют люди. Сам инструмент, при помощи которого исполняется музыка, состоит из статичных частей, которые можно изучить, разобрав его. Музыка же не состоит из статичных единиц, она есть движение и течение во времени, поскольку нота может быть написана как символ, но, когда ее играют или поют, она темпоральна, она есть процесс, а не вещь. Как и в случае с музыкой, языковое исполнение призвано двигать разум и душу, человека и общество... [Bolinger, 2021, p. XIV].

Подобное взаимодействие образов, подразумевающее синтез разнообразных форм вербальной и невербальной природы (например, языка словесного искусства и языка живописи, музыки, танца, кино, моды и т. д.), становится инструментом конструирования мира и его фрагментов, средством интерпретации определенного смысла. Информация, полученная при помощи разных органов чувств, становится основанием для формирования образного формата знания как особого способа когнитивного ориентирования, который представлен в языке, прежде всего, метафорой как одним из механизмов формирования смысла, связанных с воображением.

Изучение образов сознания, репрезентированных языковыми знаками, способствует реконструкции образа мира представителей определенного лингвокультурного сообщества. Следовательно, сами знаки языка являются руководством к пониманию культур и взаимодействующих внутри любой культуры различных семиотических кодов.

Музыкальное искусство, например, как самостоятельная знаковая система представляет собой одну из областей семиотического пространства культуры. Музыкальная информация функционирует в пространстве культуры, обладающем необходимыми условиями для кодирования и декодирования музыкальных смыслов. История музыкального развития сохраняется благодаря определенным социокультурным нормам и усваивается членами определенного коллектива людей с помощью художественных образцов, традиций, играющих важнейшую роль в процессе формирования определенного стиля, порождении музыкальных ценностей, восприятию музыки в целом. Д. Эверетт пишет: *“Music, like language, like bows and arrows, and like the pizza pie is a tool, shaped by the culture in which it appears”* (Музыка, как и язык, как лук и стрелы, как пицца – это инструмент, формируемый культурой, в которой он появляется) [Everett, 2012, p. 28]. Исходя из этой трактовки, можно считать, что музыка – это семиотическая область культуры, отражающая особенности создания, воспро-

изведения и восприятия музыкальных знаков в определенном лингвокультурном сообществе.

Вербально представленные музыкальные образы становятся культурно и эстетически значимыми элементами произведения, вызывающими определенные чувства и эмоции. Другими словами, единицы языка, именующие музыкальные произведения, танцы и т. п., характерные для той или иной культуры, кодируют не только культурный опыт, но и связанные с ними эмоциональные переживания человека, соотносимые с понятием «эмоциональной ауры слова» (термин Д. С. Лихачева [Лихачев, 1997, с. 282]), или «эмоционально-ассоциативной ауры» (термин Л. А. Козловой) «как комплекса эмоций и ассоциаций, который индуцируется словом в сознании, относясь при этом не к самому значению слова, а к стоящему за словом концепту, сформированному на основе индивидуального опыта, в рамках определенной культуры» [Козлова, 2009, с. 75]. Например, произведения С. Рахманинова, которого считают самым русским композитором, а также сами названия написанных им произведений способны вызвать глубокие эмоциональные переживания. Приведем пример:

(1) *Окно было прикрыто легкими занавесками цвета осенней опавшей листвы, усеявшей лон вокруг дома. Совершенно неожиданно из этого окна заиграло фортепиано. «Батюшки, это же второй концерт Рахманинова» – узнал Максим вторую часть. Этот, самый любимый Максом концерт... не слушанный ни разу за последние пять лет. Он сознательно выключал радио при первых же тактах, если его транслировали. Здесь, в эмиграции, этот концерт стал выматывать душу. ...В Америке Второй концерт очень популярен, но той популярностью, которая загорается лишь в ранней молодости – очень красивые мелодии, искренние необыкновенно... и с хорошим концом. Что-то, что-то не так, не так, а потом успокоение, вторая часть – расслабление, а потом сильный душевный подъем – третья часть. Важна точка отсчета. Третья часть буквально вывод, что жить все же нужно – и все, а в переводе на американский – есть шанс, что она окажется успешной [Забелин].*

В приведенном примере возникающие у слушающего «*Концерт № 2 для фортепиано с оркестром*» особые «выматывающие душу» эмоции связаны с возникновением в его сознании образа России, а именно: «музыкальной картины» русских полей, «звона» колоколов и т. п., в целом, – актуализацией знаний, сформированных в рамках русской культуры. Особо отметим, что данный контекст иллюстрирует и разницу в восприятии музыкального произведения (в отсутствие сформированного культурного кода в контексте отличной от русской культуры): что для русского есть глубина чувств, то для американца – красивая мелодия с хорошим концом, что подчеркивает такие черты национального характера, как американский оптимизм, стремление к успеху и счастью). Представляется, что музыкальные образы начинают «звучать» через единицы языка, именующие музыкальные произведения, которые, выступая в качестве культурно-эстетического инструмента, индуцируют в сознании соответствующие ментальные репрезентации.

А. Ф. Лосев в свое время подчеркивал, что «музыка существует только во времени, т. е. живет и создается как процессуальность. С этой стороны она вполне адекватна жизни переживания вообще. Но, кроме того, музыка дает еще чистое качество предмета, не самый предмет, не его пространственно-временную определенность, но то, из чего этот предмет состоит, его “материю”» [Лосев, 1995, с. 339]. Таким образом, в музыкальном переживании сосуществуют не только процессуальная форма, представленная в акте исполнения и в акте перцепции музыкального произведения, но и иная форма переживания, «чисто качественная, не текущая, но данная как картина, как описание» [Лосев, 1995, с. 641].

Осмысление музыкального произведения в терминах картины как результата воплощения художественного замысла свидетельствует о возможности соотнесения музыкальных и живописных образов, продуктом которого становится некая «музыкальная картина». Хорошо известно, например, что эстетика им-

прессионизма находит свое воплощение и в живописи, и музыке, и в литературе, что может приводить к синтезу разных семиотических кодов. Характеризуя прелюдию классика музыкального импрессионизма К. Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна», написанную в жанре музыкального портрета, музыковед, доктор искусствоведения М. Е. Пылаев отмечает, что «Ges-dury Дебюсси звучит очень мягко, приглушенно, будто зыбкие контуры предметов на полотнах Клода Моне...» [Пылаев, 2021, с. 30]. Вербальный знак (семиотика естественного языка), т. е. само название произведения активизирует в сознании пиктуральный образ (семиотика живописи), который комплементируется аудиальной составляющей (семиотика музыки). В результате такого взаимодействия вербального и невербального мышления формируется словесно-живописно-музыкальный образ. Отсылка к другим кодам приводит к тому, что в сознании читателя слово и музыка, слово и живописный образ становятся единым целым [Hansen-Löwe, 1983, p. 325].

Осмысление музыкального произведения как картины продемонстрируем на примере «Болеро» М. Равеля, еще одного выдающегося мастера музыкального импрессионизма. Это произведение для оркестра и балета, написанное М. Равелем по просьбе русской балерины Иды Рубинштейн, чаще исполняется как концертное произведение. «Болеро» является примером яркого минимализма, имеет строгую музыкальную структуру, представленную оркестровой техникой, позволяющей максимизировать эффект нарастания звука, постепенно достигающего *fortissimo*. Существует множество интерпретаций, множество потенциально возможных «картин» данного музыкального произведения. Это и звуковой образ зла, мучившего М. Равеля на протяжении всей его жизни, и образ оптимистического всепобеждающего начала, и образ движущегося времени, и образ прогресса XX века и др.

Но поскольку болеро – это, прежде всего, испанский народный танец, то «картина» данного произведения «пишется» на основе образов, связанных с присущими Испании страстью, энергией,

свободой. Учитывая индивидуальный характер образности, обусловленный индивидуальным восприятием, личными эмоциями и переживаниями субъекта интерпретации, отметим, что, несмотря на тот факт, что балет М. Равеля написан в 1928 году, в известном стихотворении «Болеро» Н. Заболоцкого прослеживается образ Испании, охваченной гражданской войной 1936–1939 гг., закончившейся победой диктатуры Ф. Франко:

*Итак, Равель, танцуем болеро!
 Для тех, кто музыку не сменит на перо,
 Есть в этом мире праздник изначальный –
 Напев волынки скудный и печальный
 И эта пляска медленных крестьян...
 Испания! Я вновь тобою пьян!
 Цветок мечты возвышенной взлелеяв,
 Опять твой образ предо мной горит
 За отдаленной гранью Пиренеев!
 Увы, замолк истерзанный Мадрид,
 Весь в отголосках пролетевшей бури,
 И нету с ним Долорес Ибаррури!
 Но жив народ, и песнь его жива.
 Танцуй, Равель, свой исполинский танец,
 Танцуй, Равель! **Не унывай, испанец!**
 Вращай, История, литые жернова,
 Будь мельничихой в грозный час прибоя!
 О, болеро, **священный танец боя!**
 Итак, Равель, танцуем болеро!*

Индивидуальный характер интерпретации, обусловленный индивидуальным восприятием и осмыслением ситуации, проиллюстрируем и следующим примером:

(2) *Pourtant, la peur ne le quittait pas. Il avançait dans le vestibule. Les battements de son coeur menaient une cadence discrète, montant crescendo, façon **Boléro de Ravel**. (Страх не покидал его. Его сердце билось в сдержанной каденции, постепенно нарастающей до **крецендо**, как в «Болеро» Равеля) [Grangé, 2004].*

В приведенном примере при помощи музыкального термина *crescendo*, обозначающего постепенное увеличение силы звука, описывается состояние нарастающего страха героя, сопровождающееся физиологическим процессом учащения сердцебиения. Использование в качестве эталона сравнения названия произведения М. Равеля «Болеро» позволяет читателю точнее представить и пережить состояние героя за счет образности, формирующейся на границе трех знаковых систем – естественного языка, музыки и танца.

Отметим в этом отношении, что сам танец как один из семиотических языков культуры также является значимым инструментом выражения чувств и эмоций человека, средством коммуникации и объективации образов сознания. Ю. А. Гевленко отмечает, что «язык танцевального искусства как форма обобщенного отражения действительности представляет собой “знаковую систему”, поэтому танец становится предметом исследования семиотики; как культурное явление выступает своеобразным текстом, который отражает культуру народа, неотделим от человека, т. к. рождается в человеческом теле. Изучение танца как образно-знаковой системы позволяет полнее и глубже взглянуть на специфику танцевального языка в аспекте его смысловой содержательности» [Гевленко, 2009, с. 87].

Танец как особый вид искусства, созданный в ходе развития человечества для выражения чувств посредством пластики тела, берет свое начало из самых глубин истории человечества. Языком танца можно продемонстрировать различные смыслы, а языковые единицы, именующие танцевальное произведение, способны создавать яркие образы. Приведем примеры:

(3) *Même si elle a tout, la soeur: un bel appartement avec de très beaux meubles, un beau mari, un beau petit garçon qui travaille bien en classe, une bonne et une farandole de cartes de crédit.* (Хотя у нее есть все: хорошая квартира с красивой мебелью, прекрасный муж, прелестный сынишка, который хорошо учится в школе, прислуга и целая **фарандола кредитных карт**...) [Pancol, 2010].

(4) *Julien actionna la télécommande et elle esquisssa une grimace lorsqu'elle découvrit, au fil des chaînes **une sarabande de policiers new-yorkais, de mères de familles californiennes et de talk-shows...*** (Жюльен переключал каналы, а она недовольно морщилась, когда то на одном, то на другом канале видела **бесконечную вереницу нью-йоркских полицейских, калифорнийских мамаш и ток-шоу...**) [Richard, 2008].

(5) *A тут второй ребенок появился, нагрузки возросли непомерно, стал спать по четыре часа в сутки, но **хоровод** дел не кончался* [Майоров].

В приведенных примерах лексемы *farandole* (3) *sarabande* (4) и **хоровод** (5) именуют танцы, возникшие в рамках французской, испанской и русской культур. Метафорическая оценка в терминах данных языковых единиц способствует формированию образов, связанных с представлениями о человеке с высоким уровнем благосостояния (3), скоплении людей (полицейских) (4), динамичном образе жизни человека (5).

Примером яркого образа, мотивированного представлениями о танце французских кабаре как элементе французского культурного кода, может служить следующий контекст:

(6) *Depuis qu'elle avait dejeuné avec Gaston Serrurier et qu'il lui avait laissé entendre que ses droits d'auteur avaient beaucoup baissé, Joséphine avait du mal à trouver le sommeil. ... dans sa tête, **les chiffres dansaient un french cancan effréné, la précipitant vers la ruine. La peur de manquer revenait. La peur de la misère de quatre sous.*** (С того момента, как во время ужина с Гастоном Серрюрье, он сказал ей, что доходы от ее авторских прав значительно снизились, Жозефина никак не могла заснуть. Цифры в ее голове, **танцующие неистовый канкан**, казалось, вели ее к краху. Страх нужды и нищеты возвращался...) [Pancol, 2010].

Синтез музыки и танца, воплощенный в образе французского канкана – танца, исполняемого выстроенным в линию кордебалетом, становится основанием метафорической оценки и интерпретации хаотичного множества цифр, мелькающих в сознании героини, в терминах словосочетания *un french cancan*.

Таким образом, становится очевидным, что инструментами интерпретации могут стать языковые единицы, мотивированные элементами практически любой семиотической области культуры.



Подводя итог, отметим следующее. Проблематика, связанная с осмыслением образности как многомерного феномена, получила достаточно подробную разработку в различных научных направлениях, которые показывают, что образ как концептуальное образование может формироваться на основе ощущений, полученных посредством различных сенсорных каналов. Это приводит к тому, что образ информационно неисчерпаем за счет потенциально безграничных интермедиальных взаимодействий.

Гибкость сознания, его способность к воображению позволяет, суммируя полученный в рамках определенной культуры опыт освоения мира, представлять его в различных форматах. Синтез различных семиотических кодов культуры, репрезентированный единицами языка, отражает индивидуальную картину мира субъекта интерпретации, его интеллектуальный багаж в различных областях знаний.

Поскольку в распоряжении различных видов искусства находятся различные средства выражения, различные языки, различные коды, перспективным представляется дальнейшая реконструкция процесса кроссемиотического кодирования, а также изучение проблемы языковой интерпретации смыслов на границе различных семиотических областей культуры и их межкультурной вариативности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Понятие диалогичности нашего сознания, введенное М. М. Бахтиным, приобретает сегодня более широкое значение и понимается не только как диалог сознаний, но и как диалог культур, диалог текстов и дискурсов, диалог различных кодов, используемых при передаче смысла, что находит отражение в развитии таких направлений в исследовании текста, как интертекстуальность, интердискурсивность и интермедиальность. Интенсивное развитие этих направлений обусловлено постоянно усложняющимися текстовыми практиками, конститутивной особенностью которых является разнородность и дискретность, сочетание различных кодов. Совокупность различных семиотических ресурсов образует язык культуры, в основе которого лежит принцип взаимодействия и, как следствие этого, гибридизация различных кодов. Как писал Ю. С. Степанов, все новое вначале создается за пределами теории, в словесной практике, творцами, в виде самих явлений, но все же именно теоретики завершают процесс создания нового, в результате чего появляются новые теории. Мы находим подтверждение этих слов в сегодняшнем интересе исследователей к теоретическому осмыслению новых практик в различных сферах искусства. Появление и стремительное развитие таких направлений исследования текста, как интертекстуальность, и на ее основе – интердискурсивность и интермедиальность, обусловлено новыми и постоянно усложняющимися текстовыми практиками, развитием интернет-коммуникации и формированием глобального интерсемиотического пространства. Теоретическое осмысление перечисленных современных текстовых практик требует привлечения знаний из различных областей науки и формирования междисциплинарного подхода.

Такой подход был использован авторами исследований, представленных в монографии, в работах которых рассматривается широкий круг вопросов, связанных с различными аспектами вза-

имодействия текстов, дискурсов и кодов в семиотическом пространстве культуры. Это такие общетеоретические вопросы, как функциональный потенциал интертекстуальности, типология и взаимодействие дискурсов, гибридизация жанров как результат дискурсных взаимодействий, полимодальность восприятия как основа интермедиальности, а также такие более конкретные вопросы, как роль интертекстуальности в создании образов персонажа, роль метафоры в формировании гипертекстового пространства произведений автора, специфика билингвального художественного сознания и ее манифестация в идиостиле автора, этнические стереотипы и их роль в трансляции культурного кода.

Заключая, хотелось бы отметить, что остается еще огромное количество вопросов, связанных с заявленной проблемой, которые ждут своего исследования. Авторы выражают надежду, что затронутые в монографии проблемы найдут свое дальнейшее рассмотрение в научной работе студентов, аспирантов и исследователей, занимающихся проблемами изучения текста и дискурса во всем комплексе их важных признаков, а работе с текстом будет уделяться должное внимание на всех уровнях образования, потому что работа с текстом – это лучший способ когнитивного развития личности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К главе 1.1

Список литературы

Байко, В. А. Интертекстуальность в пейзажных описаниях современного британского детектива : специальность 10.02.04 «Германские языки» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук ; Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова / Байко Валерия Александровна. – Архангельск, 2019. – 200 с.

Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва : Прогресс, 1989. – С. 413–423.

Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – Москва : Искусство, 1979. – 423 с.

Безруков, А. Н. Функции интертекстуальности в пределах дискурсивной практики / А. Н. Безруков // Интертекстуальность художественного дискурса : материалы Всероссийской научной конференции, г. Астрахань, 20 апреля 2018 г. / отв. ред. Е. Е. Завьялова. – Астрахань : Астраханский университет, 2018. – С. 8–12.

Бугаева, Л. Д. Метафора в интертексте / Л. Д. Бугаева // Интертекстуальный анализ: принципы и границы : сборник научных статей / под ред. А. А. Карпова, А. Д. Степанова. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2018. – С. 49–62.

Еременко, Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е. Г. Еременко // Уральский филологический вестник. – 2012. – № 6. – С. 130–140.

Кремнева, А. В. Интертекстуальность как одна из форм межтекстового взаимодействия: когнитивно-семантический аспект (на материале английского языка) : специальность 10.02.04 «Германские языки» : автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук ; Алтайский государственный техни-

ческий университет им. И. И. Ползунова / Кремнева Анна Валерьевна. – Барнаул, 2019. – 42 с.

Кремнева, А. В. Интертекстуальные включения в художественном тексте: функция характеристики персонажа / А. В. Кремнева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. – 2018. – № 3 (126). – С. 81–85.

Кристева, Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 656 с.

Кузьмина, Н. А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса / Н. А. Кузьмина // Медиаскоп. – 2011. – № 1. – URL: <https://www.mediascope.ru/node/755> (дата обращения: 24.08.2024).

Кулакова, О. К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования : специальность 10.02.19 «Теория языка» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук ; Иркутский государственный лингвистический университет / Кулакова Ольга Константиновна. – Иркутск, 2011. – 242 с.

Линниченко, С. И. Интертекстуальность как современная лингвокогнитивная практика: новые способы языкового выражения в литературе немецкого постмодерна / С. И. Линниченко // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2021. – Т. 27, № 2. – С. 103–111.

Лушникова, Г. И. Категория интертекстуальности в современном детективном романе (на материале романа Р. Гэлбрейта «Дурная кровь») / Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2022. – Т. 32, № 3. – С. 644–653.

Поветьева, Е. В. Прецедентное имя как феномен интертекстуальности в англоязычном художественном дискурсе : специальность 10.02.19 «Теория языка» : диссертация на соискание ученой

степени кандидата филологических наук ; Московский городской педагогический университет / Поветьева Елена Викторовна. – Самара, 2014. – 227 с.

Потылицина, И. Г. Типология интертекстуальных отношений / И. Г. Потылицина // Профессиональное образование и общество. – 2016. – № 1 (17). – С. 74–83.

Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : ЛКИ, 2008. – 240 с.

Сидорович, З. З. Интертекстуальность как категория текста в эссе А. Г. Битова Русский устный и русский письменный / З. З. Сидорович // Studia Wschodnioslowianskie. – 2018. – Т. 18. – С. 201–211.

Слышкин, Г. Г. Речевой жанр: перспективы концептологического анализа / Г. Г. Слышкин // Жанры речи. – 2005. – Вып. 4. – С. 34–50.

Фатеева, Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57, № 5. – С. 25–38.

Fairclough, N. Discourse and Social Change / N. Fairclough. – Cambridge : Polity Press, 1993. – 272 p.

Horstmann J. Systems of Intertextuality: Towards a formalization of text relations for manual annotation and automated reasoning / J. Horstmann, Ch. Lück, I. Normann // Digital Humanities Quarterly. – 2023. – № 17 (3). – URL: <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/17/3/000731/000731.html> (дата обращения: 24.08.2024).

Hutcheon, L. Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History / L. Hutcheon // Intertextuality and Contemporary American Fiction / ed. by P. O'Donnell, R. Con Davis. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989. – P. 3–32.

Список источников иллюстративного материала

Atkinson, K. Started Early, Took My Dog / K. Atkinson. – London : Transworld publishers, 2010. – 493 p.

Brown, D. Angels and Demons / D. Brown. – New York : Atria Books, 2003. – 572 p.

Dickinson, E. The Complete Poems of Emily Dickenson / E. Dickenson. – New York : Little, Brown and Company, 1960. – 770 p.

Galbraith, R. Troubled Blood / R. Galbraith. – New York : Mulholland Books, 2020. – 944 p.

King, S. Billy Summers / S. King. – New York : Gallery Books, 2022. – 544 p.

К главе 1.2

Список литературы

Берестнев, Г. И. К философии слова (лингвокультурологический аспект) / Г. И. Берестнев // Вопросы языкознания. – 2008. – № 1. – С. 37–65.

Болотина, Ю. П. Национально-культурная специфика зооморфных образных средств в романе Х. Хоссейни “The Kite Runner” («Бегущий за ветром») // Ю. П. Болотина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13, № 4. – С. 51–55.

Гаспаров, Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – Москва : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.

Гришаева, Л. И. Культурная специфика и организация текста на микро- и макроуровне / Л. И. Гришаева // Когнитивные исследования языка. – 2018. – № 34. – С. 492–496.

Караулов, Ю. Н. Показатели национального менталитета в ассоциативно-вербальной сети / Ю. Н. Караулов // Языковые ступе-

ни и образы мира : сборник статей / отв. ред. Н. В. Уфимцева. – Москва : Институт языкознания РАН, 2000. – С. 191–206.

Козлова, Л. А. Авторская метафора как отражение специфики художественного мышления / Л. А. Козлова // Когнитивные исследования языка. – 2024. – № 1-1 (57). – С. 28–31.

Козлова, Л. А. Концептуальная метафора в когнитивно-семиотическом осмыслении / Л. А. Козлова, А. В. Кремнева // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2021. – № 1. – С. 47–59.

Козлова, Л. А. Специфика языкового сознания бикультуральной личности и ее отражение в художественном тексте / Л. А. Козлова, Т. А. Климова // Фундаментальные проблемы гуманитарных наук: опыт и перспективы развития научно-исследовательских проектов РФФИ : материалы всероссийской научной конференции с международным участием, г. Барнаул, 24-26 сентября 2020 г. / отв. ред. Т. П. Сухотерина. – Барнаул, 2020. – С. 242–246.

Кривцова, Ю. П. Вербализация афганской мультикультурности в американском романе Х. Хоссейни «Бегущий за ветром» (The Kite Runner) / Ю. П. Кривцова, С. Г. Филиппова // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2020. – Т. 18, № 3. – С. 118–128.

Леонтьев, А. Н. Психология образа / А. Н. Леонтьев // Вестник Московского университета. – Серия 14. Психология. – 1979. – № 2. – С. 3–13.

Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / под ред. проф. В. П. Нерознака. – Москва : Academia, 1997. – С. 280–287.

Луговской, А. В. Особенности передачи художественного конфликта при переводе романа Х. Хоссейни “The Kite Runner” на русский язык / А. В. Луговской, В. А. Митякин // Дальневосточный филологический журнал. – 2023. – Т. 1, № 2. – С. 92–98.

Лушникова, Г. И. Современная англоязычная литература. Традиции и эксперимент : монография / Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая. – Москва : ИНФРА-М, 2018. – 170 с.

Набоков, В. В. Моя голова разговаривает на английском / В.В. Набоков // Гатчинская служба новостей. – URL: <https://gatchina-news.ru/stati/vladimir-nabokov-moya-golova-razgovarivaet-na-anglijskom-quot/> (дата обращения: 11.08.2024).

Тарасов, Е. Ф. Языковое сознание: теоретические подходы / Е. Ф. Тарасов // Этнокультурная специфика языкового сознания. – Москва : Институт языкознания РАН, 1996. – С. 7–21.

Телия, В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – Москва : Наука, 1988. – С. 173–203.

Толкачев, С. П. Мультикультурализм в постколониальном пространстве и кросскультурная английская литература / С. П. Толкачев // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2013. – № 1. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19639567> (дата обращения: 05.08.2024).

Федяева, Е. В. Образы сознания как форма познания действительности / Е. В. Федяева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2016. – № 3 (168). – С. 73–78.

Хуссе, Х. Культуроведческая лингвистика / Х. Хуссе ; пер. с нем. М. Новоселовой. – Москва : Гнозис, 2022. – 536 с.

Шалимова, Н. С. Сюжет «отложенной инициации» в романе Х. Хоссейни «Бегущий за ветром» / Н. С. Шалимова // Russian Linguistic Bulletin. – 2023. – № 6 (42). – С. 1–4.

Farlina, N. The Issue of Cultural Identity in Khaled Hosseini's The Kite Runner : thesis / N. Farlina. – Jakarta : Letters and Humanities Faculty, State Islamic University Syarif Hidayatullah, 2008. – 65 p.

Field, A. The Life and Art of Vladimir Nabokov / A. Field. – New York : Crown, 1986. – 399 p.

Fludernik, M. Metaphor and beyond: An introduction / M. Fludernik, D. H. Freeman, M. H. Freeman // *Poetics Today*. – 1999. – № 20. – P. 383–396.

Hoffman, E. Lost in Translation. A Life in a New Language / E. Hoffman. – New York : Penguin Books, 1989. – 288 p.

Kecskes, I. Synergic concepts in the bilingual mind / I. Kecskes // *Cognitive Aspects of Bilingualism* / ed. by I. Kecskes, L. Albertazzi. – Dordrecht : Springer, 2007. – P. 29–61.

Kövecses, Z. Metaphor in Culture. Universality and Variation / Z. Kövecses. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 336 p.

Moder, C. L. Discourse across cultures, across disciplines / C. L. Moder // *Discourse across Languages and Cultures* / ed. by C. L. Moder, A. Martinovic-Zic. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2004. – P. 1–11.

Palmer, G. B. Toward a Theory of Cultural Linguistics / G. B. Palmer. – Austin : University of Texas Press, 1996. – 348 p.

Sharifian, F. Cultural linguistics / F. Sharifian // *Ethnolinguistics*. – 2017. – № 28. – P. 33–61.

Sharifian, F. Cultural Conceptualizations and Language. Theoretical Framework and Applications / F. Sharifian. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 2011. – 238 p.

Underhill, J. W. Ethnolinguistics and Cultural Concepts: Truth, Love, Hate and War / J. W. Underhill. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 248 p.

Wierzbicka, A. English. Meaning and Culture / A. Wierzbicka. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 352 p.

Список источников иллюстративного материала

Brodsky, J. Watermark / J. Brodsky. – Saint-Petersburg : Azbooka Publishing House, 2005. – 192 p.

Hosseini, Kh. The Kite Runner / Kh. Hosseini. – New York : Riverhead Books, 2003. – 371 p.

Nabokov, V. Pnin / V. Nabokov // Vladimir Nabokov. Selected Prose and Verse. – Moscow : Raduga Publishers, 1990. – 688 p.

Tan, A. The Joy Luck Club / A. Tan. – New York : Penguin Publishing Group, 1989. – 329 p.

К главе 1.3

Список литературы

Гальперин, И. Р. Информативность единиц языка / И. Р. Гальперин. – Москва : Высшая школа, 1974. – 175 с.

Денисова, Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г. В. Денисова ; предисл. С. Гардзонио, Ю. Н. Караулова. – Москва : Азбуковник, 2003. – 298 с.

Козлова, Л. А. Когнитивная экономия и ее манифестация в языке и коммуникации / Л. А. Козлова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2019. – № 4. – С. 37–45.

Кремнева, А. В. Интертекстуальность как одна из форм межтекстового взаимодействия: когнитивно-семантический аспект (на материале английского языка) : специальность 10.02.04 «Германские языки» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук ; Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова / Кремнева Анна Валерьевна. – Барнаул, 2019. – 420 с.

Кремнева, А. В. Интертекстуальность как одна из форм межтекстового взаимодействия в семиотическом пространстве культуры / А. В. Кремнева. – Барнаул : АлтГТУ им. И. И. Ползунова, 2017. – 380 с.

Лахманн, Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков / Р. Лахманн ; пер. с нем. А. И. Же-ребина. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2011. – 400 с.

Мавликаева, Е. А. Особенности стилизации в романе Дэвида Лоджа «Падение Британского музея» / Е. А. Мавликаева // *Мировая литература в контексте культуры*. – 2013. – № 2 (8). – С. 122–129.

Норман, Б. Ю. Грамматика говорящего / Б. Ю. Норман. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский университет, 1994. – 228 с.

Слышкин, Г. Г. От текста к символу. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин. – Москва : Academia, 2000. – 128 с.

Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – Москва : АГАР, 2000. – 280 с.

Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко ; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2005. – 502 с.

Список источников иллюстративного материала

Чижова, Е. С. Терракотовая старуха / Е. С. Чижова. – Москва : АСТ, 2013. – 411 с.

Bradbury, M. The History Man / M. Bradbury. – Минск : Picador, 2017. – 272 p.

Coetzee, J. M. Disgrace / J. M. Coetzee. – London : Vintage Books, 2000. – 220 p.

Lodge, D. Changing Places / D. Lodge. – London : Penguin Books, 1978. – 234 p.

Lodge, D. Nice Work / D. Lodge. – London : Penguin Books, 1990. – 277 p.

Lodge, D. Small World. An Academic Romance / D. Lodge. – London : Penguin Books, 1985. – 352 p.

Lodge, D. The British Museum Is Falling Down / D. Lodge. – London : Vintage Books, 2011. – 176 p.

Woolf, V. Mrs Dalloway / V. Woolf. – London : Collector's Library, 2003. – 224 p.

К главе 1.4

Список литературы

Адмони, В. Г. Система форм речевого высказывания / В. Г. Адмони. – Санкт-Петербург : Наука, 1994. – 160 с.

Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 2-е изд. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 496 с.

Брудный, А. А. Психологическая герменевтика / А. А. Брудный. – Москва : Лабиринт, 1998. – 332 с.

Григорян, А. П. Художественный стиль и структура образа / А. П. Григорян. – Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1974. – 307 с.

Гончарова, Е. А. Когнитивный аспект стиля текста / Е. А. Гончарова // Когнитивные исследования языка. – 2018. – № 34. – С. 489–492.

Козлова, Л. А. Авторская метафора как отражение специфики художественного мышления / Л. А. Козлова // Когнитивные исследования языка. – 2024. – № 1-1 (57). – С. 28–31.

Лаврова, С. Ю. Художественно-лингвистическая парадигма идиостиля М. Цветаевой : специальность 10.02.01 «Русский язык»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук ; Московский государственный педагогический университет / Лаврова Светлана Юрьевна. – Москва, 2000. – 428 с.

Литвин, Е. Ю. Методика когнитивного анализа художественного текста / Е. Ю. Литвин // Когнитивные исследования языка. – 2017. – № 30. – С. 584–587.

Ляпон, М. В. Язык писателя: лингвистический эксперимент под контролем творческой интуиции / М. В. Ляпон. – 2-е изд. – Москва : ЯСК, 2020. – 328 с.

Никитин М. В. Метафора: уподобление vs. интеграция концептов / М. В. Никитин // С любовью к языку : сборник научных трудов. – Москва ; Воронеж : Институт языкознания РАН ; ВГУ, 2002. – С. 255–269.

Новиков, А. И. Семантика текста и ее формализация / А. И. Новиков. – Москва : Наука, 1983. – 215 с.

Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – Москва : Правда, 1989. – 623 с.

Сакулин, П. Н. Филология и культурология / П. Н. Сакулин. – Москва : Высшая школа, 1990. – 240 с.

Сартр, Ж. П. Тошнота / Ж. П. Сартр. – URL: https://www.100bestbooks.ru/files/Sartre_Toshnota.pdf?ysclid=lzsz1g3iqx999217469 (дата обращения: 18.08.2024).

Чернейко, Л. О. Как рождается смысл: смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования / Л. О. Чернейко. – Москва : Гнозис, 2017. – 208 с.

Чернейко, Л. О. Понятия «проекция» и «проективный смысл» в терминосистеме когнитивной лингвистики / Л. О. Чернейко // Критика и семиотика. – 2019. – № 2. – С. 158–170.

Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – Москва : АСТ : CORPUS, 2016. – 640 с.

Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – Москва : Политиздат, 1991. – 527 с.

Ясперс, К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции / К. Ясперс ; пер. с нем. А. К. Судакова. – Москва : Канон+ ; Реабилитация, 2012. – 448 с.

Iris Murdoch, Philosopher Meets Novelist / edited by Sofia de Melo Araujo and Fatima Vieira. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011. – URL: <https://books.google.fi/books?id=BgYrBwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fi#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 07.08.2024).

Turner, M. Reading Minds. The Study of English in the Age of Cognitive Science / M. Turner. – Princeton : Princeton University Press, 1991. – 298 p.

Turner, M. The Literary Mind / M. Turner. – Oxford and New York : Oxford University Press, 1996. – 182 p.

Semino, E. A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction / E. Semino // Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis. – Amsterdam : John Benjamins, 2002. – P. 95–122.

Список источников иллюстративного материала

Murdoch, I. An Accidental Man / I. Murdoch. – URL: <https://bookreadfree.com/35074/901010.amp> (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. An Unofficial Rose / I. Murdoch. – URL: https://onlinereadfreenovel.com/iris-murdoch/376747-an_unofficial_rose_read.html (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. Henry and Cato / I. Murdoch. – URL: <https://bookreadfree.com/book/88151> (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. Metaphysics as a Guide to Morals / I. Murdoch. – URL: <http://readfreenovel.com/p/6145794> (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. Sartre: Romantic Rationalist / I. Murdoch. – URL: <https://readfreenovel.com/p/6319494> (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. The Green Knight / I. Murdoch. – URL: <https://bookreadfree.com/book/102631> (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. The Sacred and Profane Love Machine / I. Murdoch. – URL: <https://bookreadfree.com/book/68207> (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. The Sea, the Sea / I. Murdoch. – URL: <https://bookreadfree.com/book/107284> (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. The Unicorn / I. Murdoch. – URL: <https://readfreenovel.com/book/75119> (дата обращения: 08.08.2024).

Murdoch, I. A Word Child / I. Murdoch. – URL: <https://bookreadfree.com/book/36497> (дата обращения: 08.08.2024).

К главе 2.1

Список литературы

Алефиренко, Н. Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры / Н. Ф. Алефиренко. – Москва : Academia, 2002. – 394 с.

Андреева, В. А. Литературный нарратив: текст и дискурс / В. А. Андреева. – Санкт-Петербург : Норма, 2006. – 182 с.

Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.

Белоглазова, Е. В. Полидискурсивность как особый исследовательский фокус / Е. В. Белоглазова // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. – 2009. – № 3. – С. 66–71.

Боева-Омелечко, Н. Б. Жанр детектива как особый способ концептуализации действительности / Н. Б. Боева-Омелечко // Когнитивные исследования языка. – 2023. – № 1 (52). – С. 466–473.

Боева-Омелечко, Н. Б. Отражение развития лингвистики текста в ее терминологическом аппарате / Н. Б. Боева-Омелечко // Языки профессиональной коммуникации : сборник статей участников Третьей международной научной конференции : в 2 т., г. Челябинск, 23-25 октября 2007 г. / отв. ред.-сост. Е. И. Голованова. – Челябинск : Энциклопедия, 2007. – Т. 1. – С. 116–119.

Ватолина, Т. Г. Когнитивная модель детективного дискурса (на материале англоязычных произведений XIX–XX вв.) : специальность 10.02.04 «Германские языки» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук ; Иркутский государственный лингвистический университет / Ватолина Татьяна Геннадьевна. – Иркутск, 2011. – 22 с.

Воркачёв, С. Г. Дискурс и его типология в российской лингвистике / С. Г. Воркачёв, Е. А. Воркачёва // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2019. – № 3. – С. 14–21.

Воронова Н. Г. Заметки о речевом жанре дневника / Н. Г. Воронова // Культура и текст. – 2005. – № 10. – С. 194–200.

Галло, Я. Лингвистика текста: традиции и перспективы / Я. Галло, Н. Ф. Алефиренко // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 3. – С. 23–38.

Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Москва : КомКнига, 2007. – 148 с.

Георгинова, Н. Ю. Интердискурсивность, интертекстуальность, полифония: к соотношению понятий / Н. Ю. Георгинова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2014. – Т. 1, № 1. – С. 149–155.

Георгинова, Н. Ю. Прагматический аспект функционирования интердискурсивных включений в детективном тексте / Н. Ю. Георгинова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 9 (51), ч. 2. – С. 74–77.

Гончарова, Е. А. Персуазивность и способы ее языковой реализации в дискурсе рекламы / Е. А. Гончарова // *Studia linguistica*. – 2000. – № 10. – С. 54–92.

Григорьева, В. С. Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивный анализ / В. С. Григорьева. – Тамбов : ТГТУ, 2007. – 288 с.

Жирмунский, В. М. Избранные труды. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1979. – 492 с.

Иерусалимская, А. О. О соотношении терминов «полидискурсивность» и «интердискурсивность» / А. О. Иерусалимская // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2016. – № 1. – С. 54–58.

Ильин, И. П. Дискурс / И. П. Ильин // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – С. 232.

Ищук, М. А. Специфика понимания иноязычного гетерогенного текста по специальности : специальность 10.02.19 «Теория языка» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ищук Мария Александровна. – Тверь, 2009. – 19 с.

Канашина, С. В. Когнитивные основания полидискурсивности в интернет-мемах / С. В. Канашина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 12-2 (90). – С. 313–317.

Карасик, В. И. Речевая коммуникация: дискурсивный аспект / В. И. Карасик // Грани познания. – 2013. – № 1 (21). – С. 23–33.

Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепт, дискурсы / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.

Корниенко, Е. Р. Полидискурсивность как константа языковой личности / Е. Р. Корниенко // Балтийский гуманитарный журнал. – 2019. – Т. 8, № 1 (26). – С. 89–92.

Кремнева, А. В. Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедиальность: точки соприкосновения / А. В. Кремнева // Филология и человек. – 2017. – № 2. – С. 57–71.

Лейчик, В. М. Виды дискурса и виды диктем / В. М. Лейчик // Язык, культура, речевое общение : сборник материалов международной конференции к 85-летию профессора М. Я. Блоха, г. Москва, 19-20 ноября 2009 г.: в 2 ч. – Москва : Прометей, 2009. – Ч. 2. – С. 357–358.

Мальцева, В. В. Полидискурсивность как преодоление линейности текста (на материале романа Е. Г. Водолазкина «Лавр») / В. В. Мальцева // Русская филология. – 2017. – № 1. – С. 28–33.

Милевская, Т. В. Связность как категория дискурса и текста: Когнитивно-функциональный и коммуникативно-прагматический аспекты : специальность 10.02.19 «Теория языка» : специ-

альность 10.02.01 «Русский язык» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Милевская Татьяна Валентиновна. – Ростов-на-Дону, 2003. – 390 с.

Назарова, Р. З. Прецедентные феномены: проблемы дефиниции и классификации прецедентных феноменов / Р. З. Назарова, М. В. Золотарев // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15, № 2. – С. 17–23.

Олизько, Н. С. Реализация интердискурсивности в семиотическом пространстве / Н. С. Олизько // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 22 (276), вып. 27. – С. 86–89.

Первова, А. В. Интердискурсивность как форма гетерогенности текста и способ нарушения его структуры // А. В. Первова // Вестники Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2015. – № 4. – С. 152–158.

Пеше, М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия / М. Пеше // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса / общ. ред. П. Серио. – Москва : Прогресс, 1999. – С. 225–290.

Тураева, З. Я. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика) / З. Я. Тураева. – Москва : Просвещение, 1986. – 126 с.

Трубников, А. М. Методика оценки полимодального текста через призму ценностей / А. М. Трубников // Стратегии интернационализации в иноязычном образовании: материалы и доклады международной конференции, г. Самара, 5-6 июня 2017 г. / отв. ред. В. В. Левченко. – Самара : СамГУ, 2017. – С. 252–257.

Факторович, А. Л. Полифония как феномен, интегрирующий общую этнокультурную и индивидуально-личностную специфику (на материале повести Э. Сигала «История любви») / А. Л. Факторович // Отражение этнокультурной специфики народа и индивидуальных особенностей личности в языке и речи :

монография / отв. ред. Н. Б. Боева-Омелечко. – Ростов-на-Дону : ИПО ПИ ЮФУ, 2010. – С. 213–234.

Чернявская, В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность / В. Е. Чернявская. – Москва : Либроком, 2009. – 248 с.

Harkup, K. A is for Arsenic: The poisons of Agatha Christie / K. Harkup. – London : Bloomsbury, 2016. – 320 p.

Scollon, R. Intercultural communication: A discourse approach / R. Scollon. – 2-nd ed. – Oxford ; Cambridge : Blackwell Publishers, 2001. – 256 p.

Список источников иллюстративного материала

Chesterton, G. K. The Innocence of Father Brown / G. K. Chesterton. – URL: <https://www.globalgreyebbooks.com/innocence-of-father-brown-ebook.html> (дата обращения: 23.09.2024).

Chesterton, G. K. The Scandal of Father Brown / G. K. Chesterton. – URL: <https://www.globalgreyebbooks.com/scandal-of-father-brown-ebook.html> (дата обращения: 23.09.2024).

Chesterton, G. K. The Secret of Father Brown / G. K. Chesterton. – URL: <https://www.globalgreyebbooks.com/secret-of-father-brown-ebook.html> (дата обращения: 23.09.2024).

Christie, A. The Murder of Roger Ackroyd / A. Christie. – URL: <https://standardebooks.org/ebooks/agatha-christie/the-murder-of-roger-ackroyd/text/single-page> (дата обращения: 10.08.2024).

Christie, A. The Mysterious Affair at Styles / A. Christie. – URL: <https://standardebooks.org/ebooks/agatha-christie/the-mysterious-affair-at-styles/text/single-page> (дата обращения: 20.08.2024).

Christie, A. Three Act Tragedy / A. Christie. – URL: http://detective.gumer.info/anto/christie_49_2.pdf (дата обращения: 25.08.2024).

Doyle, A. C. A Study in Scarlet / A. C. Doyle. – URL: <https://www.globalgreybooks.com/study-in-scarlet-ebook.html> (дата обращения: 05.09.2024).

Doyle, A. C. The Adventure of the Blue Carbuncle / A. C. Doyle. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/1661/1661-h/1661-h.htm#chap07> (дата обращения: 05.09.2024).

Doyle, A. C. The Disintegration Machine / A. C. Doyle. – URL: <https://www.globalgreybooks.com/disintegration-machine-ebook.html> (дата обращения: 05.09.2024).

Doyle, A. C. The Naval Treaty / A. C. Doyle. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/834/834-h/834-h.htm#chap11> (дата обращения: 05.09.2024).

Doyle, A. C. The Problem of Thor Bridge / A. C. Doyle. – URL: <https://sherlock-holm.es/stories/pdf/a4/1-sided/thor.pdf> (дата обращения: 05.09.2024).

Francis, D. Whip Hand / D. Francis. – URL: https://onlinereadfreenovel.com/dick-francis/63586-whip_hand_read.html (дата обращения: 28.08.2024).

Le Carre, J. A Murder of Quality / J. Le Carre. – URL: <https://readerslibrary.org/wp-content/uploads/A-Murder-of-Quality.pdf> (дата обращения: 10.08.2024).

Poe, E. The Murders in the Rue Morgue / E. Poe. – URL: <https://www.gutenberg.org/files/2147/2147-h/2147-h.htm#chap07> (дата обращения: 10.09.2024).

К главе 2.2

Список литературы

Бабина, Л. В. Когнитивные основы вторичных значений в языке и речи / Л. В. Бабина. – Москва ; Тамбов : ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. – 264 с.

Бабушкин, А. П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка / А. П. Бабушкин. – Воронеж : ВГУ, 2001. – 86 с.

Гришаева, Л. И. Варьирование текста в коммуникации / Л. И. Гришаева. – Воронеж : Наука-Юнипресс, 2020. – 291 с.

Гришаева, Л. И. Диалоги о межкультурной коммуникации / Л. И. Гришаева. – Воронеж : Наука-Юнипресс, 2022. – 677 с.

Гришаева, Л. И. Номинативно-коммуникативная функция предложений с глаголами поведения / Л. И. Гришаева. – Воронеж : ВГУ, 1998. – 272 с.

Гришаева, Л. И. Homo ludens как продуцент и реципиент настольной игры: текстограмматический ракурс анализа / Л. И. Гришаева, Д. С. Тарасова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2024. – № 4. – С. 16–29.

Демьянков, В. З. Совместное знание vs общее или разделенное знание (shared knowledge vs. common knowledge; gemeinsames Wissen vs. allgemeines Wissen; connaissance communale vs. connaissance commune) / В. З. Демьянков // Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – Москва : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – С. 174–175.

Дискурсивные стереотипы: межкультурный аспект концептосферы : монография / О. А. Кострова, Е. В. Беспалова, О. Ю. Коломийцева [и др.] ; под ред. О. А. Костровой. – Самара : ПГСГА, 2015. – 208 с.

Козлова, Л. А. Сопоставительная прагматика: речевые акты в этнокультурном ракурсе / Л. А. Козлова. – Барнаул : АлтГПУ, 2021. – 176 с.

Корнева, В. В. Оротопонимы в испанской языковой картине мира / В. В. Корнева, Д. Б. Тужикова. – Воронеж : Наука-Юнипресс, 2023. – 228 с.

Корнилов, О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. – Москва : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999. – 341 с.

Кремнева, А. В. Интертекстуальность как одна из форм межтекстового взаимодействия в семиотическом пространстве / А. В. Кремнева. – Барнаул : АлтГТУ им. И. И. Ползунова, 2017. – 378 с.

Крысин, Л. П. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов / Л. П. Крысин. – Москва : Эксмо, 2008. – 864 с.

Кубрякова, Е. С. Когнитивные аспекты в исследовании семантики слова / Е. С. Кубрякова // Семантика языковых единиц : доклады VI Международной конференции. – Москва, 1998. – Т. 1. – С. 47–50.

Кубрякова, Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира / Е. С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / под общ. ред. Б. А. Серебренникова и др. – Москва : Наука, 1988. – С. 141–172.

Кубрякова, Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний и языковой картины мира / Е. С. Кубрякова. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – Москва : Политиздат, 1975. – 345 с.

Леонтьев, А. Н. Лекции по общей психологии / А. Н. Леонтьев. – Москва : Смысл ; Academia, 2007. – 511 с.

Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Москва : Азбуковник, 1999. – 944 с.

Пищальникова, В. А. История и теория психолингвистики / В. А. Пищальникова. – Москва : Р. Валент, 2021. – 488 с.

Постовалова, В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В. И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – Москва : Наука, 1988. – С. 8–69.

Постовалова, В. И. Существует ли языковая картина мира? / В. И. Постовалова // Язык как коммуникативная деятельность человека. – Москва : Б. и., 1987. – Вып. 284. – С. 65–72.

Романова, Т. В. Проектный словарь-справочник когнитивных терминов / Т. В. Романова, О. Н. Колчина, В. А. Куликова, А. Ю. Хоменко. – Нижний Новгород : Деком, 2022. – 216 с.

Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский [и др.]. – Москва : Инфра-М, 2002. – 569 с.

Цурикова, Л. В. Проблема естественности дискурса в межкультурной коммуникации / Л. В. Цурикова. – Воронеж : ВГУ, 2002. – 257 с.

Antos, G. Fake News. Warum wir auf sie reinfallen. Oder: „Ich mache euch die Welt, so wie sie mir gefällt“ / G. Antos // Sprachdienst. – 2017. – № 1. – S. 1–20.

Grischaewa, L. I. Konstruktion von Simulakrum, ludophile Texte, soziale Kritik und Präzedenzphänomene als sekundäres nominatives Ausdrucksmittel / L. I. Grischaewa // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – Т. 19: Разнообразие в контексте современного гуманитарного знания : «Diversity» в фокусе литературоведения. Разнообразие в архитектуре немецкого языка = Diversität (Diversity) im Kontext der modernen Geisteswissenschaften: ‘Diversity’ im Fokus der germanistischen Literaturwissenschaft. Diversität in der Architektur der deutschen Sprache) : материалы XIX съезда Российского союза германистов, г. Смоленск, 25-27 ноября 2021 года / гл. ред. А. В. Иванов. – Москва : Флинта, 2022. – S. 120–144.

Reischer, Jü. Die Sprache. Ein Phänomen und seine Erforschung / Jü. Reischer. – Berlin ; New York : Walter der Gruyter, 2002. – 306 s.

Weinrich, H. Sprache in Texten / H. Weinrich. – Stuttgart : Ernst Klett Verlag, 1976. – 356 s.

Список источников иллюстративного материала

Krämer, W. Heiteres aus der Praxis. Aus den Aufsätzen der Kleinen für den Stammtisch der Großen / W. Krämer. – Unterhaching : Verlag Franz Scharl, 1965. – 71 s.

Lange, B.-L. Bonzenschleuder und Rennrappe / B.-L. Lange // Es bleibt alles ganz anders. Deutsch-deutsche Wunderlichkeiten. – Stuttgart ; Leipzig : Hohenheim Verlag, 2000. – С. 24–32.

Lenta.ru : [сайт]. – URL: <https://lenta.ru/> (дата обращения: 02.07.2024).

К главе 2.3

Список литературы

Александрова, О. В. Языковая выразительность научной прозы / О. В. Александрова // Вестник Московского государственного университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2000. – № 3. – С. 32–42.

Арутюнова, Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры / Н. Д. Арутюнова // Известия АН СССР. Серия Литература и языкознание. – 1978. – Т. 37, № 4. – С. 333–343.

Блэк, М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 153–172.

Гончарова, Л. М. Гуманитарные технологии в современном мире : междисциплинарность в действии / Л. М. Гончарова // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2012. – Т. 6, № 4. – С. 26–35.

Гончарова, Н. Н. Когнитивные основания интерпретации иносказания на уровне дискурса (на материале англоязычных художественных текстов) : специальность 10.02.04 «Германские языки» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук ; Московский государственный лингвистический университет / Гончарова Наталия Николаевна. – Москва, 2001. – 294 с.

Гусев, С. С. Наука и метафора / С. С. Гусев. – Ленинград : ЛГУ, 1984. – 152 с.

Дмитриева, И. А. Метафора как способ познания: логико-гносеологический статус : специальность 09.00.11 «Социальная фи-

лософия» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук ; Якутский государственный университет / Дмитриева Ирина Александровна. – Якутск, 2000. – 21 с.

Ирисханова, О. К. О теории концептуальной интеграции / О. К. Ирисханова // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60, № 3. – С. 44–49.

Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – Москва : ЛКИ, 2010. – 264 с.

Красных, В. В. Коды и эталоны культуры / В. В. Красных // Язык, сознание, коммуникация. – Москва : МАКС Пресс, 2001. – Вып. 19. – С. 5–19.

Меньшиков, А. А. Когнитивный потенциал метафоры в системе научного дискурса : специальность 09.00.08 «Философия науки и техники» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук ; Дальневосточный государственный технический университет / Меньшиков Антон Александрович. – Владивосток, 2009. – 26 с.

Мишанкина, Н. А. Метафора в науке: парадокс или норма / Н. А. Мишанкина. – Томск : ТГУ, 2010. – 282 с.

Петров, В. В. Научные метафоры: природа и механизм функционирования / В. В. Петров // Философские основания научной теории. – Новосибирск : Наука, 1985. – С. 196–220.

Ричардс, А. Философия риторики / А. Ричардс // Теория метафоры. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 44–67.

Сусов, И. П. Деятельность, сознание, дискурс и языковая система / И. П. Сусов // Языковое общение: Процессы и единицы : межвузовский сборник научных трудов. – Калинин : Калининский государственный университет, 1988. – С. 7–13.

Телия, В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке: Язык и языковая картина мира. – Москва : Наука, 1988. – С. 173–204.

Фетисов, А. Ю. Терминологизация содержания метафоры в научном тексте : специальность 10.02.04 «Германские языки» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук ; Российский государственный педагогический имени А. И. Герцена / Фетисов Анатолий Юрьевич. – Санкт-Петербург, 2000. – 20 с.

Fauconnier, G. Conceptual integration networks / G. Fauconnier, M. Turner // Cognitive Science. – 1998. – № 22 (2). – P. 133–187.

Fauconnier, G. Mapping in thought and language / G. Fauconnier. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 205 p.

Fauconnier, G. Spaces, Worlds, and Grammar / G. Fauconnier, E. Sweetser. – Chicago : University of Chicago Press, 1996. – 353 p.

Harder, P. Mental spaces: exactly when do we need them? / P. Harder // Cognitive Linguistics. – 2003. – Vol. 14, № 1. – P. 91–96.

Lakoff, G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : The University of Chicago Press, 2003. – 256 p.

Lakoff, G. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to the Western Thought / G. Lakoff, M. Johnson. – New-York : Basic Books, 1999. – 624 p.

Lehrer, A. Identifying and interpreting blends: An experimental approach / A. Lehrer // Cognitive Linguistics. – 1996. – Vol. 7, № 4. – P. 359–391.

Oakley, T. Conceptual blending, narrative discourse and rhetoric / T. Oakley // Cognitive Linguistics. – 1998. – Vol. 9, № 4. – P. 321–360.

Oakley, T. Mental spaces in discourse and interaction / T. Oakley. – Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2008. – 262 p.

Список источников иллюстративного материала

Barbour, J. From Here to Eternity / J. Barbour // The Sciences. – 2000. – № 12. – P. 38–43.

Chomsky, N. Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use / N. Chomsky. – New-York : Praeger Publishers, 1986. – 341 p.

Deutscher, G. Through the Language Glass / G. Deutscher. – London : Arrow Books, 2010. – 310 p.

Orwell, G. 1984 / G. Orwell. – New-York : Signet Classics, 2007. – 328 p.

Pinker, S. The Language Instinct / S. Pinker. – New-York : Harper Perennial Modern Classics, 2007. – 436 p.

Pinker, S. Words and Rules: the Ingredients of Language / S. Pinker. – New-York : Harper Perennial Modern Classics, 2000. – 349 p.

Saltzman, B. Advances in Geophysics / B. Saltzman. – London : Academic Press, 1980. – 423 p.

Sapir, E. Language / E. Sapir. – New-York : Ishi Press, 2014. – 276 p.

Truss, L. Eats, Shoots and Leaves / L. Truss. – New-York : Gotham Books, 2004. – 240 p.

К главе 3.1

Список литературы

Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон ; пер. с фр. М. Булгакова. – Минск : Харвест, 1999. – 1408 с.

Бибихин, В. В. Язык философии / В. В. Бибихин. – Санкт-Петербург : Наука, 2007. – 389 с.

Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – Москва : Едиториал УРСС, 2005. – 144 с.

Зализняк, А. А. Языковая картина мира / А. А. Зализняк // Энциклопедия Кругосвет. – URL: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/YAZIKOVAYA_KARTINA_MIRA.html (дата обращения: 17.07.2024).

Иванова, С. В. Акциональная бытийность в нарративе песен американского кантри / С. В. Иванова // Язык. Культура. Коммуникация: изучение и обучение : сборник научных трудов VII Международной научно-практической конференции, г. Орел,

12-13 октября 2023 г. – Орел : ОГУ имени И. С. Тургенева ; Картуш, 2023. – С. 31–37.

Иванова, С. В. Лингво-культурный код как инструмент лингвокультурологического исследования / С. В. Иванова // Человек в зеркале языка. Вопросы теории и практики. Книга 2. : сборник, посвященный памяти Ивана Ивановича Мещанинова / отв. ред. А. П. Юдакин. – Москва : РАН ИЯ, 2005. – С. 200–217.

Иванова, С. В. Лингвокультурологический аспект исследования языковых единиц : специальность 10.02.19 «Теория языка» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук ; Башкирский государственный университет / Иванова Светлана Викторовна. – Уфа, 2003. – 364 с.

Иванова, С. В. Лингвокультурология и лингвокогнитология: сопряжение парадигм / С. В. Иванова. – Уфа : РИО БашГУ, 2004. – 152 с.

Карасик, В. И. Аксиогенная ситуация как единица ценностной картины мира / В. И. Карасик // Политическая лингвистика. – 2014. – № 1 (47). – С. 65–75.

Кушнерук, С. Л. Направления исследования миромоделирования в российской лингвистике: парадигмальные рамки и понятийный аппарат / С. Л. Кушнерук // Russian Journal of Linguistics. – 2024. – Т. 28, № 2. – С. 439–465.

Леонтович, О. А. Методы коммуникативных исследований / О. А. Леонтович. – Москва : Гнозис, 2011. – 224 с.

Лотман, Ю. М. Культура и информация / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург : Гуманитарное агентство «Академический проспект», 2002. – С. 143–153.

Маковский, М. М. Язык – Миф – Культура. Символы жизни и жизнь символов / М. М. Маковский. – Москва : Высшая школа, 1996. – 330 с.

Огулов, С. А. Дискуссия о рассказе и показе в нарратологии: проблемы и перспективы / С. А. Огулов // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 409. – С. 14–19.

Падучева, Е. В. Семантические исследования: семантика времени и вида в русском языке; семантика нарратива / Е. В. Падучева. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 465 с.

Степин, В. С. Важно, чтобы работа не прекращалась... / В. С. Степин // Синтез философии, науки, культуры. К 80-летию академика В. С. Степина / ред-кол.: А. Н. Данилов (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2014. – С. 379–438.

Степин, В. С. Формирование неклассического подхода в теории познания / В. С. Степин // Синтез философии, науки, культуры. К 80-летию академика В. С. Степина / ред-кол.: А. Н. Данилов (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2014. – С. 463–475.

Топоров, В. Н. Модель мира / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 161–164.

Тюпа, В. И. Бахтин и нарратология / В. И. Тюпа // Литературоведческий журнал. – 2021. – № 4 (54). – С. 120–133.

Тюпа, В. И. На пути к исторической нарратологии / В. И. Тюпа // Новый филологический вестник. – 2020. – № 3 (54). – С. 32–54.

Тюпа, В. И. Нарратология и этика / В. И. Тюпа // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2022. – № 19 (1). – С. 29–44.

Тюпа, В. И. Этнос нарративной интриги / В. И. Тюпа // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2015. – № 2. – С. 9–19.

Черненко, С. В. Семиотика Умберто Эко / С. В. Черненко // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Философские науки. – 2016. – № 1 (17). – С. 107–112.

Щедровицкий, Г. П. Смысл / Г. П. Щедровицкий // Путеводитель по методологии организации, руководства и управления. Раздел 6. – URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3344/3351#t50> (дата обращения: 23.08.2024).

Эмер, Ю. А. Миромоделирование в современном песенном фольклоре: когнитивно-дискурсивный анализ : специальность 10.02.01. «Русский язык» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук ; Томский государственный университет / Эмер Юлия Антоновна. – Томск, 2011. – 39 с.

Country music // Encyclopedia Britannica. – URL: <https://www.britannica.com/art/country-music> (дата обращения: 20.08.2024).

Evans, V. Round up 5. Revised and updated / V. Evans. – Harlow : Pearson Education Ltd, 2006. – 209 p.

Hirsh, E. D., Jr. The New Dictionary of Cultural Literacy / E. D. Hirsh, Jr., J. F. Kett, J. Trefil. – Boston ; New York : Houghton Mifflin Company, 2002. – [XIX], 647 p.

Katan, D. Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators / D. Katan. – London ; New York : Routledge, 2014. – [VII], 380 p.

Kramsch, C. Language and Culture / C. Kramsch. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – [X], 134 p.

Murphy, C. R. Country Music as Cultural Practice / C. R. Murphy // The Oxford Handbook of Country Music / Travis D. Stimeling (ed.). – Oxford : Oxford University Press, 2017. – P. 85–94.

Oxford Learner's Dictionaries. – URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/> (дата обращения: 25.08.2024).

К главе 3.2

Список литературы

Аванесова, Г. А. Коды культуры: сущность и назначение / Г. А. Аванесова, И. А. Купцова // Социально-гуманитарные знания. – 2008. – № 1. – С. 30–43.

Азначеева, Е. Н. Аналогия как средство речевого воздействия в публицистическом дискурсе / Е. Н. Азначеева // Аналоговые процессы в лингвокреативной деятельности личности : коллективная монография / отв. ред. Е. Н. Азначеева. – Челябинск : ЧелГУ, 2017. – С. 109–140.

Алефиренко, Н. Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка / Н. Ф. Алефиренко. – Москва : Флинта : Наука, 2010. – 282 с.

Барт, Р. S/Z / Р. Барт ; пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – 2-е. изд., испр. – Москва : УРСС, 2001. – 230 с.

Батыршин, Р. И. Феноменологические аспекты понятий «национальная культурная идентичность» и «культурный код нации» / Р. И. Батыршин, Л. С. Гуревич // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 1 (92). – С. 7–18.

Болдырев, Н. Н. Когнитивные схемы языковой интерпретации / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2016. – № 4. – С. 10–20.

Винокурова, У. А. Культурный код: традиционность и креативность / У. А. Винокурова // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества : материалы Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского конкурса AR/VR «Хакатон в сфере культуры», г. Казань, 12 октября 2020 г. / сост. Л. З. Бородавская. – Казань : КазГИК, 2021. – С. 29–31.

Галкина, Е. А. Стереотип: формирование и хранение в сознании человека / Е. А. Галкина // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 2 (2). – С. 9–13.

Гудова, М. Ю. Концепт «культурный код»: уровни значения / М. Ю. Гудова, М. Юань // Интеллект. Инновации. Инвестиции. – 2022. – № 4. – С. 151–159.

Денисова, Г. В. Социокультурные стереотипы в межкультурной коммуникации / Г. В. Денисова // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. – 2020. – Т. 26, № 3. – С. 127–148.

Дубинина, В. А. Понятие «стереотип» в контексте современных исследований / В. А. Дубинина // Языковая политика и вопросы гуманитарного образования : сборник научных статей по материалам VI Международной научно-практической конференции, г. Пенза, 25-26 марта 2022 г. / под ред. Г. И. Канакиной, И. Г. Родионовой. – Пенза : ПГУ, 2022. – С. 53–57.

Козлова, Л. А. Культурный код и проблема его ретрансляции в процессе перевода / Л. А. Козлова // Инновационные технологии и подходы в межкультурной коммуникации, лингвистике и лингводидактике : материалы II Всероссийской научной конференции, г. Барнаул, 1-2 ноября 2023 г. / под науч. ред. И. Ю. Колесова. – Барнаул : АлтГПУ, 2024. – С. 267–277.

Кузнецова, А. В. Культурный код в динамике художественного образа / А. В. Кузнецова // Мир русского слова. – 2022. – № 4. – С. 44–52.

Кузнецова, Е. В. Культурный код: характерные черты и вербализованные проявления / Е. В. Кузнецова // Вестник Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка. Серия 2: История. Философия. Политология. Социология. Экономика. Культурология. – 2024. – № 2. – С. 110–115.

Кузнецова, А. В. Семиозис культурного кода в художественном тексте / А. В. Кузнецова // Лингвистика будущего: новые тенденции и перспективы : материалы Международной научной конференции, г. Майкоп, 1-2 ноября 2019 г. / отв. ред. Р. Х. Туова. – Майкоп : АГУ, 2019. – С. 135–140.

Ларина, А. В. Значение культурных кодов и стереотипов в контексте семиотики медийной туристской рекламы / А. В. Ларина, М. С. Матвеева // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 4 (77). – С. 445–447.

Мамардашвили, М. К. Формы и содержание мышления / М. К. Мамардашвили. – Санкт-Петербург : Азбука, 2011. – 288 с.

Маслова, В. А. Культурный стереотип и его роль в поведении сквозь призму языка / В. А. Маслова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2009. – № 11. – С. 37–43.

Николайчук, И. А. Культурные коды в современном публичном пространстве: метасмыслы этики в России и за рубежом / И. А. Николайчук, Т. С. Якова, М. М. Янглева // Большая Евразия: Развитие, безопасность, сотрудничество : ежегодник : материалы Пятой международной научно-практической конференции «Большая Евразия: национальные и цивилизационные аспекты развития и сотрудничества», г. Москва, 23-24 ноября 2022 г. / отв. ред. В. И. Герасимов. – Москва : ИНИОН РАН, 2023. – Вып. 6. – Ч. 1. – С. 632–643.

Прокофьева, Л. П. Звуко-цветовая ассоциативность: Универсальное, национальное, индивидуальное / Л. П. Прокофьева. – Саратов : Саратовский ГМУ им. В. И. Разумовского, 2007. – 280 с.

Сидоренко, В. А. Стереотипизация мышления как фактор трансляции культурного знания / В. А. Сидоренко // Logos et Praxis. – 2020. – Т. 19, № 2. – С. 92–98.

Семашко, Т. Ф. Стереотип как фрагмент языковой картины мира / Т. Ф. Семашко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2014. – № 2 (32): в 2 ч. – Ч. 2. – С. 176–179.

Степанова, Н. И. Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты / Н. И. Степанова // Идеи и идеалы. – 2012. – Т. 2, № 1. – С. 130–136.

Холомееенко, О. М. Этнокультурные и языковые стереотипы: особенности взаимодействия / О. М. Холомееенко, А. С. Колычева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Т. 14, № 6. – С. 1900–1905.

Шаховский, В. И. Литературный интекст как ключ к культурной памяти российского социума (на материале публикаций А. Минкина) / В. И. Шаховский // Политическая лингвистика. – 2008. – № 2 (25). – С. 115–121.

Шогенова, М. Ч. Этнокультурные стереотипы в языковом сознании личности / М. Ч. Шогенова // Известия Кабардино-Балкарского государственного университета. – 2015. – Т. 5, № 4. – С. 45–49.

Эко, У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / У. Эко. – Санкт-Петербург : Symposium, 2004. – 585 с.

Clotaire, R. The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Buy and Live as They Do / R. Clotaire. – New York : Broadway Books, 2006 – 208 p.

Fauconnier, G. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities / G. Fauconnier, M. Turner. – New York : Basic Books, 2003. – 440 p.

Hofstadter, D. Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking / D. Hofstadter, E. Sander. – New York : Basic Books, 2013. – 578 p.

Leeds-Hurwitz, W. Semiotics and Communication: Signs, Codes, Cultures / W. Leeds-Hurwitz. – New York : Lawrence Erlbaum Associates, 1993. – 222 p.

Stereotypes as Explanations: The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups / ed. by C. McGarty, V. Y. Yzerbyt, R. Spears. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 231 p.

Список источников иллюстративного материала

Golden, A. Memoirs of a Geisha / A. Golden. – London : Vintage Books, 2005. – 498 p.

Tartt, D. The Goldfinch / D. Tartt. – London : Abacus, 2014. – 868 p.

К главе 3.3

Список литературы

Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – 895 с.

Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – Москва : Искусство, 1979. – С. 281–307.

Берестнев, Г. И. Образы множественности и образ множественности в русском языковом сознании / Г. И. Берестнев // Вопросы языкознания. – 1999. – № 6. – С. 83–99.

Волошин, М. Выставки Парижа // Московская газета. – 1911. – 28 сентября. – С. 18.

Гевленко, Ю. А. Семиотический анализ танца / Ю. А. Гевленко // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 320. – С. 87–89.

Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозанского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – Москва : МИК, 2002. – С. 3–16.

Гольдберг, В. Б. Образность как способ концептуализации действительности (на материале образных глагольных сравнений) / В. Б. Гольдберг // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – № 1. – С. 64–75.

Данези, М. В поиске значения. Введение в семиотическую теорию и практику / М. Данези ; пер. с англ. ; под общ. ред. С. Г. Прокураина. – Новосибирск, 2010. – 192 с.

Демьянков, В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода / В. З. Демьянков // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17–32.

Заика, В. И. Эстетическая реализация языка: функционально-прагматическое исследование : специальность 10.02.01 «Рус-

ский язык» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук ; Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого / Заика Владимир Иванович. – Великий Новгород, 2007. – 441 с.

Залевская, А. А. Индивидуальное знание: специфика и принципы функционирования / А. А. Залевская. – Тверь : Тверской государственный университет, 1992. – 134 с.

Зыкова, И. В. Разновидности процесса фразеологизации с позиций лингвокультурологического подхода / И. В. Зыкова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2015. – Вып. 22 (733). Языкознание и литературоведение. – С. 79–91.

Зыкова, И. В. Семиотика музыки в построении фразеологического значения (лингвокультурологический подход) / И. В. Зыкова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2012. – № 4 (033). – С. 108–117.

Козлова, Л. А. Лингвоживописная техника письма и ее роль в создании образа художника / Л. А. Козлова, А. В. Кремнева // Russian Journal of Linguistics. – 2022. – Т. 26, № 3. – С. 721–743.

Козлова, Л. А. Этнокультурный потенциал грамматического строя языка и его реализация в грамматике говорящего : монография / Л. А. Козлова. – Барнаул : АлтГПА, 2009. – 183 с.

Колесов, И. Ю. Проблемы концептуализации и языковой репрезентации зрительного восприятия (на материале английского и русского языков) : монография / И. Ю. Колесов. – Барнаул : БГПУ, 2008. – 354 с.

Кубрякова, Е. С. О семиотически маркированных объектах и семиотически маркированных ситуациях в языке / Е. С. Кубрякова // Концептуальное пространство языка : сб. тр., посвящ. юбилею Н. Н. Болдырева / под ред. проф. Е. С. Кубряковой. – Тамбов : ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005. – С. 16–39.

Леонтьев, А. Н. Психология образа / А. Н. Леонтьев // Вестник Московского университета. Сер.14. Психология. – 1979. – № 2. – С. 3–13.

Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. – Москва : Academia, 1997. – 320 с.

Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – Москва : Мысль, 1995. – 944 с.

Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

Мечковская, Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура : курс лекций / Н. Б. Мечковская. – 2-е изд., испр. – Москва : Академия, 2007. – 432 с.

Певзнер, Г. Парижская опера отмечает 150 лет со дня рождения Леона Бакста / Г. Певзнер // Radio France internationale. – URL: <https://www.rfi.fr/ru/stil-zhizni/20161204-bakst> (дата обращения: 24.08.2024).

Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения / Ч. С. Пирс ; пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – Москва : Логос, 2000. – 448 с.

Плотин. Избранные трактаты : в 2 т. / Плотин ; пер. Г. В. Малеванского. – Москва : РМ, 1994. – Т. 1. – 128 с.

Попова, З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2001. – 191 с.

Почепцов, Г. Г. Русская семиотика: Идеи и методы, персоналии, история / Г. Г. Почепцов. – Москва : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 2001. – 763 с.

Пылаев, М. Е. О взаимосвязях формы и гармонии в зрелом творчестве К. Дебюсси (на примере прелюдии «Девушка с волосами цвета льна») / М. Е. Пылаев // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2021. – № 2. – С. 28–38.

Резников, Л. О. Гносеологические вопросы семиотики / Л. О. Резников. – Ленинград : ЛГУ, 1964. – 303 с.

Седых, Э. В. К проблеме интермедиальности / Э. В. Седых // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. – 2008. – Вып. 3, ч. 2. – С. 210–214.

Сидорова, А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук ; Алтайский государственный университет / Сидорова Анна Геннадьевна. – Барнаул, 2006. – 218 с.

Тишунина, Н. В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма / Н. В. Тишунина // Синтез в русской и мировой художественной культуре : материалы II научно-практической конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. – Москва, 2002. – С. 101.

Якобсон, Р. О. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – Москва, 1978. – С. 16–24.

Bolinger, D. Language. The Loaded Weapon. The use and abuse of language today / D. Bolinger. – New York ; London : Longman, 2021. – 214 p.

Chandler, D. Semiotics: The Basics / D. Chandler. – London : Psychology Press, 2004. – 273 p.

Everett, D. L. Language. The Cultural Tool / D. L. Everett. – New York : Vintage Books, 2012. – 351 p.

Hansen-Löwe, A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst / A. A. Hansen-Löwe // Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. – 1983. – № 11. – P. 291–360.

Kristeva, J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art / J. Kristeva. – New York : Columbia University Press, 1980. – 305 p.

Palmer, G. B. Toward a theory of cultural linguistics / G. B. Palmer. – Austin : University of Texas Press, 1996. – 348 p.

Список источников иллюстративного материала

Забелин, Г. Поющий пес Глен / Г. Забелин. – URL: https://books.google.com/books/about/Поющий_пес_Глен.html?id=qhIzEAAAQBAJ (дата обращения: 24.08.2024).

Заболоцкий, Н. Болеро / Н. Заболоцкий. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4373400/post230148582/> (дата обращения: 02.02.2025).

Майоров, Г. Н. Пенальти / Г. Н. Майоров. – URL: https://books.google.ru/books?hl=ru&id=_8oYAQAIAAJ&dq (дата обращения: 24.08.2024).

Grangé, J.-Ch. La ligne noire / J.-Ch. Grangé. – Paris : Albin Michel, 2004. – 606 p.

Pancol, K. Les écureuils de Central Park sont tristes le lundi / K. Pancol. – Paris : Albin Michel, 2010. – 945 p.

Richard, J.-P. La Fille tombée d'un rêve / J.-P. Richard. – Paris : Albin Michel, 2008. – 252 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Боева-Омелечко Наталья Борисовна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры теории и практики английского языка ФГБОУ ВО «Южный федеральный университет».

Гришаева Людмила Ивановна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры немецкой филологии ФГБОУ ВО «Воронежский государственный университет».

Иванова Светлана Викторовна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры английского языка в сфере философии и социальных наук ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет».

Исаева Ирина Петровна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой английской филологии ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет».

Кожанов Дмитрий Алексеевич – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английской филологии ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет».

Козлова Любовь Александровна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры английской филологии ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет».

Кремнева Анна Валерьевна – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой «Иностранные языки» ФГБОУ ВО «Алтайский государственный технический университет имени И. И. Ползунова».

Лушникова Галина Игоревна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры филологии и методики преподавания ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского».

Осадчая Татьяна Юрьевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и практики перевода и зарубежной филологии ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет».

Федяева Елена Владимировна – доктор филологических наук, доцент, декан факультета французского языка ФГБОУ ВО «Московский государственный лингвистический университет».

Шевченко Людмила Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английской филологии ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет».

Научное издание

Боева-Омелечко Наталья Борисовна, Гришаева Людмила Ивановна,
Иванова Светлана Викторовна, Исаева Ирина Петровна,
Кожанов Дмитрий Алексеевич, Козлова Любовь Александровна,
Кремнева Анна Валерьевна, Лушникова Галина Игоревна,
Осадчая Татьяна Юрьевна, Федяева Елена Владимировна,
Шевченко Людмила Леонидовна

**Взаимодействие текстов, дискурсов и кодов
в семиотическом пространстве культуры**

Коллективная монография

*Под научной редакцией
доктора филологических наук, профессора
Любови Александровны Козловой*

Верстка – М. А. Захарьина

Подписано в печать 24.03.2025 г.
Объем 18,8 уч.-изд. л. Формат 60х84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Тираж 500 экз. Заказ № 06.
Отпечатано в ООО «Папирус».
656049, г. Барнаул, ул. Папанинцев, д. 111, офис 4

ISBN 978-5-907487-73-4



9 785907 487734